

# **Digitales Brandenburg**

hosted by **Universitätsbibliothek Potsdam**

## **Landeskunde der Provinz Brandenburg**

in 5 Bänden

Die Kultur

**Mielke, Robert**

**Berlin, 1916**

Musikgeschichte (Dr. Curt Sachs)

**urn:nbn:de:kobv:517-vlib-5373**

Es gibt in der Kunde unserer Heimat nur wenige Fächer, die eine so einseitige Bevorzugung der Hauptstadt verlangen, wie die Geschichte des musikalischen Lebens. Für den, der es unternimmt, sie zu erforschen und darzustellen, ist das ein fühlbarer Zwang, der das Ergebnis beeinflussen muß. Denn, so wahr es ist, daß die kleinen Städte und das platte Land Brandenburgs dem Musikhistoriker nur wenig eigentliche Anziehungspunkte bieten, so wahr ist es doch, daß schließlich das stille, anspruchslose Wirken eines namenlosen Kantors oder Organisten irgendwo in der Provinz kulturell bedeutsamer sein mag, als das Auftreten eines weltberühmten Virtuosen in der Residenz, und daß eine gern und gut singende Kirchengemeinde draußen im Lande ein großstädtisches Konzertpublikum aufwiegen kann. Von einer Geschichtsschreibung aber, die in der Lage wäre, ein Bild von der Entwicklung und Ausbreitung der musikalischen Kultur in der Mark zu zeichnen, sind wir heute noch weit entfernt. Die Lokalhistoriker trifft mit wenigen Ausnahmen der Vorwurf, daß sie achtlos an dem fast überall noch vorhandenen musikgeschichtlichen Material vorübergehen und damit eine der wichtigsten Seiten des Geisteslebens vernachlässigen. Solange die Lokalforschung nicht mithilft, wird die märkische Musikgeschichte zu Unrecht eine überwiegend Berliner Musikgeschichte bleiben.

## I. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.

Eine eigentliche, kulturell bedeutsame Musikpflege setzt in der Mark erst verhältnismäßig spät ein.<sup>1)</sup> Wohl gehen Spuren bis ins 15. Jahrhundert zurück; allein über die liturgischen Gesänge der Geistlichkeit mit ihren Chorschülern, über die Tanzmusik fahrender Spielleute, die Fanfaren der Hoftrompeter und die Hornrufe der „Hausmänner“, wie man in der Mark die Türmer nannte, kommt das musikalische Leben Brandenburgs im Mittelalter nicht hinaus. Erst im 16. Jahrhundert kam von einem geschichtlich wertvollen musikalischen Wesen die Rede sein. Dieser Aufschwung ist nicht dem gesteigerten Kulturbedürfnis, nicht der höheren Bildung des Bürgers zu danken, sondern der Kunstliebe und Religiosität des Kurfürsten Joachims II., Hektor. Von seiner Mutter streng kirchlich erzogen, aufgewachsen unter dem starken Einfluß seines Oheims Albrecht, des Kardinalerzbischofs von Mainz, machte er sich die Verschönerung des Gottesdienstes und besonders des Kirchengesanges zur Lieblingsaufgabe. Zugleich mit der Überführung des Domstifts in das ehemalige Dominikanerkloster auf dem Schloßplatz verstärkte er nach dem Vorbild des Erzstifts zu Halle, das damals unter der Leitung

<sup>1)</sup> Vgl. für diesen Abschnitt C. Sachs, Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800. Berlin 1908. — C. Sachs, Musik und Oper am Kurbrandenburgischen Hof. Berlin 1910.

Albrechts stand, die Vokalmusik, stellte drei Organisten an und ließ an den Feiertagen sogar Instrumentenspieler am Gottesdienst teilnehmen. Wie an andern fürstlichen Höfen wird allmählich ein Chor von Berufssängern und Singknaben unter einem Kapellmeister ins Leben gerufen und damit die kurfürstliche Kantorei geschaffen, die sowohl im Dom als auch im Schloß bei geistlichen und weltlichen Gelegenheiten aufwartet und auf der einen Seite den Grund zu einer höfischen Musikpflege legt, auf der anderen die kirchliche auf eine künstlerische Stufe erhebt. Erhaltene Musikalieninventare aus Joachims Zeit zeigen, daß die Brandenburgische Kantorei sich mit dem Besten befaßte, was die zeitgenössische musikalische Literatur bot. Johann Georg, dessen Regierung im übrigen nach so vielen Richtungen hin Gegensätzliches zu der des Vaters aufwies, folgte doch im Punkte der Musik unbedingt den Spuren seines Vorgängers. Seinen organisatorischen Neigungen entsprechend, gab er der jungen Kapelle bis ins einzelne gehende Statuten; aber vor allem erweiterte er sie durch die Hinzuziehung von Instrumentalmusikern, womit er allerdings eine Richtung einschlug, die nicht im Sinne des sangesfreudigen Joachim lag. Unter Joachim Friedrich, um die Wende zum 17. Jahrhundert, hat sich das Verhältnis bereits umgekehrt: die Instrumentalkapelle zählt elf Mann, während die Kantorei auf drei Sänger außer den Diskantknaben zusammengeschnitten ist. Nur vorübergehend kam der Gesang wieder zu seinem Recht, als Johann Sigismund im Jahre 1612 den hochbedeutenden Chorkomponisten *Nicolaus Jangius* als Kapellmeister nach Berlin berief. Leider sind wir über die drei vorhergehenden Jahre, in denen *Johannes Eccard*, der berühmte Schöpfer der Preussischen Festlieder,<sup>1)</sup> an der Spitze der Kapelle stand, gänzlich ohne Nachricht; wir vermögen uns weder über die innere noch über die äußere Kapellgeschichte der Jahre 1608—1611 Klarheit zu verschaffen und die Berliner Wirksamkeit des großen Meisters zu würdigen. Es scheint auf Betreiben des Jangius, der von der kaiserlichen Kapelle in Prag her an die größten Mittel gewöhnt war, geschehen zu sein, daß die Kapelle wesentlich verstärkt und namentlich die Sänger wieder auf eine brauchbare Zahl gebracht wurden. Aber noch unter Jangius' Direktion bereitete sich ein Wiedereinklinken in die instrumentale Richtung vor. Die Alleinherrschaft des mehrstimmigen Gesanges war gebrochen; die Instrumentalmusik, die zunächst auf italienischem Boden besonders gepflegt, dann im Beginne des 17. Jahrhunderts von den Engländern zur Entfaltung gebracht wurde, begann selbständig aufzutreten. Englische Komödiantentruppen, deren Repertoire vom Gauflersprung bis zur Shakespeareschen Tragödie reichte, führten Orchester mit sich, durch die der Deutsche zuerst mit englischer Instrumentenkunst, vor allem mit englischem Gamben- und Harfenspiel bekannt wurde. Auch nach Berlin kam 1614 eine solche Wandertruppe, und wie die Komödianten an viele Höfe Musiker abgeben mußten, ließen sie auch der brandenburgischen Hofkapelle einen Violaspieler zurück. Es war *Walter Rowe* der Ältere, einer der geschätztesten Violisten seiner Zeit, der Lehrmeister zweier Generationen Berliner Musiker, um dessen Unterricht willen selbst Ausländer nach der brandenburgischen Residenz pilgerten. Während seiner fast 60 Dienstjahre blieb Rowe nicht

<sup>1)</sup> Erster Teil der Preussischen Festlieder vom Advent an bis Ostern. Mit 5, 6, 8 Stimmen. Elbing 1642. — Anderer Teil . . . Von Ostern an bis Advent. Mit 5, 6, 7, 8 Stimmen. Königsberg 1644. Posthume Ausgabe von Joh. Stobäus. Neudruck von Teschner 1858.

der einzige Engländer in der Hofkapelle; bis in die zweite Jahrhunderthälfte hinein wurden immer neue Briten als Violinisten und Harfenisten herangezogen. Die wichtigste dieser Berufungen war die des hervorragenden Suitenkomponisten William Brade als Nachfolger des Jangius im Kapellmeisteramt (1619). Mit ihm trat zum ersten Male ein Instrumentalmusiker an die Spitze der Kapelle; die Umwandlung der Kantorei in ein Orchester war nicht mehr aufzuhalten. Gleichzeitig setzt unter dem Einfluß der Engländer innerhalb der Kapelle eine Bewegung ein, die allmählich die Blasinstrumente hinausweist und das Orchester zu einem einheitlichen Saitenchor umschafft.

Die schweren Jahre des Dreißigjährigen Krieges bedrohten ernstlich die Existenz der Kapelle. Ein großer Teil der Musiker zerstreute sich, da der Sold nicht mehr ausgezahlt werden konnte, wenig neue wurden angestellt, und Aufwartungen fanden kaum statt.

In diesen Zeiten der Not und Verzweiflung ergriff die Berliner Bürgerschaft die musikalische Führerrolle. Joachim hatte den Einwohnern seiner Residenz im Dom das Beispiel eines prächtigen, durch die Musik veredelten Gottesdienstes gegeben; Johann Georg war noch weitergegangen, indem er angeordnet hatte, daß die Hofkapelle des Sonntags, wenn sie in der Domkirche nicht gebraucht würde, abwechselnd in den Pfarrkirchen der Stadt musizieren sollte. Wenig später entstand aus dem alten Türmerwesen die Berliner und die Köllner Stadtpfeiferei, die Sonntags in der Kirche die Choräle mit Posaunen begleitete, vom Turme geistliche und weltliche Stücke herabblies und bei den Festen der Stadt und der Bürgerschaft aufwartete; vielleicht stehen diese Gründungen mit der Verordnung des Kurfürsten im Zusammenhang. Zur Vokalmusik bei Gottesdiensten, Festen und Umzügen waren die beiden Schülerchöre des Berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster und des Köllnischen Gymnasiums zur Verfügung. Dies sind die Faktoren, die bestimmt waren, die Hofkapelle in den Tagen Georg Wilhelms abzulösen. An der Spitze standen der Nikolaikantor Johann Crüger und der Stadtpfeifer Jacob Hinzte. Crüger (1589—1662) zählt zu den namhaftesten Consetzern des protestantischen Kirchenliedes; eine große Anzahl seiner Schöpfungen hat rasch Eingang in alle evangelischen, ja selbst in katholische Kirchen gefunden und sich bis zum heutigen Tage behaupten können; so „Nun danket alle Gott“ und „Jesus meine Zuversicht“. Seine besondere Bedeutung für Berlin und für die Mark Brandenburg liegt in der Herausgabe des ersten brandenburgischen Gesangbuches im Jahre 1640, dem gleichen Jahre, in dem die Kriegsnot auf das höchste gestiegen war und die Bürger bereits an die Räumung des Landes dachten. Unter dem Namen „Praxis Pietatis melica“ erlebte diese Sammlung bis weit ins 18. Jahrhundert hinein ein halbes Hundert Auflagen.<sup>1)</sup> Nicht so elementar im Ausdruck und daher nicht so lebensfähig wie Crüger ist sein Nebenmann Hinzte (1622—1702); immerhin rechnet ihn eine wertvolle zeitgenössische Quelle<sup>2)</sup> unter die berühmtesten Komponisten des Jahrhunderts, und ein Spener hält ihm die Leichenpredigt. Auf den besonderen Wunsch Crügers verfaß er die Lieder der Praxis Pietatis mit Instrumentalbegleitung und fügte den posthumen

<sup>1)</sup> Langbecker, Joh. Crügers Choralmelodien. Berlin 1835.

<sup>2)</sup> W. C. Prinz, Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst. Dresden 1690,

Ausgaben 65 Kompositionen epistolischer Lieder von Martin Opitz bei, die später gesondert erschienen.

Auch außerhalb Berlins blüht die Kirchen- und Schulmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf. Bei weitem die erste Stellung nimmt der fleißige, für das deutsche und lateinische Lied bedeutsame Kantor Bartholomäus Gesius (1555 bis 1621)<sup>1)</sup> in Frankfurt a. d. O. ein. Unter seinen Amtsvorgängern ragt der Motetten- und Liedermeister Gregor Langius aus Havelberg (um 1574) hervor.<sup>2)</sup> Das Gymnasium zu Joachimsthal pflegte vokale, instrumentale und theoretische Musik mit besonderem Eifer; unter seinen Kantoren findet sich zwar kein glänzender Name, aber mancher hervorragende, segensreich in seinem Kreise wirkende Mann; der Kuriosität wegen sei Zacharias Regius (bis 1610) genannt, weil er der Autor einer musikalischen Beschreibung der Schule ist, einer *Descriptio Gymnasij Marchiæ in valle Joachimica, familiarum nobilitate ibi discentium vere illustris, orantis pro salute patriæ ad Melodiam 4. Voc. compositam*. Die Stadt Prenzlau *pingui atque ubero solo, loco amoeno, aere salubri ad lacum piscosum percommode sita, peramplo agro silvisque copiosis, egregio Senatu, templis quinque, schola bene constituta, fide in Principem, musicae inprimis laude et exercitiis commendatissima est.*<sup>3)</sup> Unter ihren damaligen Musikern verdient noch Georg Herbschleben (bis 1630), vorher Kantor zu Freienwalde, genannt zu werden.

Hatte im 16. Jahrhundert die höfische Musik die städtische befruchtet, so regte im folgenden umgekehrt der hohe Stand der städtischen Musikkultur den Großen Kurfürsten zur Hebung seines Domgottesdienstes an. Der Gedanke an eine Reform der Dommusik beschäftigte Friedrich Wilhelm Jahre hindurch; die politischen Ereignisse der 50er Jahre und seine fast dauernde Abwesenheit von Berlin verzögerten die Verwirklichung des Planes. Als endlich 1652 an die Ausführung gedacht wurde, holte der Kurfürst Crügers Rat ein, ja, der stille Kantor kam sogar als Kapellmeister ernstlich in Frage. Statt seiner übernahm dann der Kammermusikus Christoph Haselberg die Leitung der neuen Dommusik, die aus einem vierstimmigen, vom neu eingerichteten Joachimsthalschen Gymnasium gestellten Vokalchor und der Instrumentalkapelle des Hofes gebildet wurde. Wenig später, 1658, kam im Auftrag Friedrich Wilhelms eine neue, für die Zwecke der Reformierten, also vor allem der Domgemeinde bestimmte Sammlung Crügers unter dem Titel „*Psalmodia sacra*“ heraus, der vollständige Lobwasser'sche Psalter in vierstimmiger Bearbeitung mit Instrumentalbegleitung.

Langsam steigt nun wieder die Bedeutung der Hofkapelle, während die städtische Musik mehr und mehr sinkt. Die Leistungen der Stadtpfeifer gehen wie allerorten zurück: die äußerst schlechten wirtschaftlichen Verhältnisse, die überall aufblühenden Hofkapellen und die immer stärker hervortretende Differenzierung im Musikleben entblößen die Stadtpfeisereien auf die Dauer gänzlich vom Zuzug der gehobeneren Musikerelemente.

<sup>1)</sup> Mitteilungen des Historischen Vereins zu Frankfurt a. d. O. 1873, Heft 9/12 (R. Schwarze).

<sup>2)</sup> Monatshefte für Musikgeschichte, XXXI Nr. 1. — Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 25.

<sup>3)</sup> Nic. Leutinger, De Marchia Brand. commentar. lib. XXIV § 5 et Topographia Marchiae § 67.

Auch das kirchenmusikalische Leben Berlins und seiner Schwesterstädte flaut nach Crügers Tode (1662) ab. Wohl ist noch sein unmittelbarer Nachfolger Johann Georg Ebeling ein schöpferisches Talent; er hat die „Geistlichen Andachten“ Paul Gerhards, neben dem er an St. Nikolai wirkte, in Musik gesetzt und damit Eigenes gegeben, wenn er auch hinter den beiden früher Genannten zurückstehen muß. Aber die nächstfolgenden Generationen der Kantoren und Organisten ragen über den Durchschnitt nicht hervor; ebensowenig erlangt in den kleineren Städten und Dörfern des Landes irgendein Name Bedeutung.

Übermals kam die Hofmusik ans Ruder. Der Große Kurfürst hatte langsam die spärlichen Reste einer Kapelle, die ihm sein Vater hinterlassen hatte, gekräftigt und verstärkt; ein französischer Sänger war vorübergehend bei Hofe und in der Domkirche tätig gewesen, französische Hautboisten wurden engagiert und so der Grund zu einem Bläserchor gelegt. Ein zeitgenössischer italienischer Reisender — Gregorio Leti — konnte die Leistungen der Kapelle bereits warm rühmen. Als Friedrich III. zur Regierung kam, bedurfte es im ganzen nur der numerischen Verstärkung, um die Kapelle zu einer ebenbürtigen Schwester der bedeutendsten Hofkapellen zu machen.

Das Hauptgewicht ist aber für die Jahrhundertwende nicht auf das selbständige Wirken der Kapelle, auch nicht auf ihre Anteilnahme am Gottesdienst zu legen, sondern auf zwei Arten musikalischer Vorführungen, die für Brandenburg neu waren und in der Hauptsache an die Persönlichkeit der Königin Sophie Charlotte geknüpft waren: Oper und Kammermusik. Freilich hat man schon vorher intime Musik am brandenburgischen Hofe geübt; wir wissen z. B., daß Friedrich Wilhelms Schwestern Luise Charlotte und Hedwig Sophie Violaschülerinnen des alten Walter Rowe waren, und derselbe Meister zählt 1667 in seinem Inventar der im Schloß vorhandenen Instrumente *ein Discant Viol de Gamben, So S. Churfürstl. Durchl. selbst gebrauchte* auf. Auch von einem Ballett, das in den letzten Jahren des Großen Kurfürsten aufgeführt worden ist, hat uns Gottsched den Titel überliefert. Aber all das hat doch keine sichtbaren Spuren hinterlassen; es hat sich hinter den Kulissen der Geschichte abgespielt.

Die Königin, am hannoverschen Kurfürstenhof in der Liebe zu italienischer Kunst auferzogen, befreundet mit einem hervorragenden italienischen Musiker wie Agostino Steffani, fühlte sich von dem vorwiegend deutsch gearteten, auf das Festliche gerichtete Musikwesen des Berliner Hofes nicht befriedigt. In ihren Neigungen überhaupt zum großen Teile eine ihrem Gemahl entgegengesetzte Natur, namentlich aber allem Hofzeremoniell, das Friedrich besonders pflegte, abhold, bildete sie sich in Liekenburg, dem heutigen Charlottenburg, eine gesonderte Hofhaltung mit einem eigenen Kreise von Künstlern und Gelehrten. Sie berief die vorzüglichsten italienischen Virtuosen zu sich: den Sänger Francesco Antonio Pistocchi, den Geiger Giuseppe Torelli, den Violoncellisten Attilio Ariosti, Giovanni Bononcini und andere. Man kann häufig lesen, daß diese Meister der Kapelle der Königin angehört hätten; in Wahrheit hat es eine solche niemals gegeben; es handelte sich bei den musikalischen Abenden Sophie Charlottes in der Regel um den Vortrag von Kammerduetten.

Die musikalisch-theatralischen Veranstaltungen am Hofe lassen sich in drei Gruppen sondern: neben der eigentlichen Oper die mythologisch eingekleideten Lustballette französischer Faktur und die szenisch aufgeführten Kantaten deutschen Charakters. Die Oper selbst stand auf italienischem, in der Regel auf venezianischem Boden. Der Haupttextdichter ist der witzige Abbate Ortenso Mauro für die italienischen und der plumpere aber begabte Johann von Besser für die deutschen Libretti. Utilio Ariosti und der bedeutendere Giovanni Bononcini sind unter den Komponisten die wichtigsten. Die Königin selbst hat dann und wann als Librettistin und, wie es scheint, auch als Konsekerin mitgearbeitet. Leider sollte eine nachhaltige Wirkung von diesem Opernwesen nicht ausgehen. Nach dem Tode Sophie Charlottes gab es nur noch bei besonders festlichen Anlässen Singspiele, deren Bedeutung aber nicht an die der früheren heranreicht.

Mit dem Ableben Friedrichs I. hörten die Oper und Hofkapelle vollends auf. Es ist bekannt, daß die erste Regierungshandlung Friedrich Wilhelms I. ein Federstrich durch die meisten Posten des Hofpersonaletats war; ihm fiel auch die Kapelle zum Opfer. Die ganze musikalische Vergangenheit war mit einem Schlage um ihre Früchte gebracht und der Vergessenheit anheimgegeben. Die neue Musikkultur der friderizianischen Zeit holt ihre Wurzeln auswärts; sie hat keinerlei organischen Zusammenhang mit der alten, die Joachim Heffor ins Leben gerufen hatte.

Jahrzehnte absoluter musikalischer Ode folgen. Bei Hof wird keine Musik gemacht, an den Kirchen wirken mittelmäßige Kantoren und Organisten; über die Schülerchöre werden bereits Klagen laut; die Stadtpeisereien zählen nicht mehr mit.

Übermals zeigt sich hier die Erscheinung, die dann noch einmal an der Wende zum 19. Jahrhundert hervortritt, daß jeder Rückgang der höfischen Musikkultur ein Aufblühen der bürgerlichen zur Folge hat. Die Persönlichkeit, die hier die Initiative ergriff, war der Domorganist Gottlieb Hayne. Als erster in Berlin veranstaltete er im Domschulhause regelmäßige Musikübungen, an denen neben seinen Domschülern auch Erwachsene aus Liebe zum Gesang teilnahmen. Damit wurde Hayne der Vater des Berliner Gesangvereinswesens, auf dem ja in der neueren Musikgeschichte unserer Stadt der Hauptakzent liegt. Wahrscheinlich ist die Musikausübende Gesellschaft, die 1749 als erstes Liebhaberkonzertinstitut gegründet wurde, aus diesem ersten Verein hervorgegangen. Wir werden später noch davon zu sprechen haben.

## II. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart.

### Oper.

Die Wurzeln, aus denen die höfische Musikkultur Friedrichs des Großen ihre Nahrung zog, sind nicht in Berlin zu suchen. Die Hofmusik seines Großvaters und das künstlerische Leben am Hofe der Großmutter hat er nicht mehr gekannt, und das Berlin seiner Kronprinzenzeit vermochte ihm musikalische Anregungen, wie er sie brauchte, nicht zu bieten. Es blieb dem Zufall überlassen, hier einzu-

greifen. Nach dieser Richtung hin entscheidend wurden zwei Reisen: die eine 1728 an den Dresdener, die andere 1733 an den Braunschweiger Hof. Beide vermittelten ihm die Bekanntschaft mit gut zusammengesetzten Orchestern, mit ausgezeichneten Virtuosen und glänzendem italienischem Opernwesen. Die Wirkung auf den empfänglichen Prinzen war so außerordentlich, daß die Einrichtung einer ähnlichen Hofmusik sein Lieblingsgedanke wurde. Einstweilen, solange der Vater am Leben war, konnte an die Durchführung des Plans nicht gedacht werden. Einen vorläufigen Abschlag mußte eine kleine Hauskapelle bieten, die er sich in den dreißiger Jahren in seiner Kronprinzenresidenz Rheinsberg zusammenrief. An Zahl nicht sehr groß — etwa ein Dutzend Mann — schloß das Orchester Musiker von größter Bedeutung ein: die beiden Graun, Johann Gottlieb und seinen berühmteren Bruder Karl Heinrich, den Friedrich sich von Braunschweig hatte abtreten lassen, den Dresdener Theoretiker und Flötisten Johann Joachim Quantz, seinen bekannnten Flötenlehrer, die Geigerfamilie Vanda, den Theoretiker und Lautenisten Ernst Gottlieb Baron. Freilich mußten all diese Künstler in den Rechnungsbüchern der Kronprinzlichen Hofhaltung als Kammerdiener geführt werden, um dem wachsamem Auge des Königs zu entgehen.

Nach Friedrich Wilhelms Tod gehörten die Vorbereitungen zur Gründung einer Oper zu den ersten Regierungshandlungen des neuen Königs.<sup>1)</sup> Karl Heinrich Graun wird nach Italien geschickt, um Sänger anzuwerben, und Knobelsdorff baut ein prächtiges Theater. Friedrich kann die Fertigstellung nicht erwarten; mitten aus den Kämpfen des Schlesienschen Feldzugs drängt er einmal über das andere seinen Baumeister. Trotzdem ist das Gebäude bei der Rückkehr noch nicht fertiggestellt. Gleichviel; im Schloß wird in aller Eile ein Saal hergerichtet, um die inzwischen eingetroffenen Sänger zu probieren. Um 12 Uhr mittags am 11. November 1741 zieht der König ein; um 7 Uhr wird bereits gespielt.

Am 7. Dezember 1743 wurde das neue Opernhaus mit einer Aufführung von Grauns „Cesare e Cleopatra“ eingeweiht; im Januar folgte Haffes „La Clemenza di Tito“. Damit schloß die erste Opernsaison. Die Organisation der höfischen Oper jener Tage war wesentlich von der heutigen verschieden. Man spielte nicht das ganze Jahr hindurch, sondern lediglich während des Karnevals, also in den Monaten um die Jahreswende. Zu jedem Winter wurden zwei, höchstens drei Werke einstudiert, deren Aufführungen an ein paar Tagen der Woche stattfanden, in Berlin zunächst Montags und freitags. Demgemäß wurde das Sängerpersonal gewöhnlich nur auf einen Karneval engagiert. Ähnliche Verhältnisse herrschen heute noch in Italien. Die Vorstellungen selbst waren Hoffestlichkeiten; die Mehrzahl der Plätze wurden von den geladenen Gästen eingenommen, dem Hofstaat, den Gesandten, Ministern, Offizieren und Beamten. Die Parterrelogen standen den durchreisenden Fremden zur Verfügung — noch heute haben wir die Bezeichnung Fremdenloge —, der dritte Rang endlich den Einwohnern. Ein Eintrittsgeld wurde nicht erhoben; die Kgl. Kabinettskasse bestritt alle Kosten, von denen

<sup>1)</sup> Vgl. für die erste Zeit — bis 1806 — E. Schneider, Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses in Berlin. Berlin 1852.

man sich ein ungefähres Bild aus der Tatsache machen kann, daß in den zwei ersten Jahren allein die Wachslichter zur Beleuchtung an jedem Abend 2771 Taler kosteten.

Der erste Abschnitt der friderizianischen Oper endet mit dem Siebenjährigen Krieg und dem Tode Grauns (1759). Er ist bei weitem der glänzendste und eindruckreichste. Der König ist noch mit vollem Enthusiasmus bei der Sache; die künstlerische Persönlichkeit Grauns, seine dramatische Begabung und altitalienische Schule interessieren ihn; kein Mittel wird gescheut, die vorzüglichsten Kräfte herbeizuziehen und die Aufführungen so großartig als möglich zu gestalten. Niemals wieder hat Berlin eine so überragende Sängerei besessen, die Modeneserin *Benedetta Emilia Molteni*, die spätere Gattin des Hofkomponisten *Johann Agricola*, die Kastraten *Porporino* und *Paolino* und *Felice Salimbeni*, fast alle von Porpora ausgebildet, dazu *Giovanna Ustua* und die leichtsinnige Tänzerin *Barbarina*, um nur die berühmtesten zu nennen.

Von geringerer Bedeutung, weil sie nur zur Unterhaltung des Hofes diente, war die Errichtung einer Intermezzobühne im Potsdamer Schloß (1748), an der drei Italiener mit der Kgl. Kapelle und dem Opernballett wirkten. Intermezzi waren heitere musikalische Zwischenaktsunterhaltungen in der ersten Oper, die ursprünglich nicht nur mit der Oper, sondern auch untereinander in keinem Zusammenhang standen; später wurde in den Zwischenakten ein fortlaufendes Stück scherzhafter Natur gegeben, das endlich losgelöst und selbständig aufgeführt wurde; damit war die komische Oper geschaffen. Das bekannteste Werk der Gattung, die noch heute jugendfrische „*Serva padrona*“ Pergolesis, war das Eröffnungstück der Potsdamer Truppe.

Der Ausbruch des Siebenjährigen Krieges machte der Oper zunächst ein Ende. Als der König 1763 zurückkehrte, wollte sein geliebter Graun nicht mehr unter den Lebenden; die Mitglieder und Beamten der Oper waren in alle Winde zerstreut, die Dekorationen durch den Regen verdorben und das Theater selbst zerstört. Friedrichs Opern- und Festesfreude hatten die harten Sorgen der Kriegsjahre geschwächt, seine Kasse war leer. Es nimmt unter diesen Umständen nicht Wunder, wenn er nur zögernd und unlustig an eine Wiederherstellung seiner Oper ging. Als endlich Haus und Hof wiederhergestellt, die Dekorationen erneuert, frische Sängerkräfte aus Italien beschafft und die Vorstellungen wieder aufgenommen waren, konnte man sich den Abstand gegen früher nicht verhehlen. Das Sängerpersonal, das mit unzureichenden Mitteln angeworben war, mißfiel; die aufgeführten Werke wurden abgelehnt. Der König bestand darauf, daß nur deutsche Komponisten, die in den Bahnen Grauns und Hasses wandelten, zu Worte kommen sollten; die Arbeiten des Konzertmeisters *Agricola* aber, die in diese Richtung fielen, stachen allzusehr von ihren Vorbildern ab, um sich behaupten zu können. Schließlich behalf man sich mit alten oft gehörten Opern, die durch neue Einlagen mühsam zurechtgestuft wurden. Das Institut war altersschwach geworden.

Eine letzte Glanzzeit war der Oper Friedrichs des Großen beschieden, als 1771 eine junge deutsche Sängerin, *Gertrud Schmehling*, die spätere Gattin des Cellisten *Mara*, in das Ensemble trat. Anfangs war der Widerstand des Königs hartnäckig: er erklärte, sich lieber von einem Pferde eine Arie vorwiehern lassen zu wollen,

als eine Deutsche in seiner Oper zur Primadonna zu haben. Endlich gelang es, Friedrich zu einer Probe zu bewegen, die dann zur Anstellung führte. Ganz Europa war in der Bewunderung ihres Gesanges einig; leider hielt aber ihre Darstellungsgabe mit dem Singen nicht gleichen Schritt. Anfangs ging alles gut; die Schmeuling und mit ihr der Kastrat Giovanni Carlo Concialini wetteiferten ihr Bestes zu geben. Aber schon nach zwei Jahren ergaben sich Mißhelligkeiten: sie will den rohen, trunksüchtigen Cellisten Mara heiraten; der König und die Freunde raten dringend ab; endlich setzt sie ihren Willen durch. Nun beginnt ein Leben der Sorge, Angst, Geldnot und Verbitterung; Berlin ist ihr verleidet, die Oper gleichgültig geworden; schließlich gelingt es ihr zu entfliehen.<sup>1)</sup>

So war auch diese zweite Blütezeit rasch vorbeigezogen. Als Friedrich im Jahre 1775 den damals erst 24jährigen Johann Friedrich Reichardt, einen Königsberger, an Agricolas Stelle zum Kapellmeister ernannte, konnte man hoffen, daß neues Leben in das alte Haus ziehen würde. Die Persönlichkeit des feingebildeten, temperamentvollen und jugendkräftigen Musikers, der überdies sich rasch die Gunst seines Herrn zu verschaffen wußte, schien ganz geeignet, die königliche Oper aus ihrem Schlaf aufzurütteln. Aber die Hoffnung wurde getäuscht. Friedrich bediente sich seines Kompositionstalents nicht; Haffe und Graun mußten nach wie vor im ganzen das Repertoire bestreiten, und Reichardt wurde nur zum Umarbeiten und Flicker verwendet. Nicht nur sein Schaffen wurde lahmgelegt. Das Orchester, dem er vorgesetzt war, genoß zwar trotz des Verlustes bedeutender Mitglieder wie Georg Benda und Karl Philipp Emanuel Bach immer noch den Ruf einer ausgezeichneten Kapelle, aber die Musiker waren alt und bequem, und durch die ausschließliche Beschäftigung mit Friedrichs beiden Lieblingskomponisten einseitig im Vortrag geworden. Naturgemäß stieß der junge Reichardt mit seinen Reformbestrebungen hier auf den heftigsten Widerstand, und es kam zu argen Reibereien, in die der König, müde geworden, sich nicht mischen mochte. Genug, Reichardts Wirken war von keinem Erfolg begleitet. Er gab es am Ende auf, irgend etwas am Bestehenden zu ändern, und brachte jahrelang im Ausland zu, um neue Eindrücke zu sammeln und seine Opern aufzuführen.

Reichardt war eben wieder auf dem Wege nach Paris zur Einstudierung seines „Camerlan“, als ihn die Nachricht vom Ableben Friedrichs des Großen traf; in größter Eile reiste er zurück und kam noch rechtzeitig genug, um die Trauermusik, den „Cantus lugubris“, für die Totenfeier zu schreiben.

In König Friedrich Wilhelm II. knüpften sich die Hoffnungen derer, denen die alterschwache Opera seria, das einseitige Festhalten einer unzeitgemäß gewordenen Richtung nichts mehr zu bieten vermochte, derer vor allem, die das hochgestelzte Pathos all der lebensfremden Artaxerges, Lucio Papirio und Cajo Fabricio nicht

<sup>1)</sup> O. v. Riefemann, Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara. Allg. Musikalische Zeitung X, 1875, Nr. 32—40. — A. Niggli, Gertrud Elisabeth Mara. Eine deutsche Künstlerin des 18. Jahrhunderts. Sammlung musikalischer Vorträge Nr. 30. — C. Scherer, Gertrud Elisabeth Schmeuling und ihre Beziehungen zu Rudolf Erich Raspe und Carl Matthaei. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte der Künstlerin in den Jahren 1766—1774. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft IX, 1893, S. 99.

mehr zu erwärmen und zu interessieren vermochte. Eigentlich gehörte dazu ganz Berlin. Trotz des freien Eintritts war der Besuch der Oper in den letzten Jahren Friedrichs des Großen so schwach geworden, daß die Grenadiere kompagnieweise ins Theater kommandiert werden mußten, damit die Stücke nicht vor leerem Hause gespielt zu werden brauchten.

Das Bedürfnis, natürliche Handlungen mit lebenswahren Charakteren in der eigenen Sprache aufgeführt und mit einer einfach-herzlichen, warmen Musik vortragen zu sehen, das Bedürfnis auch besonders nach dem Komischen und selbst Burlesken, das in der Opera seria des 18. Jahrhunderts nicht mehr auf seine Rechnung kam, hatte in allen Ländern, in denen die italienische Oper herrschte, eine dramatische Gattung ins Leben gerufen, deren verschiedene Typen wir heute unter der Bezeichnung „Singspiel“ zusammenfassen. Berlin hat den Ruhm, die Geburtsstätte des ersten deutschen Singspiels zu sein. Die berühmte Schauspieltruppe Schönemanns, die 1742 von Breslau nach Berlin kam, versuchte hier im nächsten Jahre eine deutsche Nachbildung des englischen „The Devil to pay“ unter dem Titel „Der Teufel ist los“ zu geben. Der Erfolg war gering, woran vor allem das mangelhafte Sängerpersonal schuld war, vielleicht aber auch der Umstand, daß die beibehaltene englische Musik auf das deutsche Publikum nicht die dem Singspiel notwendige anheimelnde Wirkung ausüben konnte. In Berlin blieb das Stück zunächst ohne Nachfolge. Das deutsche Singspiel wurde erst lebensfähig, als auf sächsischem Boden geeignete Männer dichterisch und musikalisch das englische Vorbild überwandern und der Gattung die nationale Eigentümlichkeit einpflanzten, die ihr Gepräge sein soll. Es waren Christian Felix Weisse als Dichter und Standfuß und Johann Adam Hiller als Komponisten. Der Theaterdirektor Koch in Leipzig, der die eigentliche Veranlassung zur Wiederaufnahme des Singspielgedankens gab, führte, nachdem auch in Dresden ein Versuch erfolglos geblieben war, 1752 eine Neubearbeitung von „Der Teufel ist los“ auf und erhielt so viel Beifall, daß die neue Kunstgattung trotz des lauten Protestes des Literaturpapstes Gottsched Wurzeln schlug und nach einigen weiteren Versuchen begann, der Großen Oper und dem Schauspiel gefährliche Konkurrenz zu machen. Namentlich in Norddeutschland erreichte das Singspiel im letzten Viertel des Jahrhunderts eine außerordentliche Verbreitung.

In Berlin war schon in den sechziger Jahren die Nachfrage nach Singspielen derart, daß der Theaterdirektor Karl Theophil Döbbelin, der ehemals der berühmten Schuchschen Truppe angehört hatte, sich wider Willen dazu entschließen mußte, auch das Singspiel zu pflegen. Heinrich Gottfried Koch aber, 1771 sein Nachfolger, förderte trotz des anfänglichen Widerstandes seiner Schauspieler, die sich zu singen weigerten, die Sache in dem Maße, daß in den vier Jahren seiner Direktions-tätigkeit 34 verschiedene Singspiele gegeben werden konnten. Es waren überwiegend deutsche Komponisten, die bei ihm zu Worte kamen, vor allem Hiller, der mit elf Werken vertreten ist; aber auch französische, besonders Monsignys „Deserteur“, Dunis „Milchmädchen“ und Philidors „Sancho Pansa“ mußten zu Gehör gebracht werden, nachdem französische Truppen, die Bergiersche 1767, die Hamonsche 1768 und die Fierville'sche im folgenden Jahre den Berlinern den Geschmack wenigstens an den guten Erzeugnissen der französischen Singspielkunst übermitteln hatten. Italienischen Ursprungs waren nur zwei

Stücke, Piccinis „Nacht“ und Guglielmis „Robert und Calliste“. Diese ausländischen Werke wurden natürlich in deutscher Sprache aufgeführt. Die größte Beliebtheit von allen Singspielen erlangte Hillers „Jagd“; 40mal hintereinander konnte sie gegeben werden. Koch mußte dreimal wöchentlich Singspiele geben, da die gesprochenen Schauspiele höchstens von 50 Personen besucht zu werden pflegten. Als 1775 Döbbelin abermals an die Spitze des Berliner Theaters trat, mußte er seinen früheren Widerstand gegen das Singspiel aufgeben. Unter ihm beherrschte es das Theaterleben in dem Maße, daß z. B. im Jahre 1783 151 Singspielaufführungen stattfanden.

Den größten Erfolg hatten die Stücke des Döbbelinschen Musikdirektors Johann André aus Offenbach, des Begründers der bekanten Verlagsanstalt, namentlich „Erwin und Elmire“ in der Goetheschen Dichtung. Eine Erweiterung des Singspielrepertoires bot die Aufnahme des neugeschaffenen Melodramas, dessen Erfindung Georg Benda, der frühere Berliner Kammernusikus und spätere Gothaer Kapellmeister, für sich in Anspruch nimmt, wenn schon Jean-Jacques Rousseau ein Jahr vor ihm in seinem Pygmalion (1773) den Typus festgelegt hatte. Bendas und Bernhard Anselm Webers Mono- und Duodramen, auf die letzten Endes Stücke wie die Kerkerzene im Fidelio, die Beschwörung im Freischütz und der ganze Sommernachtstraum zurückgehen, erlangten eine große Beliebtheit, wemgleich die Gattung ästhetisch höchst anfechtbar ist; besonders herrschten in Berlin lange Jahre hindurch „Ariadne auf Naxos“ und „Medea“. Döbbelin bemühte sich auch, sein Personal mehr und mehr zu vergrößern und zu verbessern. In den Sängerinnen Semler und Sophie Niclas und dem Tenoristen Murschhäuser gewann er ausgezeichnete Vertreter der ersten Rollen, und als es ihm gelang, bei der plötzlichen Auflösung der französischen Hofkomödie das ganze Orchester zu übernehmen, konnte er sich getrost mit der königlichen Oper messen. Den letzten Schritt in dieser Richtung bildete die endliche Aufführung größerer deutscher Opern, deren Reihe 1780 mit Wieland-Schweizers „Alceste“ einsetzte.

Die deutsche Opernbühne in Berlin hatte sich rasch aus einem kunslos und widerwillig singenden Komödiantenensemble zur hervorragenden Operngesellschaft herausgebildet, ihre Darbietungen hatten sich von den possenmäßigen Anfängen des Singspiels bis zur deutschen Nationaloper gesteigert. In gleichem Schritt mußte sich das Publikum verbessern. Gehörten anfangs nur die unteren Schichten der Bevölkerung und der mittlere Bürgerstand dazu, so wandten sich auch allmählich die gebildeten Stände der deutschen Bühne in demselben Maße zu, als die Italienische Oper in Stagnation geriet. Schließlich konnte man dort die Hofgesellschaft und selbst Mitglieder des königlichen Hauses treffen, ja, die Gemahlin des Königs befahl die Truppe ins Schloß, um Bendas „Ariadne“ zu hören.

Es war der Schlüsselstein einer großen Entwicklung, als Friedrich Wilhelm II. unmittelbar nach seinem Regierungsantritt die Döbbelinsche Bühne zum königlichen Nationaltheater erhob, ihr das ehemalige französische Komödienthaus am Gendarmenmarkt einräumte und einen jährlichen Zuschuß von 6000 Talern gewährte. Die Erlaubnis, sich der Kostüme und Dekorationen der Italienischen Oper und bei Neuanschaffungen des königlichen Dekorationsmalers Verona zu bedienen, vervollständigte die Gleichstellung

der beiden Institute. Noch im Todesjahre des alten Königs, am 5. Dezember, eröffnete Friedrich Wilhelm selbst unter außerordentlichem Zulauf des Publikums das neue Haus.

Jetzt verliert die Italienische Oper merklich den Boden. Die letzten zwanzig Jahre ihres Bestehens sind ein hoffnungsloser Todeskampf. Der Kontur ihrer Eigenart wird Strich für Strich verwischt; die beiden Institute müssen einander mehr und mehr mit Sängern, Tänzern und Material aushelfen, die Zusammensetzung des Personals erhält eine immer deutschere Färbung, und schließlich findet niemand etwas dabei, daß der Kapellmeister der Italienischen Oper — Reichardt — für das Nationaltheater seine „Claudine von Villabella“ schreibt. 1790 versuchte die italienische Partei mit dem Librettisten Filistrin an der Spitze, noch einmal die italienische Herrschaft aufzurichten, aber es war vergebens. Der von ihr durchgesetzte Kapellmeister Alessandri spielte eine klägliche Rolle und konnte am Ende von seinen eigenen Anhängern nicht mehr gehalten werden. Zwar waren auch Reichards Tage gezählt, doch mochte sein Nachfolger Righini, wenngleich Italiener von Geburt, in seiner Kunst fast als ein Deutscher passieren; der andere neue Kapellmeister war Himmel. Die bedeutendsten Sänger der Epoche sind die Deutschen Madame Margarete Luise Schick,<sup>1)</sup> die große Vortragskünstlerin, und der stimmungswaltige Bassist Ludwig Fischer.

In dieser Zeit machte das Nationaltheater außerordentliche Fortschritte. Die singenden Schauspieler mußten immer mehr geschulten Sängern Platz machen, so daß auch anspruchsvollere Bühnenwerke in den Spielplan aufgenommen werden konnten. Der Musikdirektor Bernhard Wessely setzte sich für Mozart ein, und sein Nachfolger Bernhard Anselm Weber wagte sogar Glucks „Iphigenie in Tauris“ zu bringen. Damit hatte sich die Deutsche Oper von der Gesangsposse zum großen tragischen Musikdrama durchgekämpft und Berlin zur modernen Musikstadt. Die Gluckaufführung des Jahres 1795 war eine entscheidende Tat. Als die Italienische Oper im nächsten Jahre endlich dem Beispiel der verachteten Schwester folgte und die „Alceste“ aufführte, zeigte sich der gewaltige Abstand zwischen den beiden Instituten; die Italiener versagten vollkommen.

Die Italienische Oper überlebte das Unglücksjahr 1806 nicht; als in ruhigeren Zeiten die Opernvorstellungen wieder aufgenommen wurden, zog die Deutsche Oper in das alte Opernhaus Friedrichs des Großen.

Die nun folgenden Jahre setzen die Traditionen des Nationaltheaters fort. Eine entschiedene Umwälzung führte 1820 die Ernennung Gasparo Spontinis zum Generalmusikdirektor herbei.<sup>2)</sup> Der bereits 46jährige hatte eine äußerlich wie innerlich bewegte Laufbahn hinter sich. Nach wechselvollen Stationen in den hauptsächlichsten Opernzentren seines Vaterlands Italien hatte er die letzten 17 Jahre in Paris zugebracht und dort seinen durch Piccini und Cimarosa gebildeten Stil vertieft und ins Pathetische gewandelt. In seinen Hauptwerken lebte die schlagende Dramatik, die edle Leidenschaft Glucks, aber in den äußeren Wirkungen gesteigert durch den theatralischen Pomp eines Romanen, der das wildbewegte Vierteljahrhundert der Revolution durchlebt hat.

<sup>1)</sup> K. Evezow, Leben und Kunst der Frau Margarete Luise Schick. Berlin 1809.

<sup>2)</sup> W. Utmann, Spontini an der Berliner Oper. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV, 244.

In seinem persönlichen Wesen selbst eine napoleonische Erscheinung mit dem autokratischen Gebahren des Imperators, mit dem heißen Blut und der Reizbarkeit des Italieners, paßte er schlecht genug in das laue Berlin der zwanziger und dreißiger Jahre. Anfangs freilich wirkte er mit dem Reiz des Fremdartigen. Der Mann, der dort mit der Würde des Feldherrn in unerschütterlicher Ruhe am Pult saß und mit einem Blitzen des Auges die Künstlerschar unter seinen eisernen Willen zwang, konnte einen starken Eindruck nicht verfehlen, und all die prächtigen Schaustellungen in seinen Opern, die feierlichen Opferhandlungen, die rauschenden feste und glanzvollen Aufzüge, zu denen Schinkel wundervolle Dekorationen entwarf, fesselten das Publikum. Eine Zeitlang war Spontinische Musik so populär in Berlin, daß jedes Militärorchester zur Wachtparade Märsche oder Arrangements aus seinen Opern spielen mußte. Auf die Dauer war das Verhältnis indessen unhaltbar. Die Ursachen des Bruches lagen zunächst auf dem Gebiete persönlicher Eigenschaften und wurden durch die unklare Stellung Spontinis innerhalb der Beamtenhierarchie und die daraus erwachsenden Differenzen mit dem Intendanten Graf Brühl verschärft. Die Berliner, zum guten Teil unter dem Einfluß der Kritiken Kellstabs in der Vossischen Zeitung, nahmen gegen Spontini Partei und entzogen ihm mehr und mehr ihre Gunst. Nach dem Tode Friedrich Wilhelms, der den Meister gehalten hatte, erfolgte die Katastrophe; 1841, bei Gelegenheit einer Don Juan-Aufführung, kam es zur offenen Revolte und Spontini mußte Pult und Amt verlassen. Gebrochen zog er sich in die Heimat zurück und starb 1851 in seinem Geburtsort Majolati, ohne sich von dem Schlage erholt zu haben.

Die Spontiniepisode ist für Berlin nicht rühmlich. Die Mißstimmung über die großen und kleinen Schwächen des Meisters, über sein autokratisches Regiment und seine Unüberlegtheiten hätten verstummen müssen vor der Dankbarkeit gegenüber dem Großen, das er für Berlin getan hat. Der Zauber seiner überragenden Persönlichkeit, der bis in die entferntesten Winkel des Bühnenlebens strahlte, die straffe Disziplin, unter die namentlich das Orchester gezwungen wurde, stellten die Opernvorstellungen als Ganzes auf eine Stufe, die vordem unbekannt war. „Der wichtigste künstlerische Eindruck,“ schreibt Richard Wagner, „den ich außerdem dort erhielt, kam mir aus einer Aufführung des ‚Ferdinand Cortez‘ unter Spontinis eigener Leitung: der Geist derselben überraschte mich auf fast ungekante Weise. Ließ mich auch die eigentliche Darstellung, namentlich in Betreff der Hauptpersonen, die sämtlich nicht mehr der Blüte der Berliner Oper angehörten, kalt, und kam es auch nie zu einer Wirkung, die sich nur annähernd derjenigen, welche die Schröder-Devrient auf mich gemacht hatte, vergleichen konnte, so war mir doch das außerordentlich präzise feurige und reich organisierte Ensemble des Ganzen durchaus neu. Ich gewann eine neue Ansicht von der eigentümlichen Würde großer theatralischer Vorstellung, welche in allen ihren Teilen durch scharfe Rhythmik zu einem eigentümlichen, unvergleichlichen Kunstgenre sich steigern konnten. Dieser sehr deutliche Eindruck lebte draßfisch in mir fort, und hat mich bei der Konzeption meines ‚Rienzi‘ namentlich geleitet, so daß in künstlerischer Beziehung Berlin seine Spuren in meinem Entwicklungsgang eingrub.“<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> R. Wagner, Mein Leben. München 1911, Bd. I, S. 150f.

Auch die großen Sänger, voraus der Tenorist Carl Adam Bader, Anna Pauline Milder-Hauptmann und Josefine Schulz bildeten sich erst unter Spontinis Einfluß zu Darstellern des höchsten dramatischen Stils. Rechnet man dazu den Spielplan, in dessen Vordergrund außer Spontinis eigenen Werken die Schöpfungen Glucks, Mozarts, Beethovens und Cherubinis, ja selbst die dem Meister fernestehenden Opern Webers und Spohrs standen, so muß zugegeben werden, daß die Epoche 1820—1840 den Höhepunkt der neueren Berliner Operngeschichte bildet. In diese Zeit fällt das bedeutsamste deutsche Opernereignis der vorwagnerischen Tage, die Erstaufführung des „Freischütz“ am 18. Juni 1821 mit Heinrich Stümer als Max und Karoline Seidler als Agathe. Berlin ist die Wiege des beispiellosen Erfolges unserer volkstümlichsten Nationaloper.

In den ersten Jahren der Ara Spontini hatte die Intendanz den Versuch gemacht, der leichten italienischen und französischen Muse der Restaurationszeit, vor allem den Werken Rossinis und Aubers Eingang zu verschaffen, ohne daß man vermocht hätte, dem Publikum dieses Genre schmackhaft zu machen; man war in Berlin Edleres gewöhnt. Da wurde 1824 das Königsstädtische Theater eröffnet, das in Henriette Sontag und dem Bassisten Joseph Spitzeder Sänger besaß, über denen das breitere Publikum die Milder und Bader vergaß. Unwiderstehlich rissen sie die Berliner in die lockenden Nüchternheiten Rossinischer Kunst hinein und entfremdeten sie dem edleren Spielplan Spontinis. Sicher hat das Königsstädter Theater den Geschmack verdorben; es ist indessen keine Frage, daß über kurz oder lang die Modeoper auf ihrem Siegeszug auch ohne diese Bühne in Berlin festen Fuß gefaßt hätte. Schon lange bevor 1848 das Königsstädter Theater einging, hatte seine Kunstichtung die Hofbühne erobert.

Dennoch waren die nationalen Aufgaben nicht vergessen. 1829 wurde Marschners „Templer und Jüdin“ zum ersten Male aufgeführt und damit dem Meister das Wort erteilt, der die Brücke von Weber zu Wagner geschlagen hat. Zwanzig Jahre später setzte sich die Königliche Oper für desselben Künstlers „Schloß am Atna“ ein (1838), ohne indessen einen breiteren Erfolg zu erzielen. Meyerbeer, der seit 1842 als Nachfolger Spontinis Generalmusikdirektor war, ist in der Liste der Erstaufführungen nur mit seinem patriotischen Festspiel, zur Einweihung des neuen Opernhauses am 7. Dezember 1844, „Das Feldlager in Schlessien“, vertreten, das später umgearbeitet unter dem Titel „Der Nordstern“ bekannter wurde. Den dürftigen Text hatte der Kritiker der Vossischen Zeitung Ludwig Rellstab verfaßt. In der Hauptrolle der Vielka errang die angebetete Jenny Lind, „die schwedische Nachtigall“, ihren ersten großen Erfolg. Fünf Jahre darauf brachte die Hofbühne die feinste deutsche Lustspieloper des 19. Jahrhunderts nächst den Meisterdingern, „Die lustigen Weiber von Windsor“, zur ersten Aufführung, deren Komponist Otto Nicolai in seinen beiden letzten Lebensjahren 1847—1849 an der Königlichen Oper als Kapellmeister wirkte. Hiernit ist im wesentlichen die Liste der wichtigsten Unternehmungen geschlossen. Auf der anderen Seite muß anerkannt werden, daß das Niveau der Darbietungen allen Schwierigkeiten zum Trotz fast stets sehr hoch gewesen ist. Nicht immer konnte sich die Berliner Oper eines Ensembles rühmen wie etwa im Jahre 1870, mit Pauline Lucca als Vertreterin des alten Gesangsstils und Mathilde

Mallinger, Marianne Brandt,<sup>1)</sup> Albert Niemann und Franz Bez als Kündern einer neuen Zeit, aber kaum je hat es einen wirklichen Tiefstand gegeben. Heute haben wir den Ruhm, in der Königlichen Kapelle vielleicht das beste Orchester der Welt zu besitzen.

Wie einst im 18. Jahrhundert Döbbelin und Koch der Großen Oper der Hofbühne das bescheidene Singspiel gegenübergestellt hatten, so schuf sich gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts das Berliner Volk ein Operntheater, das seine Bedürfnisse nach der Seite des komisch-sentimentalen nationalen Singspiels hin befriedigen sollte. Diese Bühne war das Friedrichwillhelmstädtische Theater und die hervorragendsten an ihr tätigen Persönlichkeiten der berühmte „Postillon von Conjumeau“ Theodor Wachtel und der Kapellmeister Albert Corzring, dessen Werke noch heute die lebendigsten Vertreter der deutschen Spieloper aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts sind; freilich hatte Corzring seine besten Jahre damals schon hinter sich. Schon diese Bühne nahm bald den Weg, den alle Berliner Operunternehmungen neben der Königlichen nehmen, — den zur Operette. 1860 zieht Offenbach ein, und Strauß, Secoq, Suppé, Millöcker folgen.

Seither haben sich Operunternehmungen neben der Hofbühne in Berlin nur mit Mühe und meistens nur kurze Zeit halten können. Eine wirkliche Bedeutung hat allein die vor wenigen Jahren gegründete und bereits wieder eingegangene „Komische Oper“ unter der Leitung Hans Gregors erlangt; vielversprechend setzt das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg ein.

### Konzertwesen.

Die musikalischen Gesellschaften, die zu Ende des 17. Jahrhunderts allerorten in Deutschland entstehen, sind vorzugsweise eine Reaktionserscheinung. Abgesehen von Vereinigungen, die einen bestimmten Zweck, etwa die Verschönerung des Gottesdienstes, wie die sächsischen Kantoreien, verfolgten, waren diese Gesellschaftsgründungen innerhalb der Bürgerschaft Akte der Eigenhilfe einer immer selbstbewußteren und kulturell selbständigeren Bürgerschaft gegenüber dem ihr innerlich fremden, meist nur äußerer Repräsentation dienenden Musiktreiben der Höfe. In einer Zeit der Ausländerei, in der die romanische Kunst nicht nur in den Opernhäusern der Fürsten, sondern selbst in den Kirchen herrschte, stellen sie den Willen der Nation zur eigenen Musik dar.

In Berlin trat die oppositionelle Seite des Gesellschaftswesens insofern zunächst zurück, als das Gegenspiel gänzlich fehlte. Als um das Jahr 1724 der Domorganist und Schullehrer Gottlieb Hayne mit Schülern und Erwachsenen im Domschulhause in der Brüderstraße regelmäßige Singübungen veranstaltete, war eine Oper überhaupt nicht vorhanden und die Kirchenmusik gänzlich belanglos. Der Samen, den Hayne in kahler Zeit auswarf, kam nicht um. Sein Amtsnachfolger Johann Philipp Sack konnte diesen frühesten Berliner Gesangverein bis zu seinem Tode im Jahre 1763 halten; erst dann scheint sich die Gesellschaft aufgelöst zu haben. In den fünfziger Jahren vereinigte Sack außerdem instrumentenspielende Dilettanten zu einem Collegium

<sup>1)</sup> Vgl. La Mara, Musikalische Studienköpfe V. Brandenburgische Landeskunde. Bd. IV.

musicum, das den Titel „Musikausübende Gesellschaft“ führte. Auch hiervon ist nach Sachs Tode nicht mehr die Rede. Doch wurde die Lücke schnell wieder ausgefüllt. Im Jahre 1766 riefen der Geiger Ernst Benda, Kammermusikus in der königlichen Opernkapelle, und Carl Bachmann, Bratschist in demselben Orchester und Geigenbauer, das „LiebhaberKonzert“ ins Leben, eine Orchestervereinigung von Dilettanten, die jeden Freitag im Corsicaschen Lokal am Zeughaus öffentlich spielten und ab und zu auch größere Gesangswerke, Kantaten, Passionen, Oratorien und selbst Opern — natürlich nur konzertmäßig, nicht szenisch — aufführten. Die Solisten waren zum Teil ebenfalls Liebhaber; aber auch alle durchreisenden Virtuosen liehen gern ihre Kräfte, da noch bis ins 19. Jahrhundert hinein Solistenkonzerte ohne Orchester unbekannt waren und die Künstler der Mitwirkung des LiebhaberKonzerts für ihre eigenen „Akademien“ nicht entraten konnten. An der Spitze der Stammsolisten stand die Sängerin Charlotte Karoline Wilhelmine Stöwe, die später Bachmanns Frau wurde und in der Geschichte der Singakademie eine Rolle spielen sollte. Trotzdem ihr eine angenehme Stimme fehlte, vermochte sie fast 40 Jahre lang durch ihren fein nuancierten Vortrag zu bezaubern. Diese Solistenkonzerte waren damals vielseitiger als heutzutage, da nicht nur Gesang, Klavier und die Saiteninstrumente in ihren Bereich gezogen wurden, sondern auch die Blasinstrumente, sogar Fagotte und Trompeten. Das Repertoire wurde fast durchgängig mit deutschen Stücken bestritten; namentlich die Berliner Meister Graun und Karl Philipp Emanuel Bach behaupteten eine herrschende Stellung im Spielplan; auch Händel und Hasse wurden oft und gern gegeben. Die eigentliche Seele des Unternehmens war Benda, der nicht nur ein vorzüglicher Geiger, sondern auch ein hervorragender Orchesteranführer war. Bachmann dagegen war wohl ein tüchtiger Bratschist, aber „ein elender Vorspieler und ein äußerst erbärmlicher Anführer“. Benda starb schon 1785 als 38jähriger; Bachmann hatte nicht Selbstkritik genug, um das Maß seiner Kräfte zu erkennen und übernahm selbst die Leitung, nicht zum Vortheile des Instituts. Später scheint er zu der Überzeugung gekommen zu sein, daß er seine Stelle nicht auszufüllen imstande war; wenige Jahre nach Bendas Tode trat er selbst zugunsten seines jüngeren Bruders Wilhelm Bachmann zurück, der ebenfalls der königlichen Kapelle als Violinist angehörte. Indessen konnte sich die Gesellschaft nicht auf der alten Höhe behaupten, die sie unter Bendas Führung eingenommen hatte; 1797 löste sie sich vollends auf.

Auch den Nebengängern des LiebhaberKonzerts gelang es nicht, die Jahrhundertwende zu erleben. Das Konzert der Herren Müller und Leuschke im Englischen Hause, das 1776 gegründet wurde, das „Konzert für Kenner und Liebhaber“, das der Musikalienhändler Johann Karl Friedrich Kellstab in den Jahren 1787 und 1788 ebenfalls im Englischen Hause veranstaltete und das wegen seiner klassischen Programme — mit Werken von Johann Sebastian Bach und zum ersten Male für Berlin auch Gluck — eine bedeutungsvolle Stellung einnimmt, endlich eine größere Anzahl weniger wichtiger Garten- und Privat institute — alle diese Veranstaltungen konnten sich nur wenige Jahre halten.

Die Existenzschwierigkeiten der LiebhaberKonzerte haben im wesentlichen zwei Ursachen, eine allgemeingültige und eine, die gerade der Fortentwicklung der Berliner Vereine Hindernisse in den Weg legte. Die erste ist die ständige Steigerung der tech-

nischen und Vortragschwierigkeiten in der musikalischen Komposition am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, die mehr und mehr den Abstand zwischen den Dilettantenkapellen und den Berufsorchestern vergrößerten, bis jene überhaupt die Daseinsberechtigung einbüßten. Die andere, für Berlin wichtigere Ursache war die Gründung der Singakademie im Jahre 1791. Unter tüchtiger Leitung vermag der Liebhaber im Chorgesang die höchsten künstlerischen Ziele zu erreichen, während er im Dilettantenorchester im günstigsten Falle ein gewisses brauchbares Durchschnittsmaß hält. Dazu kam, daß die rein kirchenmusikalischen Programme der Singakademie und ihr esoterischer, Zuhörer zumeist ausschließender Charakter, von vornherein eine Stufe künstlerischen Ernstes bedingte, die den Liebhaberkonzerten mit ihren zum Teil rein gesellschaftlichen Tendenzen und ihrem gemischten Publikum durchaus versagt blieb. Die Folge mußte sein, daß die guten Elemente der Berliner Dilettanten sich von den Liebhaberkonzerten abwendeten und Anschluß an die Singakademie suchten.

Keine der nachher gegründeten Liebhabervereinigungen vermochte irgendeine Bedeutung zu erlangen. Natürlich trat dieser Umschwung nicht plötzlich ein. Die Konzerte, die von 1791 ab in der „Stadt Paris“ der ausgezeichnete Geiger *Johann Braun*, Konzertmeister der Königin, zusammen mit dem Musikredakteur und späteren dänischen Hofkapellmeister *Friedrich Ludwig Amilius Kunzen*, und seit 1793 mit dem Kammerfänger *Friedrich Franz Hurka* und dem Klarinettenisten *Franz Tausch* veranstaltete, waren sehr besucht. Aber all die Liebhabervereine, die im 19. Jahrhundert gegründet worden sind, haben es zu einer nennenswerten Bedeutung für unser Musikleben nicht bringen können. Verhältnismäßig der wichtigste dieser Gruppe ist der Musikverein zur Abung von Instrumentalstücken, den der Bratschist und nachherige königliche Kammermusiker *Louis Couriard* am 9. Oktober 1806 stiftete, und der noch im Jahre 1832 bestand. Auch *Zelter* richtete im März 1807 ein ähnliches Institut als Ableger der Singakademie ein, das er „Ripienschule“ nannte; hier übte er alle Freitag Mittag mit Liebhabern und Schülern, um ein Orchester zur Begleitung der singakademischen Aufführungen heranzubilden. Es geht daraus genügend hervor, daß keiner der bestehenden Vereine ausreichte. Die Ripienschule hat sich bis in die Zeit von *Zelters* Nachfolger *Rungenhagen*, etwa bis zur Jahrhundertmitte, gehalten. Neben ihr taten zuerst Mitglieder der königlichen Kapelle mit, seit 1827 aber eine im Vorjahre gegründete Vereinigung, die unter dem Namen „Philharmonische Gesellschaft“ und unter der Führung des königlichen Kammermusikers und Violinisten in der Opernkapelle *Eduard Rietz* alle zwei Wochen im Cäcilien-saale der Singakademie übte. Der Verein leistete anfangs Tüchtiges, verschlechterte sich aber, nachdem *Rietz* schon 1832 gestorben war, unter den späteren Dirigenten *Karl Wilhelm Hennig*, königlichem Kapellmeister, und seit 1836 *Hubert Ries*, königlichem Konzertmeister, so daß schon in den fünfziger Jahren die Singakademie ihr Verhältnis zur Gesellschaft lösen mußte. Der Verein hielt sich bis 1872. Ebenfalls waren die Zeitumstände dem Orchesterverein „Euterpe“ günstig, den der Direktor der gesamten Musikchöre des Gardekorps *Wilhelm Wieprecht*, der Erfinder der *Bastuba*, 1849 gründete, und dessen sich die Singakademie ebenfalls einige Male bediente: schon nach vier oder fünf Jahren löste er sich wieder auf.

Je mehr es mit den Liebhaberorchestern abwärts geht, um so breiter wird die Stellung der Chorvereine. Das Collegium musicum des Domorganisten Hayne, das sich über ein Menschenalter hindurch halten konnte, blieb zunächst ohne Nachfolge. Noch einmal rafften sich die Singechöre der Gymnasien auf und stellten sich an die Spitze des vokalen Konzertlebens. Die ganze zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hindurch veranstalten die Kantoren in den Berliner Kirchen zahlreiche geistliche Konzerte, deren Ausführung und Programme die Bewunderung der Zeitgenossen erzwangen. Namentlich zwei Männer wirkten hier mit außerordentlicher Hingabe und Willenskraft, der St. Petrifantor Rudolf Dietrich Buchholz und der Musikdirektor Johann Georg Gottlieb Lehmann, Organist an der St. Nikolaikirche. Daneben sollen Christian Karl Rolle, Kantor an der Jerusalems- und der Neuen Kirche, und Johann Christoph Kühnau, Kantor an der Dreifaltigkeitskirche und Herausgeber eines hochgeschätzten Choralbuches, nicht vergessen werden. Diese Kirchenkonzerte, die hauptsächlich an den Feiertagen stattfanden, übermittelten dem Publikum die Bekanntschaft ausgezeichnete geistlicher Musik; besonders Hase, Graun und Händel genossen eine liebevolle Pflege. Grauns Passionsoratorium „Der Tod Jesu“ ist in der Folge gleichsam das musikalische Wahrzeichen Berlins geworden; seitdem es 1755 zum erstenmal durch den Hofkapellmeister Agricola im Dom in Gegenwart des ganzen Hofes aufgeführt wurde, ist es alljährlich am Karfreitag zunächst in den Kirchenkonzerten und den Veranstaltungen der Liebhabervereinigungen, dann im Rahmen der Singakademie durch 150 Jahre vorgetragen worden. Erst seit 1884 läßt die Singakademie an seine Stelle Bachs Matthäuspassion treten. Auch Händel ist seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, namentlich mit dem „Judas Makkabäus“ dauernd auf dem Berliner Spielplan gewesen; der „Judas Makkabäus“ erlebte im Jahre 1774 in Berlin seine erste deutsche Aufführung. Den „Messias“ führte Johann Adam Hiller, der Leipziger Thomaskantor, in Berlin ein. Mit außerordentlichen Mitteln veranstaltete er am 19. Mai 1786 eine Aufführung im Dom; 200 Musiker im Orchester, meistens Dilettanten, sämtliche Chorschüler der Berliner und Potsdamer Schulen nebst 150 Herren und Damen und die Solisten der königlichen Oper wirkten mit. Fasch, der fünf Jahre später die Singakademie gründete, saß bei dieser Riesenveranstaltung am Cembalo.

Neben jenen Männern wirkte der königliche Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt, den die unbefriedigende Stellung an der italienischen Oper der Konzertmusik in die Arme trieb. In den Jahren 1783 und 1784 veranstaltete er in den Fastenwochen im ganzen zwölf „Concerts spirituels“, die die Dilettanten freilich auch nicht ganz entbehren konnten, aber doch hauptsächlich von Berufsmusikern, namentlich den Mitgliedern der beiden Opern bestritten wurden. Mit großem Zielbewußtsein arbeitete Reichardt an der musikalischen Erziehung des Publikums; es war das erste Mal, daß ein Künstler den Hörern seinen Geschmack aufzwang und sich zu ihrem Herrn machte, statt ihrem Vergnügen zu dienen. So lernten die Berliner neben zahlreichen Kompositionen des Konzertgebers Leonardo Leo, Niccolò Tomelli, Philidor und Dittersdorf kennen; fast nie fehlte eine Sinfonie von Haydn. Mozart freilich kam nicht zu Wort; auf ihn war Reichardt nicht gut zu sprechen. Als erster erkannte Reichardt, daß das Publikum zum Verständnis unbekannter Musikstücke einer taktvollen programmatischen

Einführung bedarf; als erster ließ er zu seinen Veranstaltungen Erläuterungen aus seiner Feder drucken, ganz wie heute unsere großen Konzertsinstitute Programmbücher ausgeben. Die „Concerts spirituels“ waren das älteste moderne Unternehmen im Sinne unserer Abonnementskonzerte; selbst Hillers Veranstaltungen in Leipzig können nicht diesen Anspruch erheben.

So stehen die Dinge um das Jahr 1790. Die Liebhaberkonzerte sind zurückgegangen; die Schul- und Kirchenchöre sinken immer tiefer; künstlerische Unternehmungen größeren und höheren Stils bleiben vereinzelt. Aber das Bedürfnis nach edler geistlicher Musik ist geweckt; hatte das öffentliche Leben keinen Raum für sie, so mußte ihr das Privathaus die Türen aufthun.

Die Hausmusik hatte gerade in Berlin, „où tout le monde cultive la musique“, im 18. und bis ins 19. Jahrhundert hinein eine liebevolle Pflege gefunden. Bis zu einem gewissen Grade kann man die Zusammenkünfte der „Musikausübenden Gesellschaft“ dazu rechnen, insofern sie in der Wohnung des Domorganisten stattfanden. Gleichzeitig ermöglichte das Aufblühen des Dilettantismus in seinem edelsten Sinne einen kräftigen Aufschwung des häuslichen Musiklebens. Zahlreiche Angehörige der höheren Stände, namentlich Juristen, versammelten in ihren Häusern die Musikfreunde zu erlesenen künstlerischen Genüssen. Unter allen diesen ist der bedeutendste der Advokat Christian Gottfried Krause gewesen, der als Komponist, Pianist, Geiger, Pauker und Theoretiker einen großen Ruf genoß; sein „Lustiger Schulmeister“ über einen Text von Nikolai ist als erstes deutsches Singspiel — von dem Mißerfolg Schönemanns im Jahre 1742 abgesehen — von der Schuchschen Gesellschaft um 1766 aufgeführt worden. Nach Umfang, Qualität und Wichtigkeit ragt das sogenannte „fließische Konzert“ hervor, in dem sich die Grenze zwischen Hausmusik und Liebhaberkonzert verwischt. Hier wurde nicht nur Orchestermusik gemacht, sondern auch Oratorien und Singspiele vorgetragen; so gelangte hier Goethes „Erwin und Elmire“ in der Komposition Reichardts zur ersten Aufführung. Die Seele dieser Veranstaltung war neben dem Hausherrn Fließ und den Mitgliedern der „Jüdischen Kolonie“ vor allen Bernhard Wessely, der Musikdirektor des Nationaltheaters.<sup>1)</sup> Auch im Hause des Bankiers Jzig wurde Musik „im reinsten, edelsten Sinn getrieben, Sebastian und Emanuel Bach mit einem Verständnis vorgetragen, wie sonst nirgends“<sup>2)</sup>; der junge Reichardt erhielt hier tiefgehende Eindrücke. Am Beginne des 19. Jahrhunderts sind die entscheidenden Häuser die des begabten Faustkomponisten Fürst Anton Radziwill, des Bankiers Abraham Mendelssohn, des Vaters von Felix und Fanny, und des Staatsrats v. Staegemann, bei dem 1827 Webers „Oberon“ gespielt wurde, ehe ihn eine Bühne des Kontinents gebracht hatte. Aus späterer Zeit möge noch das Haus des Buchdruckers R. Decker und seiner Gattin Pauline v. Schäkel genannt sein.

Auf diesem Boden erwuchs die Berliner Singakademie. Wie Reichardts unfreiwillige Mühe als Kapellmeister dem Konzertleben und der geistlichen Musik zugutekam, so auch die des Kapellmeisters Karl Friedrich Christian Fasch. Er, der

<sup>1)</sup> Vgl. E. E. Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig 1812, II, 148.

<sup>2)</sup> Reichardts Selbstbiographie.

früher die Flötenkonzerte des Königs begleitet und nach Agricolas Abgange die Opernaufführungen geleitet hatte, sah sich nach dem Bayerischen Erbfolgekrieg gezwungen, sein geringes Gehalt durch Musikunterricht zu vergrößern. Daneben widmete er sich der kirchlichen Komposition. Angeregt durch eine 16stimmige Messe von Orazio Benevoli, die ihm Reichardt einst aus Italien mitbrachte, unternahm er selbst ein Kyrie und Gloria 16stimmig zu setzen. Nachdem ein Versuch, das Werk mit Theatersängern und Schülerchören aufzuführen, gescheitert war, ging er daran, das Werk seinen eigenen Schülern einzustudieren. Im Sommer 1790 versammelte er im Hause des Geheimrats *Milow* jeden Dienstag 12—16 Herren und Damen, mit denen er seine Chöre probierte. Der Winter unterbrach die Übungen, aber im nächsten Frühjahr versammelte sich die kleine Gesellschaft von neuem in dem gastlichen Hause der Frau Generalchirurgus *Voitus* Unter den Linden, um frei von wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Nebenzwecken nur der Kunst zu dienen. Das ist die Entstehung der Singakademie, des ersten deutschen Chorvereins, der ein Muster für alle anderen geworden ist. Bald reichten die Räume des Privathauses nicht mehr aus, und der junge Verein mußte die Gastfreundschaft der Kirchen und der Königlichen Akademie der Künste in Anspruch nehmen, bis er im Jahre 1827 ein eigenes Haus beziehen konnte; schon 1799 war die Zahl der Mitglieder auf über 100 gestiegen, und bereits 1833 überschritt sie das halbe Tausend.<sup>1)</sup> Fast das ganze 19. Jahrhundert hindurch bildeten die Aufführungen der Singakademie den Kern des Berliner Konzertlebens; erst die letzten Jahre haben ihr diese Stellung streitig gemacht. Von allen Aufführungen der Singakademie die bedeutendste für die gesamte Musikentwicklung des 19. Jahrhunderts war jene Wiedergeburt der Matthäuspassion *Johann Sebastian Bachs* durch *Felix Mendelssohn* im Jahre 1829 trotz Zelters Widerstand, eine Aufführung, die mit einem Schlage die Fabel von dem öden Fugenvauer *Bach* zerstörte und an seine Stelle den gemühtiefen, lebendigen *Conductor* setzte. Es war die entscheidende Tat jener alten Berliner *Bach*tradition, die durch *Karl Philipp Emanuel*, durch *Kirnberger* und die Prinzessin *Amalie Unta*, *Friedrichs des Großen* Schwester,<sup>2)</sup> gehegt und namentlich in der *Mendelssohnschen* Familie treu gepflegt worden war.

Wenn man es auch lebhaft bedauern muß, daß bei dem konservativen Charakter des Instituts, wie ihn die Meister *Fasch*, *Zelter*, *Rungenhagen*, *Grell* und *Blumner* geprägt und gehütet haben, die führenden Geister der Zeit — mit Ausnahme von *Mendelssohn*, der mit der Singakademie eng verwachsen war — nicht zu Worte kamen, so ist doch erfreulich, daß an einer Stelle und in einer Zeit, die musikalisch zu der buntesten und widerspruchsvollsten gehörte, eine traditionsstarke, stilgebildete Gemeinschaft über ein Jahrhundert unentwegt hat wirken können, ohne ihre Bedeutung einzubüßen. Heute, wo neben der Singakademie zahlreiche Unternehmungen auch der zeitgenössischen Produktion gerecht werden, darf sie sich unbestritten in den Dienst der alten Überlieferungen stellen; in diesem Sinne faßt wohl der gegenwärtige Direktor *Georg Schumann* seine Tätigkeit auf.

<sup>1)</sup> *M. Blumner*, Geschichte der Berliner Singakademie. Berlin 1891.

<sup>2)</sup> *C. Sachs*, Prinzessin *Amalie* von Preußen als Musikerin. Hohenzollern-Jahrbuch 1910, S. 181 ff.

Wie überall in Deutschland nach dem Vorbild der Berliner Singakademie ähnliche Vereinigungen entstanden, so regte sie auch in der Mark zu zahlreichen verwandten Gründungen an. Die bedeutendsten waren die 1809 gegründete Steinbeck'sche Singakademie in Brandenburg, der Potsdamer „Verein für klassische Musik“, den 1814 Mödinger und Wessely ins Leben riefen, und die Frankfurter Singakademie.

Es dauerte über ein halbes Jahrhundert, bis in Berlin neben der Singakademie ein gleichwertiger Chorverein entstand. 1847 gründete der Musikdirektor Julius Stern den nach ihm benannten Verein, der es in zehn Jahren bereits von 17 auf über 500 Mitglieder brachte. Unter Sterns Nachfolgern Stockhausen, Bruh, Rudorff und Gernsheim geriet er ebenfalls in akademische Bahnen, ohne doch eine geschichtliche Berechtigung dazu zu haben. Nach einer kurzen, modernen Ära Oskar Fried und Jwan Fröbe ist er Anfang 1911 eingegangen. Seit 1870 widmete sich daneben der Cäcilienverein unter Alexis Holländer der Aufführung neuer, zum Teil damals noch verpönter Werke. Durch ihn wurden das „Deutsche Requiem“ und das „Schicksalslied“ von Brahms und „Christus“ und die „Heilige Elisabeth“ von Liszt in Berlin eingeführt. 1882 endlich rief der junge Siegfried Ochs einen kleinen Gesangverein ins Leben, der nach rascher Zunahme seit 1888 den Namen „Philharmonischer Chor“ trägt. Auch er setzt sich unter der energischen Leitung seines Dirigenten rückhaltlos für die Zeitgenossen wie für die Alten ein. Der außerordentliche Wohlklang und Farbenreichtum dieses Vereins stellen ihn heute unbedingt an die Spitze der Berliner gemischten Chöre.<sup>1)</sup> Mehr in der Stille wirkt der dem 16. und 17. Jahrhundert dienende, von Carl Thiel geleitete Madrigalchor des königlichen Akademischen Instituts für Kirchenmusik, dessen Vortrags- und Klangzauber breitere Kreise zu fesseln beginnt.

Wie Berlin mit der Singakademie den Anstoß zur Errichtung zahlloser Gesangvereine gegeben hat, so geht auch von ihm das Männerchorwesen, wenigstens in Norddeutschland, aus. In den Jahren, die der Erhebung des preussischen Volkes unmittelbar vorhergingen, reifte in Zelter der Gedanke, eine Tafelrunde gebildeter Männer in beschränkter Anzahl zu stiften, die allmonatlich sich zu edler musikalischer Geselligkeit und zur Pflege vaterländischer Gesinnung zusammenfinden sollten. Diese „Liedertafel“ kam 1809 als eine Abzweigung der Singakademie zustande. Jedes Mitglied mußte und muß noch heute gleichzeitig der Singakademie angehören, und ebenso ist Meister der jeweilige Direktor dieser Gesellschaft; erst in unserm Jahrhundert ist man von diesem Brauch abgegangen: statt Schumanns übernahm 1901 der Domorganist Hermann Kawerau das Amt. Das Charakteristische der Zeltertafel ist die Vermeidung öffentlichen Musizierens und die fast ausschließliche Benutzung von Dichtungen und Kompositionen, die in ihrem Kreise entstanden sind; jeder Täfeler muß Sänger, Dichter oder Tonsetzer sein. Von diesen Hauskomponisten hat einer wenigstens die Unsterblichkeit erlangt: der Augenarzt Friedrich Ferdinand Flemming, der Schöpfer von „Integer vitae“.<sup>2)</sup>

Daß das Liedertafelwesen gerade von Berlin ausging, ist mehr als ein bloßer

<sup>1)</sup> R. Sternfeld, Chronik des Philharmonischen Chors in Berlin. Berlin 1907.

<sup>2)</sup> H. Kuhlo, Geschichte der Zelterschen Liedertafel von 1809 bis 1909. Berlin 1909.

Zufall. Seit einem Menschenalter schon war das volksmäßige Lied, das in der Liedertafel gepflegt wurde, in Berlin heimisch, ja im wesentlichen hatte es von hier aus seinen Weg genommen. Im Rahmen des Singspiels zwar hatte schon Hiller in den sechziger Jahren den Volkston getroffen. Die eigentliche bewusste Volksliedbewegung indessen, die letzten Endes auf Herders Anregungen zurückgeht, hat auf märkischem Boden den ersten Anstoß und die erste Förderung erfahren. Johann Abraham Peter Schulz, damals Kapellmeister des Prinzen Heinrich in Rheinsberg, veröffentlichte im Jahre 1782 seine „Lieder im Volkston“ bei Decker in Berlin. Ungefähr in die gleiche Zeit fallen die schlichten Lieder Johann Friedrich Reichards. Zelter ist der dritte Hauptvertreter dieser sogenannten Berliner Schule. Auch die erste Sammlung alter Volksmelodien, von Friedrich Heinrich von der Hagen und Büsching, erschien 1807 in Berlin. So war hier der Boden für ein ehrliches und ferniges Musizieren geebnet.

Nach dem Vorbild der Zelterschen Liedertafel entstanden bald andere Vereinigungen ähnlicher Prägung, die aber meistens einen weniger exklusiven Charakter tragen. Frankfurt a. d. O. erhielt nächst Berlin die erste Liedertafel, 1826 auch Potsdam und 1832 Brandenburg. In Berlin selbst wurden neben der alten Tafel noch andere gegründet; von allen die beste war nach Zelters eigenem Urteil die sogenannte jüngere, die 1819 von dem Komponisten Ludwig Berger und dem Musikdirektor Bernhard Klein gestiftet wurde, aber schon anfangs der sechziger Jahre einging. Der 1829 von Musikdirektor Julius Schneider gegründete Berliner Liederverein gehört ebenfalls hierher. Von der Mark aus verbreitete sich das Liedertafelwesen über Norddeutschland.

Im Gegensatz zu dieser aristokratischen Form des Männergesanges in Norddeutschland stand die demokratische Männergesangspflege in Süddeutschland, die nur ein Jahr jünger ist als die Zeltersche. Hatte der Berliner Meister wenige erlesene Männer der höheren Klassen zu musikalischer Geselligkeit vereint, so strebte der Schweizer Nägeli danach, den Männergesang zu einem gewaltigen, alle Volksschichten umspannenden nationalen Bindemittel zu gestalten. Dieses süddeutsche Chorwesen, das seinen höchsten Ausdruck in imponierenden Massensängerfesten fand, erhielt bei uns erst verhältnismäßig spät Eingang. Es hatte in der Mark zwei verschiedene Ausgangspunkte: die Lehrer und die Handwerkervereine. 1833 verschmolz der Musikdirektor Schärtlich in Potsdam 30 kleine märkische Lehrergesangsvereine zum „Märkischen Lehrergesangsverein“ und veranstaltete mit diesem in Potsdam große Sängersfeste, die bis zu 400 Teilnehmer zählten. In den Handwerkervereinen und verwandten Organisationen, die bei uns anfangs der vierziger Jahre zur Hebung der unteren Volksschichten ins Leben gerufen wurden, wurde auch der Chorgesang als ein Mittel dazu gepflegt. In Berlin knüpft sich diese Bewegung an den Namen des Musikdirektors Franz Mücke, der die Sängerschaft des Berliner Handwerkervereins bis zu dessen polizeilicher Auflösung im Jahre 1851 leitete. Von ihm ging der Gedanke aus, die Handwerkerchöre der Mark Brandenburg alljährlich zu einem großen Volksgesangsfest zusammenzubringen und so den märkischen Männergesang nicht nur in den Dienst der Volksbildung, sondern auch des nationalen Einigungsgedankens gleich dem süddeutschen zu stellen. Er brachte im Jahre 1847 in

Neustadt-Eberswalde unter reger Beteiligung das erste Märkische Volksgefängsfest zusammen, dem trotz politischer Angriffe und polizeilicher Maßregeln bis auf den Zeitraum von 1852 bis 1856 alljährlich weitere folgen konnten. Als 1897 das 50jährige Bestehen der Feste gefeiert wurde, zählte der Märkische Sängerbund, der 1861 aus der Veranstaltung erwachsen war, 94 Vereine, von denen auf Berlin allein 19 fielen, 8 auf Eberswalde und 4 auf Schwedt. Noch ein Jahr älter als der Märkische Sängerbund ist der von dem Komponisten Rudolf Tschirch gegründete Märkische Centralsängerbund, der an verschiedenen Orten Brandenburgs seine Feste veranstaltet. Endlich entstand aus einer Aufführung zugunsten der deutschen Flotte, die Taubert mit mehr als 60 Vereinen im Jahre 1862 in Szene setzte, die Berliner Sängerschaft mit vorwiegend patriotischer Tendenz. Einen begrenzteren landschaftlichen Charakter haben der Neumärkische Sängerbund und der Neue Neumärkische Sängerbund.

Für die höhere Kunstmusik ist heute der Berliner Lehrergesangverein unter der Direktion von Felix Schmidt führend. Neben ihm wirken vor allen der 1843 von dem großen Liedmeister gegründete Erfsche Männergesangverein, der Charlottenburger Lehrer- und Männergesangverein und seit 1884 die sogenannte „Berliner Liedertafel“ Sanders, die mit den alten Seltertafeln wenig mehr als den Namen gemein hat.

Dem bahnbrechenden Vorgehen auf dem Gebiete des Chorgesanges haben wir eine ebenbürtige Stellung des Orchesterwesens nicht gegenüberzusetzen. Immerhin stehen wir hierin nicht gegen andere Gegenden zurück. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist Berlin sogar obenan; denn außer der Königlichen Operkapelle unterhielten noch viele Mitglieder des Königlichen Hauses ihre eigenen Kapellen. Markgraf Christian Ludwig, der 13. Sohn des Großen Kurfürsten, für den Bach die „Brandenburgischen Konzerte“ schrieb, machte damit den Anfang. Markgraf Heinrich, der Bruder Friedrichs des Großen, hatte eine Kapelle von etwa 20 Köpfen, der Persönlichkeiten wie Kirnberger, der Komponist J. A. P. Schulz und der große Geiger J. P. Salomon angehörten. Markgraf Karl, Vetter des Königs aus der Sonnenburger Linie, besaß eine fast ebenso große, der Friedrich Leopold Raab als Konzertmeister vorstand. Kleiner war diejenige des Prinzen Ferdinand, 14. Sohnes Friedrich Wilhelms I., mit dem ausgezeichneten Geiger Ernst Heinrich Raab. Die des Kronprinzen, nachherigen Königs Friedrich Wilhelms II., war die größte von allen; auch seine zweite Gemahlin Friederike hielt sich eigene Kammermusiker. Diese Hofkapellen gingen im ganzen in der Königlichen Kapelle auf.

Neben den fürstlichen Hausorchestern, die der Öffentlichkeit nur gelegentlich zugute kamen, genossen die Berliner die Kapellen der beiden Operntheater, erst der Königlichen Oper und des Döbbelinschen, nachher Königlichen Nationaltheaters, und nach der Vereinigung dieser beiden Bühnen von 1824 bis 1848 neben der Hofoper die des Königsstädtischen Theaters. Für das Konzertleben kamen natürlich auch diese nur gelegentlich in Betracht. Auf ein ständiges Sinfonieorchester mußte bei uns länger gewartet werden als anderswo.

Trotzdem wurde die Königliche Kapelle gerade für das Konzertleben bedeutungsvoll. Der Konzertmeister Karl Möser veranstaltete seit 1813 regelmäßige Quartett-abende, in denen er Haydns, Mozarts und Beethovens Werke zu Gehör brachte. Seit 1816 nahm die Königliche Kapelle mit Vorträgen klassischer Sinfonien und Ouvertüren daran teil, und so entstanden die Sinfonieabende der Kapelle. Möser wurde 1842 pensioniert. Sein Nachfolger Wilhelm Taubert, der noch heute in seinen „Kinderliedern“ lebt, führte die Konzerte der Königlichen Kapelle zugunsten der Orchester-Witwen- und Waisenkasse fort, zunächst gemeinsam mit Mendelssohn und dem Kapellmeister Karl Wilhelm Henning, dann mit großem Erfolge allein. Ein energischer, feuriger und doch besonnener Dirigent, brachte er die Konzerte auf die künstlerische Höhe, die ihnen für lange Jahre den ersten Platz im Konzertleben Berlins sicherte. Als er 1891 starb, trat Felix Weingartner an seine Stelle, die er bei treuer Anhänglichkeit seines Stammpublikums bis 1908 innehatte. Differenzen mit der Kapelle machten seinem Berliner Wirken ein Ende. Heute leitet Richard Strauß die Sinfonieabende.

Ein Jahr, nachdem Taubert die Direktion dieser Konzerte übernommen hatte, machte der Stabsoboist Karl Liebig vom Kaiser Alexander-Garde-Grenadier-Regiment den Versuch, mit seinen Mannschaften in verschiedenen Lokalen klassische Sinfoniekonzerte zu veranstalten. Die Liebigschen Konzerte führten sich trotz vieler Schwierigkeiten rasch ein und verschafften dem Publikum drei- bis viermal wöchentlich den Genuß guter Musik zu niedrigen Preisen. Bald wirkte das Orchester bei den meisten Konzerten der Künstler und der Gesangsvereine, auch der Singakademie mit. Es spielte etwa die Rolle des „Liebhaberkonzerts“ hundert Jahre früher, nur daß eben die Leistungen auf einer höheren Stufe standen. Mit ihm führte Radcke zuerst Schumanns Sinfonien auf. 1867 trennte sich die Kapelle von ihrem Begründer und wählte Julius Stern zu ihrem Dirigenten. Aber ihre Blütezeit war vorüber; seit 1868 weilte Benjamin Bilse, der gefeierte Stadtmusikus von Liegnitz, mit seinem Orchester in Berlin und gab im Konzerthaus in der Leipzigerstraße sehr besuchte Konzerte. Auch dieses Ensemble geriet in Differenzen mit seinem Gründer und machte sich 1882 selbständig, im gleichen Jahr, in dem das Gastspiel des Meininger Hoforchesters unter der Leitung Hans v. Bülow die Unzulänglichkeit der Berliner Orchestermittel ins Bewußtsein des Publikums brachte. Die Kapelle, die den Namen „Philharmonisches Orchester“ annahm, hat sich seitdem in hartem Kampf die Stellung in der vordersten Reihe der Orchester errungen; in erster Linie verdankt sie diesen Platz neben der eigenen Arbeit der Tätigkeit Bülows, der 1887—1893 die großen Abonnementskonzerte der Philharmoniker leitete. Seit 1895 steht an seiner Stelle Arthur Nikisch, über dessen erfolgreiche Wirksamkeit hier nicht gesprochen zu werden braucht.

Trotz der übermäßigen Inanspruchnahme des Philharmonischen Orchesters hat es immer noch außerordentlich schwere Existenzbedingungen, das Frühjahr muß es auf Konzertreisen, den Sommer — bis 1911 — als Kurorchester in Scheveningen verbringen, um sich nur halten zu können. Erst neuerdings hat sich die Stadt zu einer Subvention entschlossen. Danach wird es nicht überraschen, daß es neben ihm kein Orchester von gleichem Rang über eine kurze Lebensdauer hinaus hat bringen können.

Zum Schlusse unserer Uebersicht der wichtigsten Gesangsvereine und Orchester muß noch kurz der beiden Gesellschaften gedacht werden, die sich beider Faktoren zu Auführungen großen Stils bedienen, der vereinigten Wagnervereine von Berlin und Potsdam und der Gesellschaft der Musikfreunde. Die Bedeutung der ersteren ist stark zurückgegangen, da sie nur ausgetretene Gleise befahren und dem Musikleben keine neuen Impulse mehr geben. Die andere, die erst 1907 gegründet worden ist, verfolgte unter ihrem ersten Dirigenten Oskar Fried das Ziel, nur neue und wenig aufgeführte Werke zu bringen, hat aber jetzt unter dem Druck der Verhältnisse auch häufig gehörte Lieblinge des Publikums in ihr Programm aufnehmen müssen.

Kammermusik ist in Berlin ziemlich regelmäßig in der Öffentlichkeit getrieben worden, seitdem F. Benda (1709—1786) das Publikum mit der älteren Literatur dieses Gebiets bekannt gemacht hatte. J. P. Salomon (1745—1815) führte neben Bachs Werken für Violine allein auch die Arbeiten Haydns ein. Von Mösler, einem Enkelschüler Bendas, und seinen Quartettsoireen, war bereits die Rede. Nennen wir die „Quartettunterhaltungen“ der Königlichen Kammermusiker Zimmermann, Ronneburger, Richter, Espenhahn, die Veranstaltungen des Pianisten Defer mit den Gebr. Stahlknecht, Zimmermann und Steiffensand, das Trio Köschhorn-Gebr. Stahlknecht, das Duo Radecke-Grünwald, das Trio Bülow, Laub, Wohlert und endlich das Laubquartett Laub, Radecke, Wüerst, Bruno das bereits in jedem Konzert als Nr. 3 eins der letzten Beethoven brachte — so haben wir das Hervorragendste, was Berlin bis in die sechziger Jahre an Kammermusik zu bieten vermochte. Mit dem Joachimquartett wurde dann ein Höhepunkt erreicht, der bisher nicht überschritten worden ist.

Die Zahl der Solistenkonzerte in Berlin ist immer mehr gestiegen, je größer die Bedeutung der Stadt wurde; sie ist namentlich seit der deutschen Einigung unübersehbar geworden. Ein Eingehen auch nur auf die Hervorragendsten in der Flut dieser Virtuosen kann nicht im Rahmen dieses Aufsatzes liegen, weil die einzelnen Erscheinungen heute hier, morgen dort auftreten und in keiner Weise für eine Stadt charakteristisch sind.

### Unterrichtswesen.

Vor der Errichtung eigentlicher Musikschulen kennt das musikalische Unterrichtswesen die drei Formen des Privatunterrichts, der Handwerkslehre und der Gymnasialdisziplin. Der Privatunterricht beschränkte sich so lange auf die vornehmen und reichen Klassen, als das Stundengeben eine gelegentliche Nebenbeschäftigung der Musiker war und der stellunglose Musiker zu den Unmöglichkeiten gehörte. Erst im 18. Jahrhundert wächst die Zahl der privatitierenden Musiker, die den Dilettanten ihre Dienste als Lehrer anbieten, und die wirtschaftlichen Verhältnisse der beamteten Musiker, namentlich der Kantoren und Organisten, werden vielfach so schwierig, daß auch diese ihre freie Zeit für Lektionen hergeben müssen. Hand in Hand mit der Verbreitung des Privatunterrichts geht im Verlaufe des Jahrhunderts das Aufblühen der Liebhaberkonzerte und der Hausmusikpflege in größerem Stil. für Berlin

bedeutet die Auflösung der Königlichen Kapelle im Jahre 1713 einen sehr merklichen Aufschwung des Liebhabermusizierens; ein großer Teil der entlassenen Musiker fand kein neues Unterkommen und mußte sich durch Stundengeben ernähren.

Die zweite Form, die fast ausschließliche für den Instrumentalmusiker, folgt eng den Gesetzen der Handwerker und verliert ihren Wert in dem Maße, als die Musik selbst ihre zünftige Organisation abstreift und ihren Handwerkscharakter einbüßt. Zuerst geht die Institution der Kapellknaben zugrunde: brauchbare Knaben treten als Diskantisten in das Haus des Kapellmeisters, erlernen nach der Mutation ein Instrument, kommen alsbald als Akzessisten in die Kapelle und werden bei der nächsten Vakanz eingestellt. Für die brandenburgische Kapelle bleiben diese Verhältnisse nur bis 1715 bestehen. Länger hielten sich die Lehrverfassungen der Stadtpfeifer und der Hof- und Feldtrompeter. Alte Zunftgesetze schrieben eine fünfjährige Lehrzeit vor, in der der Schüler im Notenschreiben und auf mehreren Instrumenten ausgebildet wurde, dabei aber auch wie jeder andere Handwerkslehrling Reinigungs- und Botenarbeiten übernehmen mußte, bis er Geselle und schließlich Meister wurde. Dieser handwerksmäßige Betrieb hörte in Preußen im wesentlichen 1810 auf, als mit der Einführung der Gewerbefreiheit die Stadtpfeifereien im strengen Sinne und die letzten Reste der „Ritterlichen Trompeterzunft“ fielen. Indessen haben sich auch bei uns wie namentlich in Sachsen und Thüringen eine Art Stadtpfeifereien mit ihrem handwerklichen Lehrbetrieb bis in diese Tage hinein gerettet.

Die dritte der älteren Formen des Musikunterrichts ist die kulturell bedeutsamste. Ein großer Teil der Lateinschulen ist in der Weise entstanden, daß der Kirche ein liturgischer Knabenchor angegliedert wurde, für dessen Unterrichtung in den Fächern des allgemeinen Wissens die Stadt Sorge trug. Allmählich wurde der wissenschaftliche Unterricht die Hauptsache und der Gesang eine Einrichtung, deren pekuniäre Verwertung den Schülern den Besuch der Anstalt vielfach erst ermöglichte. Wir dürfen uns diese alten Zustände nicht zurückwünschen, weil sie mancherlei Nachteile für die Schüler in körperlicher, geistiger und sittlicher Hinsicht mit sich brachten; aber es darf andererseits nicht verkant werden, daß der Hochstand der deutschen Musik im 17. Jahrhundert außerordentlich viel dem Umstande zu verdanken hat, daß alle, die eine Lateinschule besuchten, die aufnahmefähigsten Jahre ihres Lebens in einer überwiegend musikalischen Atmosphäre zubrachten: bald hieß es Gesangsproben mitzumachen, bald wurde beim Gottesdienst, bei Tausen, Hochzeiten und Begräbnissen, bei Straßenumzügen, Schulkomödien, ja selbst bei den Operaufführungen des Hofes gesungen, bald sollte der Kantor beim Dirigieren vertreten werden, bald waren Noten abzuschreiben; am Kurfürstlichen Gymnasium zu Joachimsthal wurde von den Schülern sogar Instrumentalmusik getrieben. Auch diese Form des Musikunterrichts, aus der nicht nur musikgebildete Dilettanten, sondern auch zahllose ausübende Musiker, besonders Kantoren und Organisten hervorgegangen sind, verschwindet mehr und mehr im Laufe des 18. Jahrhunderts. Das berühmte Gymnasium zum Grauen Kloster in Berlin, das Köllnische Gymnasium, das Joachimsthalsche, das Prenzlauer, alle die Stätten, deren Musikpflege im vorhergehenden Jahrhundert noch ein Kulturfaktor ersten Ranges gewesen war, vernachlässigten den Gesang und vollends das Instrumentenspiel immer mehr, bis schließlich

am Ende des Jahrhunderts so gut wie nirgends mehr Musik gemacht wurde. Erst dem 19. Jahrhundert war es vorbehalten, wenigstens den Gesangunterricht an den Schulen wieder einzuführen, vor allem aber auch im Lehrplane der Volksschulen der Musik einen Platz anzuweisen. Große Verdienste darum hat in Berlin der Direktor des Königlichen Seminars für Volksschulen *Carl Heinrich Böhme* gehabt, dem wir einen Leitfaden zum Gesangunterrichte in Volksschulen verdanken. Er gehört zu den ersten, die in dieser Richtung gewirkt haben, nachdem *J. A. Hiller* in Leipzig, der große Kinderkomponist, im Jahre 1791 seine „Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen in Städten und Dörfern“ herausgegeben hatte.

Die erste musikalische Lehranstalt in der Mark ist eine militärische Einrichtung: die Oboistenschule des Königlichen Militärwaisenhauses zu Potsdam. Schon in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts, gleichzeitig oder unmittelbar nach der Gründung der Anstalt, ließ der König *Friedrich Wilhelm* Musikunterricht für einige der Zöglinge einrichten, um so einen Nachwuchs für die Oboistenkorps der Armee heranzuziehen. Der alte *Pepusch*, der einzige Musiker der Königlichen Kapelle, der 1713 nicht entlassen wurde, soll hier den ersten Unterricht erteilt haben. Eine eigentliche Schule bestand indessen erst seit 1735 zunächst unter der Leitung des Oboisten *Fischbach*. Wenn es erlaubt ist, vom Schüler auf den Lehrer zu schließen, so war in der Reihe der Vorstehler der Musikdirektor *Anton* der bedeutendste; denn aus seiner Lehre gingen die berühmten Brüder *Bärman*, der Klarinetist *Heinrich Josef*, für den *Mendelssohn* seine Konzertsstücke op. 113 und 114 schrieb, und der Fagottist *Karl*, der spätere Berliner Kammermusiker, hervor. Der Unterricht, der im wesentlichen die Blasinstrumente, seit 1823 aber auch die Streichinstrumente umfaßte, unterschied sich im ganzen kaum von dem handwerklichen Lehrbetrieb der Stadtpfeifereien, insofern das Waisenhaus überhaupt die Ausbildung von Handwerkern bezweckte; aber die Zahl der Schüler und ihre Abtheilung in Klassen gibt dem Institut bereits den Charakter eines Konservatoriums.

Das 18. Jahrhundert ging bei uns in diesem Sinne nicht weiter. Außer diesem einen Institute, das seiner Natur nach nur einen engeren Wirkungskreis hatte, lag der Musikunterricht in Brandenburg bis ins zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in den Händen einzelner Lehrer. Aber auch jetzt wurde noch keine allgemeine Musiklehranstalt ins Leben gerufen, die sich eine universale Ausbildung des Musikers hätte angelegen sein lassen. Es handelte sich zunächst nur um Spezialinstitute. Dazu gehören vor allem drei Gründungen: das Konservatorium für Blasinstrumente, das der Königliche Kammermusikus *Franz Tausch* 1805 ins Leben rief und das sein Sohn *Friedrich Wilhelm Tausch* seit 1817 weiterführte, ferner die sogenannte „*Ripienschule*“, die *Zelter* 1807 an die Singakademie angeschlossen, um für diese ein brauchbares Orchester heranzubilden, beide Schulen auf der Grenze zwischen Lehranstalt und Konzertgesellschaft; drittens endlich das Königliche Akademische Institut für Kirchenmusik, das im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts als ein Zweig der Akademie der Künste errichtet und unter die Leitung *Zelters* gestellt wurde. Am Kirchenmusikinstitut, das der Ausbildung der Gesanglehrer bestimmt ist, wirkten in den ersten Zeiten die bedeutendsten Berliner Musiker: außer *Zelter* selbst der Oratorienkomponist *Bernhard*

Klein, der Organist August Wilhelm Bach, deren Schüler August Haupt und der Bibliothekar Franz Commer. All diese Männer verfolgten eine ausgesprochen konservative Richtung, die in der polyphonen a cappella-Musik des 16. Jahrhunderts den Höhepunkt der musikalischen Entwicklung und bereits in Beethovens Werken modernistischen Verfall sah. Bald gesellte sich zu dieser Gruppe eine zweite, die sich um die 1833 gegründete musikalische Sektion der Akademie der Künste scharte. Hier wirkte der Singakademiedirektor Karl Friedrich Rungenhagen und dessen Nachfolger Eduard Grell, der Fanatiker des reinen Vokalstils; in ihren Kreis gehört auch Siegfried Dehn, Kustos der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek, einer der gesuchtesten deutschen Kompositionspädagogen. 1869 wurde dann unter dem Titel „Lehranstalt für ausübende Tonkunst“ die heutige Kgl. Hochschule ins Leben gerufen — ein dahingehender Plan Friedrich Wilhelms IV. war nicht zur Reife gelangt — ursprünglich nur für Instrumentalisten, mit Joachim als Direktor, ihm, de Ahna und Schiever als Violin-, W. Müller als Violoncell-, Rudorff, Al. Dorn und Karl Haupt als Klavier- und Orgel- und Benno Härtel als Theorielehrer; erst im nächsten Jahre wurde eine Kompositionsklasse unter F. Kiel eingerichtet, aber erst 1882 tatsächlich angegliedert. Der fortschrittsfeindliche Geist nahm auch von der neuen Anstalt Besitz. Freilich verrückte die weitereilende Zeit auch den „Höhepunkt“ der musikalischen Entwicklung. Schon zu Friedrich Kiels Zeiten, der als schaffender Künstler seinen ganzen Kreis überragt, erhält die Instrumentalmusik volles Bürgerrecht auf der Akademie, und die letzte Generation, deren bedeutendste Persönlichkeiten Woldemar Bargiel, Josef Joachim, Max Bruch und Friedrich Gernsheim sind, steht sogar schon auf romantischem Boden. Endlich ist jetzt mit Hermann Kretschmar ein Mann an die Spitze des Instituts gestellt worden, der es sich zum Ziele gesetzt hat, der Hochschule einen Platz im frischen, sprudelnden Leben der Gegenwart zu erobern.

Früher als es von Staats wegen geschehen war, hatten sich private Kreise zur Gründung allgemeiner musikalischer Schulen entschlossen. Aus der Fülle der Berliner Konservatorien ragen drei hervor. Das älteste von allen ist die Anstalt, die 1850 von dem Theoretiker Adolf Bernhard Marx, dem Klavierpädagogen Theodor Kullak und dem Kapellmeister Julius Stern gegründet wurde. Unter ihre Lehrer zählte Hans v. Bülow. Schon nach sechs Jahren schied Kullak aus und rief eine eigene Akademie ins Leben, die in erster Linie pianistischer Ausbildung diente; nach seinem Tode (1882) führte sie sein Sohn Franz bis 1890 in gleichem Sinne weiter. Beide Konservatorien erwarben sich Weltruf und vermochten bis zu einem gewissen Grade den Stempel des Stillstands, den die musikalische Sektion der Königlichen Akademie der Musikstadt Berlin aufdrückte, zu verwischen. Ein drittes Konservatorium wurde 1881 von Faver Scharwenka, der aus der Kullakschen Akademie hervorgegangen war, eröffnet und nach dessen Weggang nach Amerika von seinem Bruder Philipp und Hugo Goldschmidt weitergeführt. Auch hier wirkte später Bülow. 1895 verband es sich mit der Klavierschule Karl Klindworths. Eine vorübergehende, aber bemerkenswerte Erscheinung war Karl Taubigs Akademie für höheres Klavierspiel (1866—1870), mit der der große Pianist, der selbst unter

schweren Kämpfen alles Virtuose und Eigenwillige seines Spiels abgestreift hatte, für sein Ideal der möglichst objektiven Reproduktion wirken zu können hoffte.

Mit dieser besonderen Pflege des Klavierspiels hängt es wohl zusammen, daß man von einer Berliner Klaviermusik reden kann. Meister wie Scharwenka, Moszkowski, Förster wären hier in erster Linie zu nennen.

### Kritik und Musikwissenschaft.

Die naive Hingabe an den Kunsttrieb liegt nicht im Charakter unserer engeren Heimat. Ein starker Drang nach Erkenntnis auf der einen Seite und ein wenig Nüchternheit auf der anderen, dazu eine wesentlich kritische und satirische Veranlagung haben hier in allen Zweigen des Kunstlebens neben die Praxis als gleichberechtigt die Theorie und die Kritik gesetzt. Namentlich die Musik, deren Ausübung schon eine beträchtliche theoretische Vorbildung voraussetzt, mußte neben der Literatur eine breite wissenschaftliche und kritische Behandlung erfahren, die mit den übrigen Seiten des Berliner Geisteslebens im engsten Zusammenhange steht.

Die Anfänge der märkischen Musiktheorie reichen weit in das 17. Jahrhundert zurück. Im Eingange stehen die „Synopsis Musicae practicae“ des Frankfurters Bart. Gesius (1615) und die Lehrbücher des Nikolaitantors Johann Crüger, vor allem seine „Synopsis Musica“, die, 1624 in erster Auflage erschienen, die erste umfassende Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts ist und das älteste Unterrichtsbuch auf harmonischer, nicht kontrapunktischer Grundlage darstellt. 1685 erschien ein „Examen organi pneumatici“ von dem Organisten Kaspar Ernst Carutius in Cüstrin. Zu Anfang des nächsten Jahrhunderts folgt der Kritiker Martin Heinrich Fuhrmann. Der streitbare Friedrichwerdersche Kantor kämpft in seinen Schriften, namentlich dem 1729 erschienenen Pamphlet „Die an der Kirche Gottes gebaute Satans-Capelle“ gegen Oper, Theater und Modeausländerei; er ist in Berlin der erste, der enthusiastisch für Johann Sebastian Bach eintritt. Wenn sein Stil heute etwas zu temperamentvoll, seine Sprache reichlich grob und rüpelhaft erscheint, so soll man nicht vergessen, daß er in einer Zeit schrieb, in der die Berliner durch die wütenden Fehden der lutherischen und reformierten Prediger an die übelsten Unflätigkeiten in Wort und Schrift gewöhnt waren. Auch als didaktischer Schriftsteller hat sich Fuhrmann, besonders in seinem „Musikalischen Trichter“ von 1706 betätigt.

Von 1750 ab bedient sich die musikalische Kritik und Wissenschaft auch in Berlin der neuen Form der Zeitschrift. Nach dem Vorgange Matthefons, Müzlers und Scheibes ließ in diesem Jahre der königliche Kriegsrat Friedrich Wilhelm Marpurg den „Kritischen Musicus an der Spree“ wöchentlich erscheinen, der neben wenigen polemischen Aufsätzen eine durch alle Hefte laufende Harmonielehre brachte. Wichtiger und in der Form bereits moderner sind die 1754—1778 erschienenen „Historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Music“; in fünf Bänden bringen sie zahlreiche Artikel über Musik im allgemeinen, aber auch schon Rezensionen, Biographien, historische Beiträge und Mitteilungen. Ungefähr im gleichen Stile, aber mehr auf die Theorie gerichtet ist die dritte von Marpurgs periodischen Veröffentlichungen, die „Kritischen Briefe über die

Tonkunst" (1760—1763). Neben vielen theoretischen Werken hat Marpurg noch in seiner „Kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik" (1759) das erste Berliner musikhistorische Buch geschrieben. Marpurg ist zwar ebenso wie Fuhrmann nicht unabhängig von Mattheson, dem Vater der deutschen polemischen Musikliteratur, aber er zeichnet sich durch Sachlichkeit und eine für die Zeit bedeutende Schlichtheit des Ausdrucks aus. Der wichtigste Erfolg seines Wirkens war jedenfalls die Anregung und Heranziehung anderer Musikgebildeter und Musiker zur schriftstellerischen Tätigkeit.

Gleichzeitig mit Marpurgs Schriften entstanden in Berlin zahlreiche theoretische Arbeiten ausübender Musiker über ihre Instrumente und ihre Kunst. Zwei davon gehören neben der Violinschule Leopold Mozarts zu den drei musikalischen Hauptwerken des 18. Jahrhunderts, die uns heute noch zur Interpretation alter Musik unentbehrlich sind: der „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" von dem alten Lehrer Friedrichs des Großen Johann Joachim Quantz (1752) und der „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" (1753—1762) von Karl Philipp Emanuel Bach, dem zweiten Sohne Johann Sebastian's und Cembalisten des Königs. Beide Werke gehen über das Instrumententechnische hinaus eine Abhandlung über die gesamte Musikpraxis ihrer Zeit. Dazu gesellt sich 1757 des Kapellmeisters Johann Friedrich Agricolas „Anleitung zur Singkunst", eine Übersetzung der berühmten Gesangsschule Cofis. Etwas später treten daneben die theoretischen Arbeiten Johann Philipp Kirnbergers, des Lehrers der Prinzessin Amalia Anna von Preußen, namentlich seine „Kunst des reinen Satzes in der Music" (1774), die eine umfangreiche Harmonie- und Kontrapunktlehre darstellt. Die Musikästhetik endlich wird von Christian Gottfr. Krause in seiner Schrift „Von der musikalischen Poesie", Berlin 1752—1753, angebaut.

Die zweite Periode in der Geschichte der Berliner Musikkritik reicht von 1791 bis 1806; im Mittelpunkt steht die Persönlichkeit des Hofkapellmeisters Johann Friedrich Reichardt. Das Charakteristische dieser Bewegung ist die Tatsache, daß es keines der sieben in dieser Zeit erschienenen Blätter zu einem zweiten Jahrgang gebracht hat; immer wieder nimmt der Uermüdliche den fruchtlosen Kampf gegen die Gleichgültigkeit des Publikums auf. All diese Reichardtschen Gründungen, das „Musikalische Kunstmagazin", das „Musikalische Wochenblatt", die „Musikalische Monatschrift", die „Musikalische Zeitung", die „Berliner musikalische Zeitung" (1793—1794), „Deutschland" (1796) und die „Berliner musikalische Zeitung" (1805—1806), mag f. E. N. Kunzen oder der Professor Spazier als Herausgeber zeichnen, sind tatsächlich Gründungen Reichardt's. Was Reichardt in Kunst und Leben vertrat, verfochten auch die Zeitschriften: sie traten für gute deutsche Musik ein, kämpften gegen Modeausländerei und Virtuosenunwesen und suchten das Interesse für alte Musik, z. B. Palestrina, zu erwecken. Trotz des geringen äußeren Erfolges der Blätter darf man ihre bedeutende Wirkung auf den Geschmack und das Urteil des Publikums nicht unterschätzen. Sie halfen die Italienische Oper vernichten und erleichterten die Erfolge des Nationaltheaters; die Gluckaufführungen der neunziger Jahre wären ohne die Vorarbeit der Zeitschriften kaum möglich gewesen. Einen bleibenden Wert haben die ausgezeichneten Analysen

musikalischer Werke, die Reichardt zuerst verfaßte; sie können heute noch als Muster dienen. Mit diesen Arbeiten stellt er sich bereits in die Reihe der romantischen Musikerschriftsteller, der Weber, Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner.

In der Geschichte der Berliner musikalischen Kritik im 19. Jahrhundert ragen vor allem vier Männer hervor, deren scharf umrissene Persönlichkeiten eine weit über die Grenzen der engeren Heimat hinausgehende Bedeutung erlangt haben. Der ältere Kellstab, Johann Karl Friedrich, war als Mitarbeiter der „Vossischen Zeitung“ der erste Musikreferent einer Berliner Tageszeitung; auch seine Richtung wird durch die Namen Bach und Gluck gekennzeichnet. Sein Sohn Ludwig Kellstab war von 1726 bis 1860 ebenfalls Kritiker der „Vossischen Zeitung“, gründete aber unter dem Namen „Tis im Gebiet der Tonkunst“ (1800—1841) auch eine eigene Musikzeitschrift. Er war ein feingebildeter und geschmackvoller Mensch, aber für einen Kritiker zu hitzig. Seine Hauptverehrung galt, in einer Zeit, die den italienischen Sirenen nachlief, den deutschen Klassikern. Spontini und später Wagner bekämpfte er lebhaft. Gleichaltrig mit dem jüngeren Kellstab war Dr. Adolf Bernhard Marx, der 1830 der erste Professor der Musik an der Berliner Universität wurde. Von 1824 bis 1830 gab er ein Blatt unter dem Namen „Berliner Allgemeine Musikzeitung“ heraus. War schon Marx liberaler als Kellstab, so vertrat die radikale Richtung der Mitbesitzer der Challierschen Musikalienhandlung C. Gaillard in seiner „Berliner musikalischen Zeitung“ (1844—1847) — nicht zu verwechseln mit der 1833 von dem Organisten J. C. Girschner herausgegebenen gleichnamigen Zeitung —, die auch der Musikgeschichte einen breiten Raum gewährte; nach vierjährigem Bestehen wurde sie mit der 1847 von dem Mitbegründer der Verlagsfirma Bote & Bock Gustav Bock ins Leben gerufenen „Neuen Berliner Musikzeitung“ vereinigt. Von den zahlreichen Neugründungen der zweiten Jahrhunderthälfte sind die wichtigsten die des „Echo“, 1851 im Verlage der Schlesingerschen Musikalienhandlung, der ausgesprochen fortschrittlichen „Allgemeinen Musikzeitung“ Otto Eßmanns (1881) und schließlich der „Musik“ im Verlage von Schuster & Coeffler (seit 1901). Auch eine Anzahl speziellerer Fachzeitschriften haben ihren Sitz in Berlin; von ihnen seien als die bedeutendsten genannt: der von hervorragenden Klavierpädagogen unterstützte „Klavierlehrer“, den Emil Breslauer 1878 gründete, die von Emil Prager 1879 herausgegebene „Deutsche Militär-Musiker-Zeitung“ und Otto Wangemanns „Orgelbauzeitung“ aus demselben Jahre.

Die musikwissenschaftlichen Studien haben in Berlin eine ausgezeichnete Pflege gefunden; nur Leipzig kann in dieser Hinsicht in Wettbewerb treten. 1830 wurde ein Lehrstuhl für Musik errichtet, dessen Inhaber Komposition lehrten. Ihn bekleidete, nachdem Mendelssohn abgelehnt hatte, zuerst der verdienstvolle Theoretiker Adolf Bernhard Marx und nach seinem Tode (1866) Heinrich Bellermann (gest. 1903), dessen „Kontrapunkt“ (1862) auf dem veralteten Fuxschen Standpunkt hält. Jetzt wird auf der Universität praktische Musik kaum mehr gelehrt. Die Musikgeschichte wurde zunächst nur nebenbei behandelt, z. B. von Otto Jahn (1867—1869), dessen monumentale Mozartbiographie in ihrer souveränen Einstellung der Künstlerpersönlichkeit in Zeit und Umgebung das klassische Muster für die biographische Musikliteratur geworden ist. 1875

wurde eine musikgeschichtliche Professur gegründet und zunächst mit Philipp Spitta besetzt (1875—1894); ihm verdanken wir vor allem die große Bachbiographie und die Gesamtausgabe der Werke Heinrich Schütz, um dessen Wiederbelebung er die größten Verdienste hat; er war überdies Mitbegründer der „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft“, der ersten musikwissenschaftlichen Zeitschrift nach Chrysanders in den Anfängen steckengebliebenen „Jahrbüchern der musikalischen Wissenschaft“, und er gab die Anregung zur Herausgabe der „Denkmäler deutscher Tonkunst“, die heute die Grundlage aller musikgeschichtlichen Studien bilden. Aus Spittas Schule sind eine große Zahl Gelehrter hervorgegangen, z. B. der Neumenforscher Oskar Fleischer, der die Internationale Musikgesellschaft ins Leben gerufen hat, der Paläograph und Hymnologe Johannes Wolf und der Liedforscher Max Friedländer, alle drei heute Dozenten an der Universität, und der namentlich um die Neuherausgabe alter Tonwerke verdiente Max Seiffert. 1904 erhielt als erste Universität die Berliner ein Ordinariat für Musikgeschichte, das Hermann Kretschmar innehat. Durch die Ernennung dieses Mannes zum Direktor der Akademischen Hochschule für Musik ist es ihm ermöglicht, sein umfassendes Wissen und seine außerordentlichen Fähigkeiten in den Dienst der praktischen Musikpflege wie der Musikwissenschaft zu stellen und eine gesunde Verbindung zwischen beiden Gebieten herzustellen.

Eine wichtige Ergänzung der musikgeschichtlichen Studien an der Universität bilden die Disziplinen der besonderen musikalischen Akustik und der Tonpsychologie. Sie sind hier namentlich durch zwei Gelehrte vertreten: Hermann Helmholtz gab in seiner „Lehre von den Tonempfindungen“ (1863) die erste vollständige naturwissenschaftliche Begründung der musikalischen Gesetze; seine Durchführung der Obertonlehre indessen ist nicht mehr haltbar und besonders durch Karl Stumpf, seinen Nachfolger im Amt, widerlegt worden; Stumpfs „Tonpsychologie“ (1883—1890) greift das Problem im Gegensatz zu Helmholtz von der psychologischen Seite an. Durch ihn und seinen Mitarbeiter Erich M. v. Hornbostel ist Berlin mit seinem heute schon stattlichen Phonogrammarchiv im Psychologischen Institut der Universität auch ein Zentralpunkt für vergleichende Musikwissenschaft geworden.

Neben diesen Forschern muß eines in der Stille wirkenden Mannes gedacht werden, der uns mit unermüdlichem Fleiße das Handwerkszeug geschmiedet hat, des emsigen Bibliographen Robert Eitner. Er hat den Musikhistorikern das heute unentbehrlich gewordene „Biographisch-Bibliographische Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten“, das 1900—1904 in zehn Bänden erschienen ist, und zahlreiche andere Nachschlagewerke geschenkt. Die „Gesellschaft für Musikforschung“, die von ihm organisiert worden ist, gab seit 1869 die „Monatshefte für Musikgeschichte“ und „Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke“ heraus.

### Der Instrumentenbau.

Das verhältnismäßig späte Einsetzen eines breiteren musikalischen Lebens in der Mark und ebenso die zunächst nur geringe Entwicklung der brandenburgischen Industrie waren schuld daran, daß in einer Zeit, wo z. B. Nürnberg bereits ein Zentralort für

den Instrumentenbau war, hier die Verfertigung musikalischer Instrumente jeder Bedeutung entbehrte. Noch gegen 1600 ist bei uns von Hausmusik keine Rede; die Stadtpfeifereien sind in den ersten Anfängen, und selbst im Dienste des Kurfürsten sind vor der Hand nur wenige Instrumentisten, die zumeist aus dem Auslande kommen und ihre Instrumente mitbringen. Ein wirkliches Bedürfnis war zunächst nur für Orgeln da, und so finden wir denn etwa 1527 einen Orgelbauer Egidius in Berlin und weiterhin den Meister Hans Scherer, der 1576 in Bernau und 1580 in der Liebfrauenkirche zu Stendal ausgezeichnete Werke baute.

Für die anderen Instrumente scheint Kurfürst Johann Sigismund den ersten Anstoß gegeben zu haben, indem er 1615 zwei Instrumentenmacher in seiner Hofkapelle anstellte: Peter Rutte für die Saiten- und Hans Schreiber für die Blasinstrumente. Schreiber hat eine besondere Bedeutung als Erfinder der Kontrabaßposaune und des Kontrafagotts. Aber auch draußen im Lande begann es sich zu regen. Die Königliche Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin besitzt eine Altposaune, die von Peter Goltbeck 1637 in Cottbus verfertigt worden ist; eine Baßposaune des gleichen Meisters aus dem Jahre 1635 hängt in der Sammlung des Kommerzienrats Heyer in Köln.

Mit dem 18. Jahrhundert setzt eine stärkere Produktion ein, die zunächst ihren Schwerpunkt in den Tasteninstrumenten hat. Die Berliner Orgelbauer haben eine große Berühmtheit erlangt. Die bedeutendsten aus ihrer großen Zahl sind in der ersten Jahrhunderthälfte Joh. Mich. Röder, dessen am meisten bewundertes Werk die große Orgel der St. Maria-Magdalenenkirche in Breslau ist, und Joachim Wagner, von dem u. a. die Orgeln in der alten Garnisonkirche, in der Parochial- und in der Marienkirche in Berlin herrühren, in der zweiten Jahrhunderthälfte Ernst Marx. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschte der hochgeschätzte C. A. Buchholz, der bis nach Siebenbürgen hinein Werke lieferte; seine Orgeln, z. B. die der Nikolai-, der Petri- und der Georgenkirche in Berlin, zeichnen sich durch herrliche Intonation, und durch die Mannigfaltigkeit ihrer Klangfarben aus; viele Erfindungen gehen auf diesen Meister zurück, so die luftdichte Abschließung der Keilschleifen, die Doppelventile zur Erleichterung des Spieles, die Oktavkoppel und die Vereinfachung und Verbesserung des Barkerschen Pneumatischen Hebels. Heute steht an der Spitze die Weltfirma Sauer in Frankfurt a. d. O., die Wilhelm Sauer 1857 gründete.

Der größte Ruhmestitel des Berliner Instrumentenbaues sind die Klaviere. Unser ältester Klavierbauer ist Michael Mietke, der 1711—1713 der Königlichen Kapelle als Stimmer und Instandhalter der Tasteninstrumente angehörte. Arbeiten von ihm scheinen sich nicht erhalten zu haben; aber Gerber berichtet, daß er „wegen seiner vortrefflichen Flügel (d. h. natürlich Kielflügel) berühmt“ gewesen sei. Er war der erste, dem es gelang, das französische Clavecin in annähernder Vollkommenheit nachzubauen; wahrscheinlich konnte er Vorbilder benutzen, die in den 1680er Jahren Hugonotten bei ihrer Übersiedlung nach Berlin mitbrachten. Seine erste Nachbildung gab er als französisches Erzeugnis aus und erzielte mit dieser Mystifikation die bedeutende Summe von 300 Reichstalern. Im Klavichord- und Tafelklavierbau ragte ein halbes Jahrhundert später Johann Augustin Straube hervor. Forkel und Gerber bezeugen beide die hohe Wertschätzung, deren sich seine Instrumente zu erfreuen hatten. Der berühmteste

dieser älteren Berliner Klavierbauer ist Johann Christoph Westerlein. Einen Flügel aus seiner Werkstatt zu besitzen gehörte einst zum guten Ton; alle musikalischen Häuser in E. Th. N. Hoffmanns Schriften haben ihren Westerleinflügel; auch in den Anzeigen der „Vossischen Zeitung“ aus der zweiten Jahrhunderthälfte bezugnen seine Erzeugnisse häufig. Nach ihm nahm Joseph Hunn die Führerrolle ein. Er hatte die besondere Bedeutung, ein Schüler Steins in Augsburg zu sein, als Enkelschüler Silbermanns also die Traditionen der bedeutendsten Klavierbauerschule Deutschlands nach Berlin zu verpflanzen. Neben ihm ragen J. Müller mit seinen aufrechtstehenden Flügeln und Johann Christian Schleich heraus. Der Name dieses letzteren ist eng verknüpft mit dem sogenannten Lyraflavier, einem Flügeltypus, dessen aufrechtes Gehäuse mit seiner Wirkung in der Form einer Lyra gestaltet und montiert ist; bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts haben eine große Anzahl Berliner Meister dieses schöne, dekorative Modell gebaut, bis am Ende das Pianino mit all den aufrechten Flügelformen aufräumte.<sup>1)</sup> Seitdem ist die Berliner Klavierproduktion ins Ungemessene gewachsen. Nur drei Namen, die ihren Ruf ins Weite getragen haben, mögen hier genannt sein: J. A. Westermann, Theodor Stöcker, der in Berlin den freilich wenig empfehlenswerten Hammeranschlag von oben einführte, und vor allen Carl Bechstein. Einer Hilfsindustrie ist hier anerkennend zu gedenken: um 1820 galten die Berliner Drahtsaiten als die besten der Welt.

Auch der Zupfinstrumentenbau hat eine erfolgreiche Pflege gefunden. Die um 1800 in Mode gekommene Gitarre wurde fleißig gebaut, und namentlich eine zuerst in Frankreich geschaffene Abart in Lyraform, die Lyragitarre, wurde eine Berliner Spezialität; besondere Wertschätzung genossen die des Tischlermeisters Thielemann. Harfen scheint man hier schon im 17. Jahrhundert gebaut zu haben. Ein breiteres Interesse für das Instrument setzte aber erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein, vielleicht infolge des Harfenspiels der Königin Marie Antoinette von Frankreich. Ein Zeugnis für die Beliebtheit des Instruments im damaligen Berlin ist die Tatsache, daß von den neun zwischen 1770 und 1800 erschienenen Unterrichtswerken für die Harfe zwei in Berlin verfaßt und gedruckt worden sind. Um diese Zeit waren die führenden Harfensmacher Joseph Hunn und Johann Martin Christian Bothe, der sich mit dem unfruchtbaren Problem der chromatischen Harfe abmühte. Im 19. Jahrhundert lag die Führung in den Händen Karl Grimms.

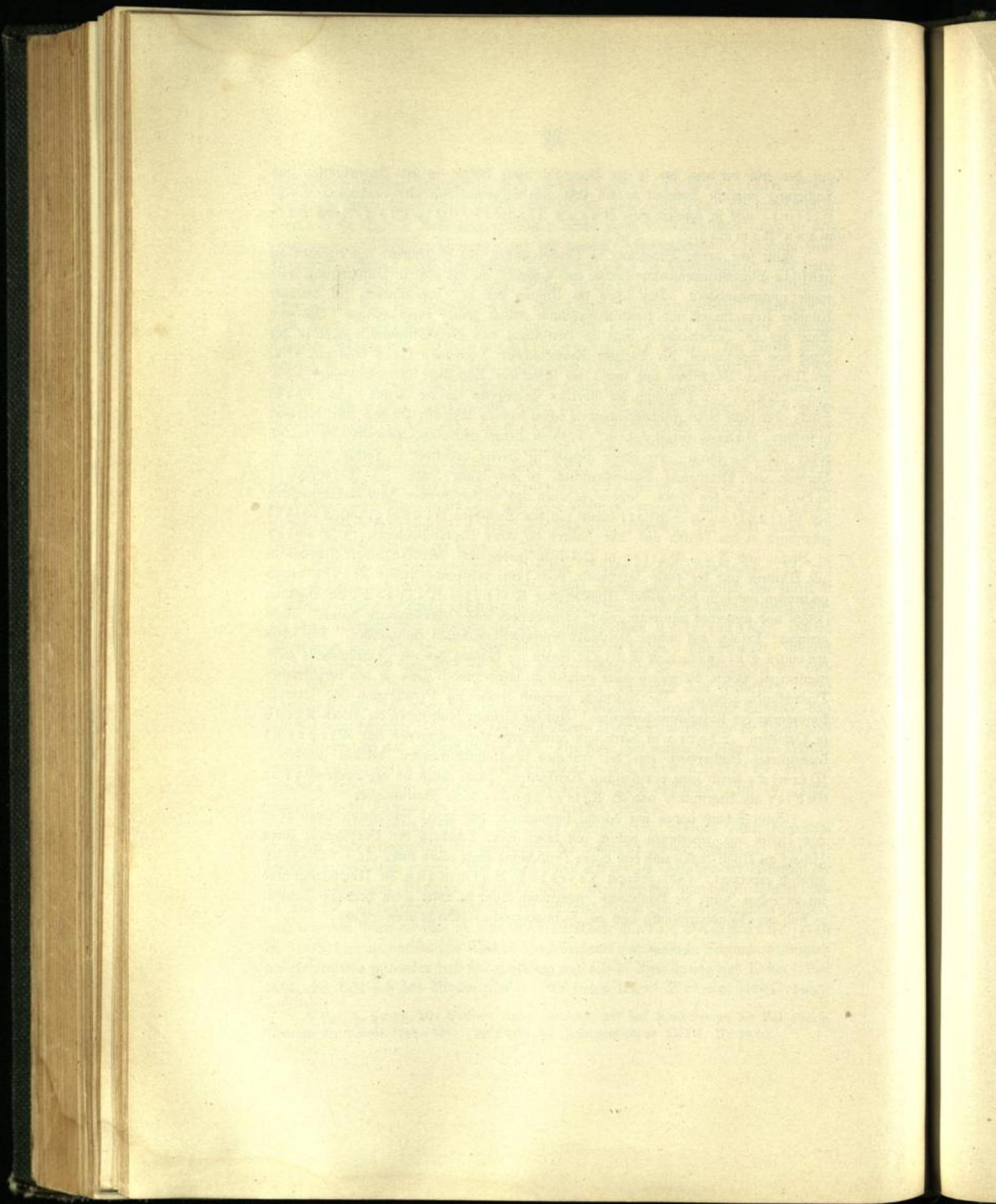
Für Streichinstrumente hat die Mark Brandenburg niemals einen sonderlich günstigen Boden abgegeben, vor allem, weil die geeigneten Hölzer schwer, wo nicht unmöglich zu beschaffen waren. Wir finden daher erst im 19. Jahrhundert Arbeiten, die aus befriedigendem Material hergestellt sind. Die wenigen namhaften Bauer des 17. und 18. Jahrhunderts haben alle mit minderwertigem Holz vorliebnehmen müssen; was uns von ihnen erhalten ist, namentlich die Werke Anton Bachmanns (1716 bis 1800), dem die musikalische Welt übrigens die heute gebräuchliche Schraubenstimmung der Kontrabässe zu danken hat, sind starktonig und roh in Ausführung und Klang. Seit 1800 aber hebt sich das Niveau ständig. Es treten Karl Grimm (1794—1855)

<sup>1)</sup> Vgl. C. Sachs, Der Berliner Instrumentenbau auf den Ausstellungen der Kgl. Preuß. Akademie der Künste 1794—1844. Zeitschrift für Instrumentenbau XXXII, Nr. 29/30.

auf, der erste bei uns, der in der Auswahl seiner Hölzer, in der Ausarbeitung und Lackierung peinliche Sorgfalt walten läßt, sein Schwiegersohn und Nachfolger Carl Hellmig und in neuester Zeit August Riechers, Otto Möckel und Hermann Hammig.

Eine sehr große Bedeutung in Vergangenheit und Gegenwart hat dagegen die märkische Blasinstrumentenfabrikation, eine Tatsache, die mit unserm Militarismus aufs engste zusammenhängt. Daß schon im Anfang des 17. Jahrhunderts ein Berliner Künstler Kontrafagott und Kontrabaßposaune erfand, wurde bereits gesagt. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts liegt die Herstellung von Blasinstrumenten nicht in der Hand von Spezialisten; der Berliner Kunstdrechsler Johann Heitz baut um 1730 im Nebensach Blockflöten und um 1790 liefert der königliche Hofgoldschmied Joh. Jac. Müller in Potsdam die silbernen Trompeten für die Armee. In einem Stücke aber hatte dieser Fabrikationszweig schon damals Weltruf: Philipp Eisel bespricht in seinem „Musikos autodidaktos“, 1738 zu Erfurt erschienen, gelegentlich die Fagottrohre und fügt hinzu: „die besten werden in Berlin gemacht“. Fortan stehen die Berliner und Potsdamer Blasinstrumente in der ersten Reihe. J. F. Krause in Berlin stellt in den 1790er Jahren die ersten und vollkommensten Inventionstrumpeten her, Grießling & Schlott bauen mit den Erfindern Blümel und Stölzel zusammen in den 1810er und 20er Jahren die ersten Ventilinstrumente, J. Gable in Berlin und Aug. Heiser in Potsdam senden ihre hervorragenden Arbeiten in alle Weltteile und die 1808 gegründete, noch heute bestehende Firma Moritz bringt zusammen mit dem königlichen Musikdirektor Wilhelm Wieprecht die Bassuba (1835) und weiterhin zahlreiche andere Erfindungen und Verbesserungen heraus. Nicht geringere Erfolge hat unsere Holzblasinstrumentenfabrikation aufzuweisen. Die schon genannten Grießling & Schlott bauen im Anfang des 19. Jahrhunderts weitmensurierte Flöten, die wegen ihrer vorzüglich ansprechenden Tiefe zu den berühmtesten Deutschlands gehören. Die Klarinette verdankt ihnen eine Vermehrung und Vervollkommnung des Klappenmechanismus. Auf der gleichen Stufe stehen die Flöten Kirsts in Potsdam. Skorra ist durch sein genial erdachtes, zusammen mit Wieprecht konstruiertes Bathyphon, eine der frühesten Kontrabaßklarinetten, bekannt geworden, Wernicke durch seine vorzüglichen Klarinetten. Heute stehen an der Spitze Oskar Oehler als Klarinetten- und E. Rittershausen als Flötenmacher.

Zum Schluß haben wir darauf hinzuweisen, daß zwei Instrumente ihren Weg von Berlin aus genommen haben, mit denen weite Schichten der Bevölkerung ihren Bedarf an Musik decken und von denen Deutschland heute allein mehr als 4 000 000 kg jährlich exportiert. 1821 erfindet Friedrich Buschmann die Mundäoline und im folgenden Jahre die Handäoline; jedermann kennt sie unter ihren heutigen Namen: es sind die Mundharmonika und die Ziehharmonika. (Geschrieben 1909.)



**Bildung, Wissenschaft und Erziehung.**

Von Dr. Richard Galle.

Rechnung, Wissenschaft und Geschichte  
von der Natur der Welt