geschaffen hat. Auch scheitert die Verwendung der Zither im Gottesdienst meist an dem Vorurteil und der Einseitigkeit der Geistlichen. Zweifellos müßte ein Werk für Orgel und Zither, in dem die Orgel mehr das „Tutti", die Zither mehr das Solo übernimmt, von verblüffender Wirkung sein. —

Wenn des Sonntags die letzten Akkorde der Orgel verklungen sind, verschließe ich den Spieltisch, um ihn gleich darauf zu Hause mit der geliebten Zither zu vertauschen, die mir das gibt, was ich bei der Orgel vermisse: Leben, Wärme, Seele, Freude!

Unsere Musikbeilage.

Dr. Fritz Soherr stellt uns heute den letzten Satz aus seiner D-dur-Sonate für Zither zur Verfügung, deren erster Satz bereits in der „Muse" veröffentlicht wurde, und mit dem der Komponist schon eine umfassende Probe seiner tonsetzerischen Fähigkeiten gab. Auch das Rondo fesselt durch die vornehme und beschwingte, wie auch formschöne und durchsichtige Art, mit der hier ein, wenn auch nicht immer ursprüngliches, so doch echtes Musikempfinden zu einer eindringlich geformten Klanggestaltung wurde. Im ersten Teil wird dem dreimal wiederkehrenden ungemein lieblichen Hauptthema ein höchst anmutiges, in der Oberdominanttonart stehendes Seitenthema gegenübergestellt; es wird durch eine harmonisch wirkungsvolle Ueberleitung ungezwungen eingeführt, wie es durch einen nachspielartigen Ausklang ebenso natürlich wieder in das Hauptthema mündet. Bemerkenswert ist, daß das Nachspiel dieses ersten Teils aus dem ersten Motiv des Hauptthemas und aus dem letzten Unterteilungsmotiv der ersten Phrase der Ueberleitungsgruppe (21.—35. Takt) zusammengesetzt ist. Zu diesem Teil, in dem sich sonniger Frohmut widerspiegelt, tritt das ernstere und tiefer schürfende „Meno mosso" in einen wirkungsvollen Gegensatz. Während bisher die Baßstimme in der Hauptsache nur homophonen Charakter hatte, allerdings fein und geschmackvoll aus der Melodie herausstilisiert, greift sie jetzt auch melodisch gestaltend in das musikalische Geschehen ein. Das Hauptthema dieses Teils (in g-moll) lehnt sich motivisch an die Ueberleitungsgruppe des ersten Teils an, während der Seitensatz in F-dur sich auf einen neuen Gedanken stützt; in seiner Ueberleitung zum ersten Thema greift es jedoch dessen Nachsatzmotiv auf, mit dem recht geschickt von F-dur über Des-dur, d-moll zur Oberdominante von g-moll moduliert wird. Dieser zweite Teil klingt stimmungsvoll in der Oberdominantharmonie von d-moll aus und deutet mit seinem letzten Unterteilungsmotiv schon wieder auf das darauffolgende Hauptthema. Obwohl dieser „Meno mosso"-Teil zum Schluß nicht mehr auf seine Haupttonart (g-moll) zurückkommt, zeigt er doch eine ebenso in sich abgeschlossene Form wie der erste Teil, der mit ihm zu einer höheren, formal glänzend abgerundeten Ausdruckseinheit verschmilzt.

Der Vortrag dieses schönen Rondos verlangt ein ruhig dahinfließendes, eindrucksvolles Spiel. Nur von der Ueberleitungsgruppe ab darf es in seiner Bewegung beschwingter werden, vor allem natürlich beim „stringendo", das aber vom „a tempo" ab wieder in ein ruhigeres Fahrwasser geleitet werden muß. Das sich anschließende Seitenthema in A-dur erfordert besonders in der rechten Hand eine leichtfließende, perlende Wiedergabe. Man achte streng darauf, daß da, wo zwei Finger abwechselnd die Sechzehntelfiguren auszuführen haben, gleichzeitig mit dem Anschlag der einen Saite sich der andere Finger hebt, d. h. zu neuem Anschlag bereit ist. Das Geheimnis einer fließend verbundenen Tonkette liegt überhaupt darin, daß man mit der Ausführung des jeweiligen Griffs den folgenden nicht nur geistig, sondern auch technisch vorbereitet! Schwierig ist eigentlich nur der zweite Teil mit seinen das Hauptmotiv nachahmenden Sechzehntelfiguren im Baß. Die Beherzigung des vorgeschiebenen Fingersatzes und die soeben erwähnte richtige Vorbereitung der Griffe wird auch hier bald zum Ziele führen. — Man lasse sich nicht durch die Ueberschrift „Meno mosso" etwa zu einer schleppenden Wiedergabe dieses Teils verleiten. Ruhigeres Zeitmaß verträgt dagegen der Seitensatz in F-dur (10.—18. Takt). Mit dem crescendo des nachfolgenden Hauptthemas muß bis zum Fortissimo auch ein allmähliches Steigern der Bewegung verbunden werden. Das Hauptthema (eigentliche Rondothema) will mit besonderer Sorgfalt angefaßt werden. Seine eindringliche Wiedergabe hängt ganz und gar von der plastischen Darstellung seiner Phrasen ab. Die melodischen Gipfelpunkte (z. B. fis" des 2. Takts, g" des 4. Takts) müssen durch eine entschiedene Betonung und kaum merkliche Dehnung ausgezeichnet werden. Auch die Melodietöne h", fis" im 6. Takt und c"' im 7. Takt müssen sich deutlich abheben von den zart anzuschlagenden akkordlichen Ergänzungen auf dem Griffbrett. Weitere Einzelheiten für den ausdrucksvollen Vortrag gehen aus den diesbezüglichen Bezeichnungen des Notenblattes hervor.

Schwächere Spieler können sich auch mit dem 1. Teil oder selbst mit dem Hauptthema und Nachspiel (vom 𝄋 bis Fine) begnügen. Für alle Fälle bietet das Rondo strebsamen Kunstjüngern einen ebenso vorzüglichen wie anziehenden Uebungsstoff, ganz besonders hinsichtlich des Lagenspiels.

Leider sind einige Druckfehler stehen geblieben: Auf Seite 2 muß in der letzten Notenzeile das d' der dritten Zählzeit ein Achtel darstellen; im vorletzten Takt des ersten Teils muß in der Oberstimme d" statt h' stehen; auf Seite 4 fehlt im letzten Takt der ersten Zeile vor e" ein Auflöser, im 3. Takt der 4. Zeile vor f ein einfaches Kreuz. Das zweite einfache Kreuz in der Oberstimme wird dadurch überflüssig.

Kunst- und Presseschau

Es ist verständlich, daß Rüdinger als Schüler Regers auf seinen Lehrer schwört. Das gibt ihm aber nicht das Recht, alle diejenigen als geistig beschränkt hinzustellen, denen die vor Reger entstandene Musik mehr zusagt und folglich der Meinung sind, daß die Weiterentwicklung der Musik in dieser Richtung liegt. Brahms ist der beste Beweis dafür, daß eine Ausdruckssteigerung der Musik auf der von den Klassikern vorgezeichneten Linie möglich ist. Die alte Musik ist zwar äußerlich schlichter. Die neue Musik aber ist vielfach phantasiearm; auch wenn die Farbe faustdick aufgetragen wird, kann die innere Hohlheit und der Mangel an folgerichtiger Entwicklung der Gedanken nicht verdeckt werden. Es hilft nichts, zu sagen, der heutige Musiker müsse sich der heute üblichen Sprache bedienen. Die neue Musik bedient sich im Grunde genommen keiner neuen Sprache, sondern nur einer geschraubten und verstiegenen Sprechweise, wie es auch die moderne Dichtung macht, die den Mangel an reinem Gefühl und echter Leidenschaft durch Gespreiztheiten zu verdecken sucht: abwegige Vergleiche, rätselhafte Wendungen, eigenmächtige Zeichensetzung, Weglassen einzelner Satzteile, unverständliche Wortbildung, irrsinniges Lallen und kindisches Gestammel und dergleichen. Uebrigens hat die „Muse" ihren Standpunkt der „neuen Musik" gegenüber bereits dargelegt und eingehend begründet.

„Die neueren Zitherkomponisten", sagt Rüdinger, „können nicht den Titel der Fortschrittlichkeit in Anspruch nehmen. Der Umstand, daß jetzt die Freisaiten nicht nur, wie früher, zu bloßer Akkordbegleitung, sondern hin und wieder zu melodischer Linienführung verwendet werden, berechtigt noch nicht, die betreffenden Kompositionen

als modern, fortschrittlich im künstlerischen Sinne, sondern nur vom technischen Standpunkt aus zu bezeichnen. Die Vertreter dieser Richtung erweisen sich als rückständig, da sie nicht imstande sind, sich in der Sprache unserer Zeit auszudrücken." Abgesehen davon, daß wir Zitherspieler das Wort „Fortschritt" in einem anderen, durchaus berechtigten Sinne auffassen, möchten wir Rüdinger fragen, woher er es weiß, daß kein Zitherkomponist imstande ist, nach modernem Muster zu komponieren? Ist es denn für einen theoretisch gebildeten Musiker überhaupt eine Kunst, „neue Musik" zu machen? Und ist es etwa verboten, sich in seinem Schaffen anerkannt Gutes zum Vorbild zu nehmen, auch wenn dies Gute schon längere Zeit zurückliegt? Dem Türmer ist nicht bekannt, daß sämtliche Komponisten der Gegenwart für Klavier und Orchester sich der „modernen Sprache" bedienen. In den Besprechungen der einzelnen Musikzeitschriften wird von vielen Kritikern jedesmal mit Befriedigung darauf hingewiesen, wenn ein neues Werk sich nicht der „neuen Sprache" bedient. Gerade bei den Werken modernen Stils kommt sehr häufig das satztechnische Geschick allein zur Geltung, ohne persönliches Gepräge. Nirgends spielt die rein äußerliche Nachahmung eine solche Rolle wie bei den „neuzeitlichen" Komponisten. Es besteht bei ihnen eine gesteigerte Aufnahmefähigkeit für alles Formale und Koloristische, für das verstandesmäßig Erklügelte, mathematisch Berechnete. Rüdingers Werk 53 ist ebenfalls ein Beweis hierfür. Es ist bezeichnend für das Schlagwort vom „verkannten" Genie, daß kürzlich eine Biographie geschrieben wurde über einen lebenden 25jährigen Komponisten. Wer die „Sprache der Zeit" versteht, kann es heutzutage schließlich noch dahin bringen, daß ihm bei Erreichung der Volljährigkeit ein Denkmal gesetzt wird.

Besonders darüber regt sich Rüdinger auf, daß gelegentlich Zitherstücke mit Beethoven oder Bach in Beziehung gebracht werden, als ob dabei gleich an Beethovens Neunte und an Bachs Choräle und Kantaten zu denken wäre. Der Türmer hat noch keinen dilettantischen Zitherspieler kennengelernt, der, wie Rüdinger es hinstellt, allen Ernstes glaubte, für den Zitherspieler seien Bach und Beethoven ein überwundener Standpunkt. Wohl aber gibt es unter den Fachmusikern viele Anhänger der modernen Musik, die keinen Wert auf die Kenntnis des klassischen Stils legen und denen Bach und Beethoven lange nicht so wichtig sind wie Hindemith und Haba. Gerade der Zitherspieler, der sich in die Zitherliteratur klassischen Stils eingearbeitet hat, hat dadurch die Fähigkeit gewonnen, die klassische Klavierliteratur in ihrem Aufbau und inneren Zusammenhang zu verstehen und zu würdigen. Der Türmer hält es wirklich für kein Unglück, wenn der Musikfreund die neue Musik nicht kennenlernt, ebenso, wie es keinen geistigen Verlust für den Gebildeten — und erst recht nicht für das Volk — bedeutet, wenn die Dichtkunst der letzten Jahrzehnte unbekannt bleibt.

Erlebnis und Einfall sind zweierlei. Die mit neuen Mitteln Neues schaffenden Künstler sind selten. Der „noch im Werden begriffene" Zitherkomponist Hintermeyer gibt im besten Falle eine Nachahmung Rüdingers, und dieser selbst ist kein Original-Genie. Im übrigen ist Hintermeyer genau so Dilettant wie alle übrigen Zitherkomponisten in den Augen Rüdingers, nur mit dem Unterschied, daß er bis jetzt noch nicht bewiesen hat, ob er auch von Musik etwas *versteht*; wir wissen bloß, daß er technisch einiges gelernt hat.

Ein Musiker wie Rüdinger, der eine allgemeine Besserung herbeiführen will, muß auf den verschiedensten Gebieten Bescheid wissen, und er muß es verstehen, sein Können und Wissen in angemessener Weise an die Allgemeinheit zu übermitteln. Es geht nicht an, daß Leute, die nur technisch ausgebildet sind, die ohne weiteres vom Klavier auf die Zither übergehen wollen und die das Zitherspielervolk einzig nach den Verhältnissen in München beurteilen, sich anmaßen, alle diejenigen beiseite zu schieben, die mit der Zither aufgewachsen sind, die sich ständig bemüht haben und ständig daran arbeiten, ihre Kenntnisse und Fähigkeiten zu erweitern, die seit Jahrzehnten aufklärend und erzieherisch tätig sind und die aus eigener gründlicher Erfahrung und Beobachtung die Verhältnisse in allen Kreisen der Zitherspieler — auch außerhalb Deutschlands — aufs genaueste kennen. Es macht keinen guten Eindruck, wenn die Absicht deutlich wird, sich in die Zitherspielerschaft zu drängen, um dort eine Stellung an sich zu reißen, die anderwärts nicht zu erreichen ist und wenn zu diesem Zwecke die großen Massen der mit primitiver Dorfmusik sich begnügenden Volksgenossen aufgeboten werden, um die nötige Rückendeckung zu haben im Kampfe gegen die um die „Muse des Saitenspiels" gescharten „Feinde des Fortschritts".

In der letzten Nummer der „Muse des Saitenspiels" hat Grünwald die „Ballettmusik" von Rüdinger einer sachlichen Kritik unterzogen. Dieser Kritik wußte Rüdinger nichts Stichhaltiges entgegenzusetzen. Durch einen uralten Kniff, der ihn allerdings in blitzartiger Beleuchtung bloßstellt, half er sich aus der Verlegenheit: Er erklärte das Ganze für einen Ulk. — In der „Münchner Zitherzeitung" steht nachfolgender

Offener Brief
an Herrn Richard Grünwald.

„Ihre Rüdingernummer der „Muse des Saitenspiels" hat mir mit zahlreichen Freunden und Bekannten ein köstliches Vergnügen bereitet. Ich bewundere den Humor, mit dem Sie meine Kompositionen in der Art des üblichen dilettantischen, schulerhaften und größenwahnsinnigen Zitherkomponistendurchschnitts zu karikieren verstanden und bedauern nur, daß nicht Carnevalszeit ist; denn das Heft wäre eine prächtige Faschingsnummer. Würde ich auf Verbreitung meiner *ganz gelegentlichen* Kompositionen Gewicht legen, so müßte ich Ihnen für die tüchtige und bereits sehr bewährte Reklame, die Sie für mich machen, aufrichtig dankbar sein. Viele meiner Freunde sind allerdings der Ansicht, daß es sich bei Ihren Ausführungen um einen Ausbruch von nervöser Angst vor einer etwaigen Konkurrenz handle und meinen, daß es eines anständigen Musikers unwürdig sei, sich mit — gelinde gesagt — unmaßgeblichen Rezensenten herumzubalgen. Ich kann diesen Standpunkt verstehen, schreibe aber Ihre Auslassungen doch lieber einer spontanen Regung von Humor und Satire zu. Allerdings ist mir die Möglichkeit benommen, mich mit Ihnen fernerhin über das Kapitel „Zitherliteratur" auseinanderzusetzen, da man ernste Streitfragen doch nicht im Witzblattstil behandeln kann.

Mit gebührender Hochachtung
Gottfried Rüdinger."

Recht niedlich macht es sich, wenn nach diesem Abtritt Rüdingers von der Bühne sein Impressario Dondl erscheint und in höchst eigener Person den Rückzug seines Schützlings deckt und sich damit „voll und ganz" einverstanden erklärt. Es ist anziehend, dabei noch weitere Einzelheiten des Katzenjammers gewahr zu werden. Dondl schreibt:

„Wir halten diesen offenen Brief für die einzige richtige Antwort auf Grünwalds neueste Leistung. Eine ernste sachliche Diskussion macht G. wahrhaftig jedem gebildeten Musiker unmöglich. Wir finden es durchaus verständlich, daß das plötzliche Erscheinen eines namhaften Komponisten und Theoretikers, wie es Rüdinger ist, Herrn Grünwald und Anhänger nervös machte, hätten ihm aber doch mehr Klugheit und Zurückhaltung zugetraut. Es hat uns von diesem sonst so diplomatischen Mann sehr überrascht, daß er sich sowohl durch Inhalt und Stil der Nr. 8 seiner Zeitung als auch durch deren Versenduug an ernste Musiker und Kritiker in einer Weise bloßstellte, die Staunen und Heiterkeit erregen muß. Wir sehen uns damit der Mühe weiterer Auseinandersetzungen mit ihm erfreulicherweise enthoben und können bei unserer *aufbauenden und belehrenden Arbeit im Sinne künstlerischen Fortschritts* das Kapitel „Grünwald" in Zukunft ausschalten."

Man gibt also zu erkennen, daß die Lust zu weiteren Auseinandersetzungen (oder „Abrechnungen") vergangen sei. Damit können wir zufrieden sein; es beweist, daß das letzte Vorgehen der „Muse" gewirkt hat.

Da Rüdinger sich bemühte, dem Grünwald zum Abschied von einer anderen Seite her doch noch eins zu versetzen*), so müssen wir ihm noch einige Zeilen widmen. Sonderlich geschickt fing Rüdinger seine Sache nicht an. Er gebrauchte ein ziemlich abgenütztes, nur noch bei einem Teil der Zitherspieler wirksames Mittel. Es stellte etwas fest, was andere Musiker schon lange vor Rüdinger gewußt hatten, nämlich, daß der erste Satz von Grünwalds Sonatine F-dur sich an ein Beethovensches Thema anlehnt und im Durchführungsteil darauf gestützt ist. Damit ist aber Grünwald das beste Zeugnis ausgestellt. Jeder schaffende Musiker baut bewußt oder unbewußt auf der Hinterlassenschaft seiner Vorgänger weiter, vor allem in den Anfängen. Wer das nicht weiß, der lese beispielshalber „Dubitzky, Von der Herkunft Wagnerscher Themen" oder die Abhandlung „Reminiszenzen" in Klauwells „Studien". Auch die Musikzeitschriften beschäftigen sich des öfteren mit diesem Gegenstand. Daß sich das Thema eines Komponisten bei einem anderen wiederfindet, beweist noch nichts. Reger hat nur wenig Themen selbst erfunden. Bedenklich wird die Sache erst, wenn die Durcharbeitung des Themas, also die eigentliche Schöpfung, sich eng an Vorbilder anlehnt. Genau genommen hat jeder, der einen der landläufigen Tänze komponiert, Anleihen gemacht. Ausschlaggebend ist die neuartige Behandlung des Gegebenen. Wird fortlaufend Entlehnung an Entlehnung gesetzt, wie im „*Bayernlied*" von Rüdinger, dann kann man allerdings nicht mehr gut von einer „Originalkomposition" sprechen. Man muß doch wohl annehmen, daß Rüdinger über Plagiat und Reminiszenz Bescheid weiß, obwohl sein „Bayernlied" einen darin irre machen könnte. Möglich ist auch, daß er glaubt, was ein Klavierkomponist sich leisten darf, könne einem Kollegen von der Zither nicht zugestanden werden. Tatsache ist, daß der Versuch gemacht wurde, die Unwissenheit eines Teiles der Zitherspieler und die persönliche Unselbständigkeit und Urteilslosigkeit eines Zitherfachmanns auszunützen, um Grünwald in einen schlechten Ruf zu bringen.

Sehr unterhaltlich ist es, wenn man aus dem Kunterbunt der Rüdingerschen Ausführungen die Quintessenz zieht. So erfährt man, daß das Kennzeichen des Grünwaldschen „Plagiats" in dem achttaktigen Thema im nachfolgenden besteht: „Beide Stücke beginnen ohne Auftakt mit dem Tonikadreiklang in der Oktavlage", „bringen im 4. Takt einen Halbschluß auf der Dominante mit vor-

*) Siehe seinen Artikel „Klassiker, Klassizismus und Zitherkomposition."

haltartiger Ausschmückung“ und „fahren im 5. Takt mit dem Dominantseptakkord mit der Quinte in der Melodiestimme fort.“ Das ist fast Dondlsche Weisheit, der ernstlich behauptete, daß Grünwald von Beethoven auch die Tonart gestohlen hat! — Daß unzählige Themen ähnliche Berührungspunkte aufweisen und daß das Plagiat nur durch die melodische Uebereinstimmung gekennzeichnet ist, weiß ein jeder halbwegs Eingeweihte. Rüdinger kann in diesem Bezug nur feststellen, daß „die Melodierichtung (!) im allgemeinen (im besonderen also nicht!) die gleiche und die Rhythmik von auffallender Aehnlichkeit ist.“ Nachdem seit Monaten geheimnisvoll vom „Abschreiben“, „Abkopieren“ und „Abkomponieren“ der Klassiker gefaselt worden ist, kann Rüdinger im entscheidenden Augenblick, wo es gilt, Beweise zu liefern, nur mit einer ganz mageren „Enthüllung“ aufwarten. Aber selbst dieser muß noch etwas Fett abgeschöpft werden. Die „Melodierichtung“ ist nämlich in den beregten Werken nicht einmal „im allgemeinen“ die gleiche. Bei Beethoven geht sie im 3. Takt entschieden nach aufwärts, bei Grünwald nach abwärts. Bei Beethoven ist die melodische Linie rein tonleitergemäß, bei Grünwald wellenförmig gestaltet. Die harmonische Grundlage im 3.Takt ist ebenfalls verschieden, und die Vorhaltsnoten im 4. Takt sind auch andere. Dasselbe gilt auch von dem viertaktigen Nachsatz. Und damit stürzt das von Rüdinger mühsam aufgebaute Plagiat in sich zusammen.

Für die Art und Weise, wie Rüdinger seine Aufgabe als Kritiker erfüllt, ist überhaupt bezeichnend sein wortschwallreiches Herumreden um den Kern einer Sache und das berechnende Aufbauschen von Nichtigkeiten. So werden Motive von melodisch bedeutungslosen Ueberleitungs- oder Verbindungstakten, wie es beim 23. und 25.—26. Takt der Grünwaldschen Sonatine der Fall ist, zu Trägern des melodischen Gedankens umgebogen. Damit beweist Rüdinger nur seine Unwahrhaftigkeit oder Unfähigkeit, dem melodischen Zusammenhang nachzuspüren. Sonst hätte er festgestellt, daß das „gestohlene“ Motiv in seinem Keime bereits in dem von Grünwald erfundenen Seitenthema (10., 13. und 14. Takt) enthalten ist und daß es im weiteren eine Verschmelzung mit dem Motiv vom 19. bis 20. Takt darstellt. Das Nachspiel erfährt so eine naturgemäße, innige Verkettung mit dem Seitenthema und ist vorzüglich geeignet, den melodischen Ansturm des letzten aufsteigenden Teilmotivs aufzufangen und auf seinem Höhepunkt sachte abzudämpfen. Aus diesem 25. Takt hätte Rüdinger übrigens ersehen können, daß Grünwald auch in der Durchführung den „süßlichen“ Nonenakkord hätte vermeiden können, falls ihn nicht höhere ästhetische Rücksichten (ruhigere Gestaltung des harmonischen Flusses) anders bestimmt hätten. Auch ist es Rüdinger entgangen, daß die angebliche „Verbeugung“ vor Clementi am Ende der Durchführung nichts anderes als eine Umstellung des eben besprochenen Motivs ist. Nach der Rüdingerschen Auslegung muß also „der Halt“, den Grünwald hier „an Beethoven gefunden hat“, bereits eine Verbeugung Beethovens vor Clementi gewesen sein. Rüdinger scheint recht zu haben: Es drängen sich doch Fastnachts-Karikaturen auf, wenn man sich mit ihm eingehender beschäftigt.

Nicht weniger erheiternd wirkt es, wenn Rüdinger eine melodische Gestaltung auf breiter harmonischer Grundlage, ausgedehnt zu einem großen Satz, als ein Zerfließen der Form durch „unnötige (!) Verlängerungen“ definiert. In seinem Eifer, Grünwald eins auszuwischen, hat er wieder übersehen, daß auf der „unnötigen Verlängerung“, „auf dem Festsitzen der Oberdominante“ sich ein neues Thema (angelehnt an das letzte Motiv des Seitensatzes!) entwickelt und zwar jenes, dessen Motiv in der Folge ähnlich wie bei Beethoven imitatorisch durchgeführt wird. Nur ein Theoretiker wie Rüdinger, dessen musikalischer Spürsinn an Aeußerlichkeiten haften bleibt, kann auf den abwegigen Gedanken kommen, daß in der zufälligen Aehnlichkeit und imitatorischen Durchführung des Motivs, was nur auf drei Takte zutrifft, eine absichtliche „Kopierung“ des Beethovenschen Musters vorliegt. Wie wenig Rüdinger die geheimen Quellen der melodischen Entwicklung zu entdecken versteht, geht am deutlichsten daraus hervor, daß er bei Beethoven dasselbe imitatorisch behandelte Motiv im 10. Takt der Durchführung als „neuen Gedanken auftauchen“ sieht. Beethoven wäre ein schöner Patzer gewesen, wenn er hier bei der knappen Form in der Hälfte der Durchführung plötzlich ein neues Motiv „auftauchen“ hätte lassen. Es war vielmehr schon in der melodischen Struktur des Basses im 3. und 7. Takt des Hauptthemas vorhanden! Rüdinger, der den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht, muß allerdings gesagt werden, daß er sich hier die nachschlagenden Sechzehntel hinwegzudenken hat.

Der Zusammensetzer des „Bayernliedes“ spricht auch aus Rüdinger, wenn er z. B. feststellt, daß in der melodischen Linie „für die neue Tonika nur das erste Viertel des 8. Taktes reserviert bleibt“, oder wenn er bestimmten Akkorden (z. B. dem Nonenakkord) und ihren Umkehrungen ohne weiteres musikalische Qualitätswerte zuerkennt. Der berühmte Straußsche Walzer „An der schönen blauen Donau“ z. B. kommt in seinem Hauptthema „4 Takte lang nicht von der Tonika los“, „sitzt hernach 8 Takte hindurch auf der Oberdominante fest“, gleich darauf wieder 8 Takte lang auf der Tonika usw. Auch der „süßliche“ Nonenakkord und der „liedertafelartige“ Vorhalt fehlt nicht nebst „patzigen Akkordgriffen“ und „simplen Umkehrungen“. Worin liegt nun die nie verblühende Schönheit dieses Walzers, der in hingebender Begeisterung selbst den Neid eines Brahms erregen konnte, weil er nicht von ihm komponiert war? Rüdinger käme bei seiner einseitigen theoretischen Begrenztheit in eine arge Verlegenheit, müßte er die Schönheiten dieses schlichten Meisterwerkes musikwissenschaftlich begründen. Er ahnt eben nicht, daß die formalen Aeußerlichkeiten, auf die er ein solch besonderes Gewicht legt, reine Zufälligkeiten sind, die beim wahren Kunstschaffen unter dem geheimnisvollen Zwang der melodischen Triebkraft stehen. Wäre dem nicht so, so würde sich das Musikalisch-Schöne wie eine mathematische Aufgabe errechnen lassen, und jeder Musikschuster wäre in der Lage, „gehaltvolle“ Werke zu schreiben.

Sehr stutzig muß man auch über die Fähigkeiten Rüdingers werden, wenn er in der Durchführung der Beethovenschen Sonatine F-dur das „schöne Ebenmaß der Form“ bewundert, dabei aber selber feststellt, daß „die ganze Entwicklung in Zweitaktgruppen verläuft, die sich zu Viertaktern und diese wieder zu Achttaktern paaren.“ Und das in einer Sonatenform! Hier ist wirklich jeder Kommentar überflüssig! Ueberflüssig auch zu sagen, daß in den Augen Rüdingers Grünwald dagegen ein Stümper ist, weil er hier einen Dreitakter mit einem Fünftakter zu einem großen Satz vereinigt und diesem einen ähnlich konstruierten, aber zu einem Neuntakter erweiterten Satz gegenüberstellt, ebenfalls ohne das Ebenmaß der Form zu stören. Es kennzeichnet sonst nur den urteilslosen, unselbständigen Dilettanten, daß er vor jedem Werk eines Großen in Bewunderung erstirbt, während er sich erdreistet, an dem Schaffen eines noch um Anerkennung ringenden Meisters in kühner, durch nichts berechtigter Ueberhebung herumzunörgeln.

Daß einem Musiker, der den Wert eines Werkes allein nach der formalen Zusammensetzung beurteilt, der eigentliche Gehalt einer Schöpfung verborgen bleiben muß, ist selbstverständlich. Daher kann man sich über das summarische Urteil Rüdingers, der behauptet, daß „alle Arbeiten Grünwalds rückständig und erfindungsarm sind“, nicht weiter aufregen. Wenn aber ein Musikhandwerker, der auf dem Gebiete der rein theoretischen Polyphonie wenigstens Bescheid wissen muß, Grünwalds F-dur-Sonatine, vor allem dessen polyphon gearbeitetes F-dur-Konzert für zwei Zithern in der Hand hat und trotzdem zu behaupten wagt, daß in Grünwalds Werken wohl eine „simple Harmonik“, eine „bedenkliche Anzahl unbeholfener Akkordfolgen und falscher Stimmenfortschreitungen“, aber nichts „von irgendwelcher kontrapunktischen Kunst“ in Erscheinung tritt, dann hat man allerdings allen Grund, ehrlich empört zu sein; denn hier liegt offensichtlich eine absichtliche Verdrehung der Tatsachen, eine von unschönen Gefühlen und verwerflichen Erwägungen heraus eingegebene Unwahrhaftigkeit vor, die geeignet ist, den Künstler und die Kunst herabzusetzen. Und da hat Rüdinger den Mut, zu betonen, „nur das Interesse an der Zithersache als Kulturfrage“ habe ihn gezwungen, sein Urteil abzugeben. Von nun an fühlen wir uns der Pflicht, uns Rüdinger gegenüber zu verteidigen, enthoben. Wenn wir mit jemanden die Klinge kreuzen, so ist das für den Betreffenden gewissermaßen eine Auszeichnung; diese Auszeichnung können wir Rüdinger nicht mehr einräumen. Wir werden in Zukunft seine Tätigkeit, wie uns auch ein Kunstfreund empfiehlt, nur noch „mit dem Spanmesser der Kritik“ verfolgen und gegebenenfalls damit eingreifen.

Für diesmal wollen wir noch festnageln, wie Herr Rüdinger selber für seine Entlarvung sorgt. Er bespricht Grünwalds F-dur-Sonatine und schweigt deren zweiten (Menuett) und dritten Satz (Allegretto burlesco) vollkommen tot; auch über das F-dur-Konzert für zwei Zithern weiß er nichts anderes zu sagen, als daß dieses „ursprünglich als Sonatine komponiert und herausgegeben wurde“.*) Dabei hat Rüdinger seinerzeit mit großem Pathos eine „eingehende kritische Würdigung“ der beiden Werke angekündigt. Rüdingers Verhalten ist zu durchsichtig: Er wollte eben nicht „würdigen“, sondern nur vernichten. Das ging aber nicht, denn bei einem solchen Beginnen wäre bei der musikalischen Güte der beiden Werke die bekannte Rüdingersche Beweisführung noch kümmerlicher und sein Hereinfall noch beschämender ausgefallen. So zog er es vor, die benebelnde Wirkung des Gasgewölkes, das seit Monaten durch leere Behauptungen und drohende Andeutungen genährt wurde, den in atemloser Spannung harrenden Gemütern fühlbar werden zu lassen, und als nun der Beweis erbracht werden sollte, daß nicht nur Grünwalds Werke, sondern die gesamte Zitherliteratur ein nichtssagender Abklasch der Klassiker sei, da zeigte es sich wieder einmal, daß der kreißende Berg nur eine Maus zu gebären hatte.

Aehnlich klar tritt der wahre Charakter der Rüdingerschen Kampfesweise in Erscheinung, wenn er behauptet, daß sich in den Werken Grünwalds eine „bedenkliche Anzahl falscher Stimmenfortschreitungen findet“ und schließlich weder in der sechs Druckseiten langen Sonatine noch in dem zwölf Druckseiten (zusammen also 18 Druckseiten mit 797 Takten!) umfassenden Konzert F-dur für zwei Zithern durch einen einzigen Fall seine Behauptung belegen kann. Er muß erst in den Musenbeilagen auf seine so „massenhaft“ gemachte Entdeckung Jagd machen! Und man staune! Nicht etwa eine Komposition von Grünwald, sondern eine Bearbeitung von ihm, die ihn an das Original bindet, muß herhalten, Rüdinger in seiner Not zu retten. Bei dem Pech, das Rüdinger mit uns nun einmal hat, unterläuft ihm dabei ein zweites Mißgeschick. Er

*) Das ist natürlich wieder einmal eine Unwahrheit. Nur der erste Satz daraus ist als „Sonatinensatz“ und zwar ausschließlich in der „Muse“ veröffentlicht worden.

übersieht nämlich, daß die angezogene Phrase (9. 10. Takt des „Bernermarsch", 6. Jahrgang, Nr. 2 der „Muse") nicht in B-dur, sondern Es-dur steht. Somit ist ja die ganze „Zweitakt-Gruppe auf die Dominante gestellt" und nicht auf die Tonika! Daß Rüdinger die von einem jedem Theoretiker erlaubten durchaus unschuldigen*) und nicht zu umgehenden verdeckten Quinten im letzten Takt zwischen Sopran und Baß zu einem „Faustschlag ins Gesicht" aufbauscht, ist besonders für ihn als Neutöner ein schlagender Beweis seiner Ohnmacht und dafür, daß es ihm nur darauf ankommt, seine Gegner — wenn auch nur scheinbar — zu vernichten, nicht aber der Sache selbst zu dienen oder gar dem Grundsatz zu huldigen, als Musikkritiker stets das unbestechliche, unbeirrbare, immer wache Gewissen seiner Kunst zu sein. Rüdinger dürfte sich nach alledem in den Augen aller ernsten Musiker ein für allemal unmöglich gemacht haben.

Immer wieder muß der Türmer die Beobachtung machen, daß unter den Zitherspielern selbst nur ganz wenige gründlich Bescheid wissen über die Eigenheiten, über die Leistungsfähigkeit und über den musikalischen Wert ihres Instruments. Viele haben eben zeitlebens nur Zither gespielt, ohne sich um das Wesen der Musik überhaupt näher zu bekümmern. Andere haben wohl die Grenzen weiter gezogen; sie haben sich auch mit anderen Instrumenten beschäftigt, jedoch mehr handwerksmäßig. Viele Zither- und Musiklehrer sind, abgesehen von ihrer technischen Ausbildung, Dilettanten im schlimmen Sinne des Wortes, während mancher technisch unzulänglicher Dilettant in allgemeinen Kenntnissen und in der Urteilsfähigkeit vielen Fachleuten überlegen ist. Im „Echo vom Gebirge" bemängelt ein Mitarbeiter**) die Behauptung eines Dilettanten, daß bei keinem anderen kunstgemäßen Instrument der rechten Hand eine solche Bedeutung zukommt wie bei der Zither, und er meint, die Rolle der rechten Hand sei beim Geigenspiel ebenso wichtig. Der Türmer kann im Augenblick nicht sagen, von wem die beanstandete Behauptung herrührt. Jedenfalls ist sie nicht eine vereinzelte Anschauung. Jeder Zitherspieler, der die Spielweise anderer Instrumente kennt und der im kunstgemäßen Zitherspiel Bescheid weiß, wird ohne weiteres sich über den Unterschied in den Anforderungen an die rechte Hand klar sein, wofern er eben nicht mangels jeglicher anatomischer und physiologischer Kenntnisse Hand und Arm verwechselt. Jeder, der auch nur gesehen hat, wie die Geige gespielt wird, weiß, daß nicht die rechte Hand den Ton erzeugt, sondern der ganze Arm. Man kann einen Handschuh an der rechten Hand haben, ohne sonderlich behindert zu werden; die Finger können entstellt sein, ohne daß das Spiel darunter leidet. Beim kunstgemäßen Zitherspiel dagegen wird eine in gründlicher, allseitiger Schulung erzielte freie Beweglichkeit der einzelnen Finger gefordert. Freilich wird dies auch vom Klavierspieler verlangt. Aber bei der Zither kommt hinzu, daß der Daumen für sich allein die Tongebung des Griffbretts zu besorgen hat und daß die übrigen Finger der rechten Hand ungleich schwierigere Bewegungen ausführen müssen als die rechte Hand des Klavierspielers. Daß der betreffende Fachmann die Begriffe verwirrt und durcheinanderwirft, geht des weiteren aus einer Besprechung hervor, worin gefordert wird, daß das Spiel der Freisaiten mehr gepflegt werde und wobei dann auf den Gesang und die Streichinstrumente hingewiesen wird. Wenn man vergleichen wollte, könnte man allenfalls das Klavier, die Gitarre oder Harfe heranziehen. Immer aber ist zu bedenken, daß die Spielbewegung der rechten Hand beim Zitherspiel, in ihrer Eigenart der doppelten Betätigung, eine durchaus vereinzelte Erscheinung ist.

Im übrigen beweist der betreffende Fachmann in all seinen Ausführungen, daß er keine gründliche allgemeine Bildung besitzt, sondern nur eben ein bischen in der Musik herumzustümpern versteht. Trifft er einen öffentlich anerkannten einflußreichen „Kollegen mit dem großen Patent", so macht er es wie alle Pfuscher: er erstirbt vor Ehrfurcht und Bewunderung und macht in aller Form Kotau. Dagegen schätzt er sämtliche Zitherspieler nach sich selbst ein und kann es infolgedessen nicht begreifen, daß auch unter ihnen welche sind — wenn auch ganz vereinzelt, und die kennt und erkennt er eben nicht, weil sie nicht besonders abgestempelt sind — die es an Kenntnissen, im Kunstverständnis und in der Urteilsfähigkeit mit beruflich voll durchgebildeten Musikern in jeder Hinsicht aufnehmen können. Alle Kenner der Sachlage sind sich darüber einig, und die führenden Musikzeitschriften kommen immer wieder darauf zurück, daß auf keinem Gebiete der Kunst dem Dilettantismus eine solche Bedeutung zukommt wie in der Tonkunst, in gutem Sinne sowohl als auch in schlimmen. Für die Förderung guter Musik und für die Fortentwicklung der Tonkunst ist der allseitig gebildete, urteilsfähige, wenn auch technisch nicht voll ausgereifte Dilettant jedenfalls tausendmal mehr wert als der bloß technisch vorgebildete, schulmäßig mit Fachkenntnissen ausgestattete, im übrigen jedoch gänzlich ungebildete und verständnislose Musik-Handwerker. Dieser letztere bringt es zum Beispiel fertig, daß er in längeren Ausführungen über falsche Vergleiche spricht, dabei selber aber einen falschen Vergleich an den anderen reiht; er erteilt Ratschläge über richtiges Komponieren und befolgt sie selber nicht, und dergleichen mehr. Der Türmer wird darauf ein wachsames Auge haben. Denn nichts ist gefährlicher als die Halbbildung, die sich anmaßt, überall dreinzureden. Es liegt im Zuge der Zeit, daß gegenwärtig äußere Fertigkeiten vielfach höher eingeschätzt werden als ein gediegenes Wissen, ja, es zeigt sich häufig ein förmlicher Haß gegen geistige Ueberlegenheit. Die Tonkunst ist nur ein Zweig des großen Kunstgebietes, und die Kunst selbst ist ein Teilgebiet der allgemeinen Kultur. Nur derjenige, der wissenschaftlich denken und arbeiten gelernt hat, ist befähigt zur geistigen Führerschaft. In gewissen Zither-Fachblättern werden mitunter Abhandlungen veröffentlicht, die in ihren Gedankengängen ungefähr ebenso geistreich sind wie der berühmte Schluß: „Alle Gänse haben zwei Beine. Jedes Mädchen hat zwei Beine. Also sind alle Mädchen Gänse." Ganz ähnlich ist folgender Schluß zu bewerten: „Der Zirkus-Akrobat vollbringt Höchstleistungen. Der Vortrag von Paganinis sogenanntem ‚Hexentanz' ist eine Höchstleistung. Also ist der Geigenkünstler, der dieses Stück spielt, ein Zirkus-Akrobat." Und annähernd von derselben Güte ist die Folgerung: „Für das Zitherspiel benötigt man die rechte Hand. Für das Geigenspiel braucht man auch die rechte Hand. Also hat für das Geigenspiel die rechte Hand dieselbe Bedeutung wie für das Zitherspiel."

Ende-Säta.

*) Die Gegenbewegungen der Mittelstimmen lassen die Leere der Quinten garnicht empfinden; überdies wirkt auch die Quintverwandtschaft der verbundenen Harmonien mildernd.

**) Er nennt sich H. Hagen (abwechselnd auch O. Justus), hinter den sich aber der unentwegte O. Rehbein zu verhüllen scheint.

Konzert-Rundschau

Konzert des Zitherkünstlers Richard Grünwald. Die Zither gehört nicht zu den anerkannten Orchesterinstrumenten, auch wenn sie hin und wieder, wie beispielsweise bei Johann Strauß oder Lumbye, zur Kennzeichnung der Volksmusik Verwendung findet. Der Bau von Konzertzithern ist in neuerer Zeit soweit fortgeschritten, daß sich begabte Künstler wohl daran machen dürfen, eigene Konzertabende auf diesem Instrument zu veranstalten. — Was Richard Grünwald Donnerstag Abend im Gewerkschaftshaussaale auf seinem Instrument bot, war bewundernswert. Da die Literatur auf diesem Gebiet wohl nicht weit über Unterhaltungsmusik hinausgekommen ist, hat der Künstler mit vielem Geschick dreisätzige Konzerte für eine und zwei Zithern geschrieben, die er allein und im Verein mit seiner zwölfjährigen Tochter Lili Grünwald sehr wirkungsvoll vorzutragen wußte. Man glaubt ein sauberes Spinettspiel eines Künstlers aus Urgroßvaters Zeiten zu hören, freilich statt der Sonaten, Sarabanden und Gavotten Tondichtungen einer neueren Zeit. Ein Monumentalwerk jener Zeit, die Chaconne von Joh. Seb. Bach, trug der Konzertgeber, von seiner Tochter begleitet, auf einer sogenannten Schoßgeige vor. Wenn auch der seelenvolle Violinton nicht erreicht wird, so ist es doch erstaunlich, wie nahe ein solcher Künstler wie Grünwald einem Violinvirtuosen kommen kann. Immerhin bot der Abend viel des Eigenartigen und Interessanten. Die zahlreichen dilettierenden Zitherspieler mögen erkennen, welcher Ausdrucksmittel ihr Instrument noch fähig ist. Starker Beifall wurde dem Künstler und seiner ungewöhnlich begabten Tochter zuteil. M.

Kieler Neueste Nachrichten

Die Zitherkonzertgesellschaft hat schon mehrfach künstlerisch ausgezeichnete Zitherkonzerte veranstaltet. Der Abend Richard Grünwalds (Budapest) überzeugte aufs neue von den absolut musikalischen und konzertanten Möglichkeiten des Instruments. Zudem war auch diesmal das Programm überall künstlerisch wertvoll. Seine eigenen Kompositionen (Konzerte) sind durchaus beachtenswerte musikalische Leistungen. Seine virtuose Technik erzeugt volle Polyphonie und erstaunliche rhythmische Differenzierung. Auf der Schoßgeige zeigte er außerdem eine sehr feinsinnige und edle Bogenführung. Die zwölfjährige Lili Grünwald musiziert ebenfalls mit sauberer Technik und feinem Ausdruck, im Duo etwas allzu zurückhaltend. Vorzüglich war ihre Begleitung zu Bachs Chaconne (Schoßgeigensolo) die stellenweise geradezu orgelartig wirkte, und zu Paganinis Hexentanz. wvt.

Hamburger Anzeiger..

Meister Pugh schreibt über das Auftreten Richard und Lili Grünwald in Hamburg u. a.: „Grünwald spielte zum Beginn des Konzertes sein 3. Konzert G-dur, eine herrliche Tonschöpfung, einfach unvergleichlich schön. Dann folgte sein 1. Konzert für 2 Zithern, in welchem sein Töchterchen Lili mit ihrem Vater vereint ihr großes Können zeigte. Im C-dur Konzertino von Grünwald bekamen wir Lili als Solistin zu hören und mußten staunen über die außerordentlichen Leistungen dieser kleinen, bescheidenen Künstlerin."

Besprechungen

Kampe, Franz, „Erinnerungen eines Zithervirtuosen" (Selbstverlag des Verfassers, Alzey). Unser Freund und Mitarbeiter hat sich entschlossen, seine Lebens- und Entwicklungsgeschichte in mehreren Lieferungen herauszugeben. Er kommt damit zahlreichen Wün-