

Ein Vierteljahrhundert
Kasseler Erinnerungen
Erlebtes, Erstrebtes und Gedachtes
Hans Hoche

Band III-1

Ein Vierteljahrhundert
Kasseler Erinnerungen

Erlebtes, Erstrebtes und Gedachtes

Band III Teil 1

Hans Hoche

Meinen Kasseler Freunden und Bekannten gewidmet!

Kassel 2023

Impressum:

Hoche, Hans (1872-1957)

Ein Vierteljahrhundert Kasseler Erinnerungen – Erlebtes, Erstrebtes und Gedachtes
2023

Transkribiert und herausgegeben von Helmut Bernert, Kassel,
auf Grundlage des Digitalisats einer Reproduktion des Originaltyposkripts
Kassel, Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt
Kassel, 34 1951 B 1124[3,1

<https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1549031358564/1/>

doi:10.17170/kobra-202303137627

Dieses Werk ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.



Dritter Band - Teil 1:

Das Kasseler Theater- und Musikleben im Wandel der Zeiten	[1] - 1
Im Banne der bildenden Kunst	[123] - 167
Verzeichnung der Bildtafeln	246
<i>Personenregister</i>	253

[1]

Das Kasseler Theater- und Musikleben
im Wandel der Zeiten!

Feste Theater, die im Brennpunkt des geselligen und gesellschaftlichen Lebens der Städte standen, ja, die geradezu ihren kulturellen Mittelpunkt bildeten, dürften vor 180 Jahren kaum bestanden haben. Deutschland's Zerrissenheit infolge seiner Vielstaaterei, die Differenziertheit ihres Charakters und der Anlagen der deutschen Stämme – zwar von je ein Mißstand in politischer Beziehung – stellen andererseits wertvolle Factoren in kultureller, geistiger und künstlerischer Beziehung dar. Wie ganz anders gestalteten sich von jeher die letzteren Dinge in anderen grossen Kulturnationen. Man denke nur an Frankreich. Gleich einem Riesenschwamme saugt dort die Hauptstadt Paris alles, was das Volk im ganzen Lande an künstlerischen Werten hervorbringt, auf, wogegen in Frankreich's Provinz, von einigen Oasen abgesehen, namenlose Oede auf den Gebieten der Kunst und Wissenschaft herrscht. Deutschland's frühere grossen und kleineren Fürstenhöfe, die die Revolution im Jahre 1918 mit einem Schlage hinwegfegte, betrachteten es dagegen seit Jahrhunderten als ihre vornehmste Aufgabe, den schönen Künsten und Wissenschaften ihren Schutz angedeihen zu lassen. Spuren solcher fürstlicher Munificenz entdeckt der rückwärts gerichtete Blick noch in der Zeit vor dem dreissigjährigen Kriege. Sowohl die Bühnenkunst als auch die Pflege der Musik standen also an deutschen Fürstenhöfen in sicherster Hut. Ja, diese Kunstzweige wären bei dem wechselvollen Schicksal, dem das deutsche Volk während der letzten Jahrhunderte unterworfen waren, verdorrt, wenn ihnen nicht die Gunst der Fürstenhöfe sicher gewesen wäre. Selbst da, wo bei deutschen Fürsten der künstlerische Trieb, ja sogar das eigentliche Verständnis fehlte, machte sich wenigstens ein edler Wetteifer geltend, der sie anspornte, anderen Höfen, an denen die Künste und Wissenschaften blühten, nachzustreben, um nur nicht hinter ihnen zurückzustehen.

Die früheren grossen Hoftheater Berlin, Wien, München, Dresden, Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt, Mannheim, Hannover, Wiesbaden, Kassel bildeten Zentren der Bühnenkunst, aber selbst die Hofbühnen der kleineren Residenzen wie Schwerin, Dessau, Weimar, Gotha, Koburg, Meiningen und andere standen in ihren Leistungen oft den grösseren Hoftheatern und den Theatern der grösseren Provinzstädte in keiner Weise nach. Ja, manches kleine Hoftheater wie dasjenige Weimar's zur Zeit Goethe's und Schiller's und Meiningen unter dem berühmten Theaterherzog Georg von Meiningen erreichte ein sehr hohes künstlerisches

Niveau, das ihm Weltruf eintrug und vorbildlich wurde für das ganze deutsche Theaterwesen. Auch das frühere Kasseler Hoftheater hat eine interessante, wenn auch wechselvolle Vergangenheit in der deutschen Theatergeschichte und spielte zu Zeiten eine viel zu wenig beachtete Rolle.

Vielleicht mögen nicht allzu Viele wissen, dass schon vor dem dreissigjährigen Kriege, also vor mehr als 330 Jahren der sehr kunstliebende Landgraf Moritz – er war selbst Theaterdichter, Musiker und Komponist – ein festes Theater nach seinem Sohne Otto „Ottoneum“ genannt, im Stile eines römischen Tempels geschaffen hatte. Dieser Tempel sollte ganz dem Schauspiele geweiht sein. In der Tat entstand mit dem Ottoneum in Kassel der *erste* und *älteste Theaterbau* in Deutschland. Die schöne Renaissancefassade soll noch heute erhalten sein und als Giebel das heutige Naturalienmuseum schmücken, was allerdings Kenner des architectonischen Stils jener Zeit bestreiten. Wenn man der Überlieferung trauen darf, fasste das amphitheaterförmig, aus Steinen ohne Säulen und Pfeilern errichtete Gebäude mehrere tausend Personen, denn Merian's Topographia Hassia beschreibt im Jahre 1655 das „Ottoneum“ oder Comoedi-Hauss als sehr hoch von Steinen, inwendig [2] gleich einem in die Runde gebauten Schauspiel=Platz ohne Säul oder Pfeiler aufgeführt.“ „Ich sah – so berichtet der sächsische Gesandte Humpert von Langen, der zu jener Zeit – also im Jahre 1611 – Kassel besuchte – eine Comoedia agieren in einem schönen Theater, welches etliche tausend Zuschauer fassen konnte und auf die alte römische Art gebaut war ...“

Die Wände sollen mit Allegorien bemalt gewesen sein. Nach dem Chronisten Winkelmann soll an einer Stelle des Hauses folgende Inschrift, als deren Verfasser sogar der Landgraf Moritz selbst bezeichnet wird, angebracht gewesen sein:

„Was Menschen – Sitten fahen an
Guts oder böse Redt gethan
Was Pracht zu Hof pflegt umbzugehen
Was Helden für Thaten begehen
Was Brauch man in den Stätten hat
So wol beim Pöbel als beim Rath
Wie sich der Bauern Weiss verhalt
Im Feld und in dem grünen Wald
Diss alles lehrt dies Schau-Hauss fein
Zu sehen zu hören zu nehmen ein,
Damit aus fremdber Sitt von fern
Ein jeder sich erkennen lern.

Damals kannte man Verwandlungen im heutigen Sinne noch nicht. Die Auftritte auf der Bühne mögen sich in der gleichen primitiven Art abgespielt haben, wie es zu Lebzeiten Shakespeare's auf der englischen Bühne geschah, wo der Wechsel der Szene einfach durch das Abtreten der Schauspieler angedeutet wurde. Durch die Chronisten sind auch einige Werke, die auf dem Ottoneum dargestellt wurden, der Nachwelt bekannt geworden. Dabei handelte es sich vorwiegend um dramatisierte biblische und geschichtliche Stoffe. Aber auch Nachbildungen des Terenz wurden bevorzugt, da wohl die schöpferische Kraft der damaligen deutschen Dichter nicht ausreichte, mit eigenen Werken das Theater zu versorgen. Wie eine alte Chronik berichtet, gelangte beispielsweise am 10. April 1630 eine Tragikomödie „Esther“ von dem hessischen Dichter und Konrektor Fabronius und ferner auch eine Tragödie „Saul“ vom Landgrafen Moritz zur Aufführung. Der oben erwähnte sächsische Gesandte sah im Ottoneum die Tragödie „Tarquin und Lucrezia“, In einer alten Chronik heisst es wörtlich: „Auf den Abend (Montag den 2ten Decb.) ward eine Komedia von Tarquinio und Lucretia in einem schönen Theatro so sonderlich auf die alte Römische Art darzu gebauet, und etliche tausend Menschen darinnensein, und alle zusehen können, agirt. ...“

Vornehmlich die Zöglinge der landgräflichen Hof- und Ritterschule spielten in dem Ottoneum Komödie. Unter Anderem führten sie in griechischer Sprache die Antigone von Sophokles auf. Ja, diese Zöglinge sollen sogar im Stande gewesen sein, ein Drama in sechs Sprachen, unter denen sich sogar die slawonische befand, aufzuführen. Die damals schon veröffentlichten Werke von Hans Sachs bleiben aber merkwürdigerweise im Ottoneum scheinbar ganz unberücksichtigt. Erst im Jahre 1620 traten an die Stelle jener Zöglinge die englischen Komödianten, wandernde Truppen, die die deutsche Theaterkultur eigentlich erst begründeten. Lange bevor ihnen das Ottoneum eingeräumt wurde, mussten sie unter freiem Himmel spielen. Dann aber, als sie im Ottoneum auftraten, wurde ihnen glänzende Garderobe mit allem Zubehör überlassen. Die englischen Komödianten waren übrigens nicht immer Engländer, sondern wurden nur so genannt, weil sie fast durchweg Werke englischer Herkunft aufführten wie sie dies wohl auch in diesem ältesten deutschen Komödienhaus taten. Nun wurde auch das Publikum zugelassen, denn früher war das Theater nur dem Hofstaate, den Lehrern und Schülern der Ritterschule sowie einigen Auserwählten zugänglich. Was ich übrigens über die englischen Komödianten mit denen die ersten Berufsschauspieler nach Deutschland kamen, in Geschichtswerken über das Theaterwesen und in ähnlicher Literatur ermitteln konnte, ist recht spärlicher Natur und teilweise sehr widerspruchsvoll.

[3] Es werden eben wandernde Truppen gewesen sein, wie man sie heute noch oft auf Dörfern und kleineren Orten antrifft. Unter ihnen befanden sich sicherlich viele entwurzelte Existenzen, sozusagen der Abhub aus verschiedenen Ländern. Nach einer Quelle sollen Begeisterung für das Theater und Sehnsucht nach der Heimat auch deutsche, junge Leute, die

im Kontor der Hansa in England beschäftigt waren, veranlasst haben, sich den englischen Wandertruppen anzuschliessen. Während der ersten Zeit ihres Auftretens in Deutschland standen bei den englischen Komödianten literarische Leistungen jedenfalls zunächst nicht im Vordergrund. Vorwiegend waren es akrobatische Vorführungen, mit denen sie die Menge belustigten. Im Mittelpunkt stand der Spassmacher, die komische Figur, der Pickelhering, das Gegenstück zum deutschen Hanswurst. Nach und nach mögen sie sich dann besonders durch schauspielerische Leistungen hervorgethan und so die Aufmerksamkeit eines der Theaterkunst so zugeneigten Fürsten, wie es der Landgraf Moritz war, auf sich gelenkt haben. Auf alle Fälle war der Landgraf Moritz der erste deutsche Fürst, der der Kunst der englischen Komödianten Verständnis entgegenbrachte. Während eines Zeitraumes von zwanzig Jahren hat er sie an seinem Hofe beschäftigt, zwar nicht immer dieselben und auch nicht ununterbrochen, sondern da sie auch in anderen Städten und Fürstenhöfen spielten, wechselte das Personal vielfach, aber als „fürstliche hessische Diener und Comödianten“ und mit der Empfehlung des Landgrafen ausgerüstet, öffneten sich ihnen die Pforten überall leichter. Über das, was sie eigentlich spielten, findet man Näheres in dem Duncker'schen Werke über „Komödianten“. Dort heisst es, dass wir von allen zu Kassel aufgeführten Stücken der Engländer bisher nur Folgendes kennen: die „schöne lustig triumphierende Comedia von einem Königssohne aus Engelland und des Königes Tochter aus Schottland“ oder wie der Titel nach einer anderen Version lautet: „Comoedia vom König auß England und Schottland wie die beiden gegen einand Krieg führten, da der eine des andern Sohn, der ander des andern tochter gefangen hatte“ am letzten Februartage des Jahres 1607 in Cassel aufgeführt.“

Auch über den szenischen Apparat erfährt man Manches aus diesem Werke: „... Die Vorrichtungen für den Schauplatz der Handlungen, in denen sechs Personen, darunter auch ein Zauberer Barrabas auftreten, sind höchst einfacher Natur und bedingen, dass die Phantasie der Zuschauer sich auch ohne Veränderung der Scene durch bewegliche Dekorationen rasch im Geist an die verschiedenen Schauplätze versetzt. Trompetengeschmetter und Schlachtgetümmel dienen wiederholt dazu, die Aktion zu beleben. Auch an Andeutung des Mitwirkens der Geigen fehlt es nicht. Doch steht die Durchführung des an sich brauchbaren dramatischen Gedankens noch auf einer niederen Stufe ...“

So gewinnt man eine wenn auch nur ungefähre Vorstellung, wie die Theateraufführungen der englischen Komödianten vor sich gingen. Nach anderen Quellen wurden von den englischen Komödianten auch die Werke der derzeitigen dramatischen englischen Schriftsteller wie Shakespeare, Marlowe und Massinger, oft allerdings in sehr entstellter Form und in schlechten Übersetzungen bevorzugt. Bei dem robusten Geschmacke des Publikums im 17ten Jahrhundert musste es auf der Bühne recht blutrünstig hergehen. Werke wie Titus Adronikus

von Shakespeare, in denen Grausamkeit und Mord triumphieren, waren so recht nach dem Geschmacke dieses Publikums. Shakespeares Meisterwerk „Der Kaufmann von Venedig“ erfuhr eine vollständige Umarbeitung ebenso andere Shakespeare-Dramen die eigentlich zu Travestien wurden. Ganze Szenen wurden angefügt, um Pickelhering zu seinen Hanswurstiaden Gelegenheit zu geben sowie das Publikum durch groteske, oft improvisierte Komik und in den Pausen durch Springer, Seiltänzer, Affenführer, Quacksalber und Marionettenspieler bei guter Laune zu erhalten. Travestien Shakespeare'scher Meisterwerke, wie z. B. des Hamlet blieben noch bis zum Anfang des 19ten Jahrhunderts auf der deutschen Bühne in Mode. Es ist wohl anzunehmen, dass die englischen Komödianten des Landgrafen Moritz, die übrigens auch die von ihm erfundenen Stücke in die englische Sprache übersetzen [4] mussten, im Ottoneum auch Werke von Shakespeare und Marlowe zur Aufführung brachten, wengleich Sicheres darüber nicht bekannt geworden ist. Zu den Aufführungen der englischen Komödianten gesellten sich noch andere theatralische Lustbarkeiten, denen dem damaligen Geschmacke entsprechend, mythologisch-allegorische Stücke, die zumeist von Landgraf Moritz selbst verfasst waren, zu Grunde lagen. In ihnen wurde u. A. die heroischen Taten der Griechen und Römer, das Urteil des Paris, Perseus und Andromedea und der Triumph eines römischen Konsuls verherrlicht. Aber auch die Romantik kam schon zu ihrem Recht, wenn Kreuzritter auftraten oder verzauberte Prinzessinnen aus der Gewalt von Riesen und Drachen befreit wurden. In den vorüberziehenden Allegorien erschienen die Weltteile mit ihren Enblèmen oder die vier Kardinaltugenden, welche das Ideal eines fürstlichen Greises, den das dreiflammige Schwert führenden *E v e r g e t e s*, umgaben oder endlich das vielgestaltige Laster, gezogen vom Teufel als Kutscher des Hauptwagens.

Von Hans Hartleb ist neuerdings ein Buch über „Deutschland's ersten Theaterbau“ das Cassler Ottoneum erschienen, das auf Grund genauer Studien in den verfügbaren Archiven einen recht interessanten Überblick über die damaligen Cassler Theaterverhältnisse gewährt. Teilweise wenigstens hat auch mir diese aufschlussreiche Arbeit als Quelle gedient. Unter Anderem ist auch in dem Hartleb'schen Werke eine plastische Schilderung des akrobatischen Teiles einer Vorstellung der in Nürnberg auftretenden hessischen Truppe der englischen Komödianten, die von Johann Christian Siebenkees verfasst ist, zu finden. Die Akrobatik war jedenfalls für den damaligen, noch höchst unentwickelten Geschmack des Publikums viel wichtiger genommen als das vorgeführte Stück, wenn dieses nicht durch besonders schaurige und erregende Vorgänge alles andere in den Schatten zu stellen versuchte.

„... 1622 den 20 bis 23 Octob. haben etliche Engellender des Landgraffen zu Cassel in hessen bestelte Comedianten Auss Vergünstigung des herrn Bürgermeisters, Im Halsprunner

Hoff (der aus der Theatergeschichte bekannte Heilsbronner Hof) allhie, etliche schöne und zum theil inn Teutschlandt unbekandte Comedien und tragödien, und darbey eine gute liebliche Musica gehalten, Auch allerley Wälsche Tüntze mit wunderlichen vertrehen, hupfen, hinter und für sich springen überwerffen, und andern seltsamen geberten getrieben, welches lustig zu sehen, dahin ein gross zulauffen von Alten und Jungen, von Man und Weibs Personen, Auch von hern dess Raths und Doctorn gewessen, dan sie mit zweien trummeln und 4 trometen in der Statt umbgangen, und das Volckh ufgemohnet, und eine Jede person solche schöne kurtzweilige sachen und spiel zu sehen, ein halben Batzen geben müssen, davon sie die Comödiantent ein gross geldt ufgehoben, und mit ihnen auss dieser Statt gebracht haben. ...“

In ihrer Darstellung verschmähten also die englischen Komödianten, die mit Cassel rund 20 Jahre (1593-1613) in mehr oder weniger engen Beziehungen blieben, selbst die brutalsten Effecte nicht, ja, auf ihnen gründete sich ihr Erfolg bei ihren Schaustellungen, wo das gesprochene Wort vor Musik, Tanz und Akrobatik in den Hintergrund trat und meistens Pantominen die Situation verdeutlichen mussten.

Der dreissigjährige Krieg, der sich in kultureller Beziehung wahrhaft verwüstend auswirkte, machte auch den künstlerischen Bestrebungen des damaligen Casseler Hofes ein vorschnelles Ende. Vielleicht wäre ohne die verheerenden Wirkungen des dreissigjährigen Krieges Kassel berufen gewesen, in der deutschen Theaterkultur eine dominierende Stellung einzunehmen, wenn im Geiste des Landgrafen Moritz die Bühnenkunst von seinen Nachfolgern hätte weitergepflegt werden können. So aber wurde infolge der Kriegswirren die Kunstanstalt des Landgrafen teils zu einem Giesshause teils zu einer Soldatenkirche umgewandelt. Von Landgraf Karl wurde das Gebäude später zum grossen Teile niedergerissen und erstand wieder als Kunsthaus, ein Gebäude, das heute noch als Naturalienmuseum vorhanden ist.

[5] Unter Landgraf Karl lebte jedoch die Lust an dramatischen Vergnügungen wieder auf. Aus dem Ball- und Reithaus an den Kollonaden wurde ein Theatersaal gemacht. Dort fanden dann Schauspiel- und Opernvorstellungen sowie Ballets, teilweise unter grossem Prachtaufwande, statt. Schon unter Landgraf Karl traten durchreisende Theatergesellschaften in Kassel auf. Einmal war es eine mecklenburgische Gesellschaft, die von einem abenteuerlichen Wittenberger Studenten geleitet wurde, dann kam eine Truppe aus Württemberg und schliesslich die hochdeutsche Komödiantenkompanie des Zwickauer Pfarrerssohn J. G. Foerster, die ganz besonders beliebt war, aber alle haben keine Seide in dem damaligen Cassel gesponnen.

In der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 18ten Jahr-

hunderts stand in den meisten deutschen Residenzstädten vornehmlich die italienische Oper in hoher Blüte, während die deutsche Oper sich kaum Geltung verschaffen konnte. Als ihr Schöpfer gilt Heinrich Schütz, der wohl in Köstritz geboren aber als Jüngling in Kassel weilte und vom Landgrafen Moritz sehr gefördert wurde. Später wurde er an den kursächsischen Hof gefesselt. Gelegentlich einer Hochzeit des sächsischen kurfürstlichen Hofes in Schloss Hartenfels bei Torgau kam in der Mitte des 17ten Jahrhunderts die erste deutsche Oper „Daphne“ von Heinrich Schütz zur Aufführung. Der Text der Oper war von dem Dichter Opitz gedichtet und ist noch vorhanden: Die Oper selbst soll nicht mehr auffindbar sein.

Die italienische Oper fand auch bei den hessischen Landgrafen Karl und Friedrich II. bedeutende Förderung. Ja, Landgraf Karl unterhielt bereits eine aus vielen Mitgliedern gebildete auserlesene Kapelle und scheute kein Opfer, um dieselbe immer auf einem hohen künstlerischen Niveau zu erhalten. Zu diesem Zwecke sandte er junge talentvolle Musiker zur Ausbildung nach Italien. Nach Rückkehr des Landgrafen Karl von seiner Italienreise um die Jahrhundertwende nahm das künstlerische Leben und Treiben in Kassel eine wesentlich veränderte Physiognomie an. Aus Berlin berief Landgraf Karl den sehr begabten Italiener Ruggiero Fedeli zur Leitung der Oper und der Kirchenmusik. Dieser ausgezeichnete Musiker, dessen im Kirchenstil geschriebenen Kompositionen zu ihrer Zeit sehr gepriesen wurden, stand bei dem Landgrafen in sehr hoher Gunst. Derselbe überhäufte ihn mit Geschenken und überliess ihm auf Lebenszeit das Gut Kragenhof zur Benutzung. Solche fürstlichen Gnadensbeweise, wie sie zu jener Zeit ausländische Musiker erfuhren, sind geeignet, noch heute den Neid der gegenwärtig oft schwer um ihre Existenz ringenden deutschen Musiker zu erregen. Im Jahre 1725 – Fedele [Fedeli] war inzwischen im Jahre 1722 gestorben – kam der Italiener Fortunato Chelleri, der als sehr productiver Opernkomponist europäischen Ruf genoss, nach Kassel. Überhaupt war die aus Italien eingeführte Oper die einzige Kunstform, die sich der höfischen Gnadensonne erfreute. Chelleri war übrigens auch die Leitung des ganzen Musikwesens Kassel's anvertraut. Die damals in Kassel auftretenden italienischen Sänger und Sängerinnen unter denen sich die berühmtesten ihrer Zeit befanden, wurden von dem Publikum wahrhaft vergöttert, insbesondere die Kastraten. Dementsprechend war auch ihre Bezahlung eine für die damaligen Zeiten glänzende. So z. B. war der Kastrat Mich. Albertini aus Reggio wie viele seiner Kollegen 30 Jahre lang Mitglied der Kasseler italienischen Oper. Ausser reichen Gnadengeschenken bezog er eine Gage von 1500 Thaler wozu noch etwa 500 Thaler als Einkünfte aus einem Landgute kamen, das ihm ebenfalls durch fürstliche Huld zur Benutzung überlassen war. In Dresden wurde der Kastrat Sorlisi der Reihe nach Kammerherr und Gutsbesitzer. Schliesslich wurde er noch mit dem deutschen Reichsadel beglückt. In jener Kunstepoche wurden vielfach die gefeiertsten italienischen Sängerinnen von Kassel direct

nach London engagiert. Die berühmteste unter diesen Sängerinnen war wohl Maddalena de Salvai, die an der Hofkapelle des Landgrafen Karl von 1716-1719 wirkte, einen herrlichen Contraalt besessen haben soll und nach diesen drei Kassler Jahren als Prima Donna nach London kam. [6] In dem schon erwähnten Ball- und Reithaus wurden die Hoffeste, bei denen es in Kostümen und Dekorationen zu einer grossen Prachtentfaltung kam, veranstaltet. So waren aber auch die Schauspiele, Opern und Ballets äusserst prunkvoll ausgestattet. Erstaunlich klingt, was alles in Dresden im Jahre 1755 nach einem zeitgenössischen Berichte im Triumphzug des Attius in der Oper „Enzio“ auf der Bühne zur Mitwirkung herangezogen wurde. Es ist da die Rede von 400 Menschen, 102 Pferden, 5 Wagen, 8 Maultieren ebensoviel Dromedaren und etlichen Elefanten. Übrigens soll das Maschinenwesen auf der Bühne schon ziemlich weit entwickelt gewesen sein, so dass schon überraschende Bühnenbilder und Verwandlungen geboten werden konnten.

In den Reiseerlebnissen des schon öfters zitierten Frankfurter Patriziers von Uffenbach findet sich auch ein origineller Bericht über eine von ihm allerdings nicht in Cassel, sondern in Braunschweig gehörte und gesehene Händel'sche Oper, der es ermöglicht, sich eine ungefähre Vorstellung darüber zu machen, was damals schon an grösseren Bühnen aufgeboten wurde, um nicht nur durch die Musik allein zu wirken, sondern auch durch die Vorgänge auf der Bühne dem Sensationsbedürfnis und Geschmack des Publikums Rechnung zu tragen. „... Man spielete dieses Mahl – so schreibt Uffenbach – eine in Hamburg parodirte und ehmahlen in London von Händel gesetzte Opera, A l e x a n d e r genant, die durch und durch ausbündig schöne Arien und viele pompöse Maschinen hatte, sonderlich der Triumphwagen des Alexanders, von zwey Elephanten gezogen, welche so natürlich aussahen, den Schnabel, Ohren und Schwänze schicklich bewegten und in allem sich so gut elephantisch anstellten, dass es man ohnmöglich vor zwey Kerle, einer in jedem Staken angesehen hätte. Unter andern war auch eine Dekoration eines Sals mit vielen Treppen und eine leibhaffte Wasserkunst mit einem ohngefehr 30 Schu hohen schönen Strahl merkwürtig, dessen Springen die frisse Luft in dem Theatro ganz abkühlete und es recht angenehm machte. ...“

Wie auch in anderen Residenzen setzte sich das Publikum in Cassel zumeist aus den vornehmsten Ständen, die zur nächsten Umgebung des Hofes gehörten, zusammen. Bürgerliche wurden meistens nicht zugelassen. Für ihre theatralischen Bedürfnisse sorgten die durchreisenden Wandertruppen, die in Bretterbuden auftraten.

Um die Mitte des 18ten Jahrhunderts herum lag, wie überall auch in Cassel die deutsche Schauspielkunst noch sehr im Argen. Aber hin und wieder gab es doch einige Lichtblicke, wie ein Brief vom 24. März 1764 eines gewissen Reiffstein, der dem Hofe und den intellectu-

ellen Kreisen in Cassel nahe stand, erkennen lässt. In diesem Briefe, in dem er im Allgemeinen nicht sehr günstiges über das Schauspiel in Hessen zu berichten weiss, sagt er u. A.: „... Wir haben hier bisher einige Schauspiele zu sehen bekommen, welche, ob sie gleich mehrentheils aus lauter Possenspielen bestanden, dennoch unter anderen die gute Wirkung gehabt, dass man bei Gelegenheit manches guten Trauer- und Schäferspieles von einer unbekanntten Schönheit der deutschen Dichtkunst und Sprache ermuntert worden, sich mit beiden mehr und mehr bekannt zu machen und das ziemlich dicke Vorurteil gegen die fremden Vorzüge allmählig abzulegen. ...“

Ein anderer Brief des genannten Reiffstein vom 23. Januar 1751 bietet in diesem Zusammenhange insofern einiges Interesse als er darin das Wirken einer Theatertruppe in Cassel, die damals als eine der besten in Deutschland galt, zu würdigen sucht. Es handelt sich dabei um die Gruppe des Franciscus Schuch, der übrigens auch der letzte Hanswurstdarsteller der deutschen Bühne gewesen sein soll. Schuch der sich durch Gottsched Leipzig an Reiffstein hat empfehlen lassen, kommt bei dieser Würdigung, die zugleich einigen Aufschluss über das Repertoire und die damaligen in Theaterstücken behandelten Stoffe, gibt, ganz gut weg.

[7] Reiffstein sagt: „... Er hat bisher hierselbst die besten Stücke der deutschen Schaubühne mit vielen Beifall der Kenner und so manchen Gnadenbezeugungen des Hofes aufgeführt. Der Schmutz hat seine Bühne völlig verlassen und die Natur wird von einigen seiner Spieler öfters glücklich nachgeahmt. Nur der Schwulst in Geberden, Stellungen und Bewegungen des Körpers, den die meisten deutschen Schauspieler als eine notwendige Schönheit ihrer Kunst ansehen, vermindert öfters den Beifall, welche sonst viele unter ihnen verdienen. Herr Schuch seine Frau, Uhlich Meyer und die beiden fürtrefflichen Tänzer machen dem hiesigen Theater und ihnen selbst viel Ehre. Künftige Ostern gehen sie auf die Messe nach Frankfurt. Der Cato, Zaire, Alzire Atalanta, das Gespenst mit der Trommel, Elisa Kanut, Merope, Orest der Ruhmrätige, der geizige und unter den Burlesquen: Der Hof zu Belvedere und der Baron Zwickel haben bishero den allgemeinen Beifall erhalten. Bei Gelegenheit der von Ew Magnifizenz gefertigten oder übersetzten Stücke ist deroselben Namen bei Hofe oft in rühmliche Erwähnung gekommen. ...“

Unter dem Landgrafen Friedrich II. erreichte das Kassler Theater- und Musikleben vielleicht noch eine grössere Blüte als unter dem Landgrafen Karl. Jene Zeit wird allgemein als eine Glanzperiode des Theater und Musiklebens der Stadt angesehen. Unter Friedrich II., der über grosse Mittel verfügte, wurde insbesondere die französische Kultur bevorzugt, was allein schon darin seinen Ausdruck fand, dass er einen Marquis de Luchet als seinen Generalintendanten berief. Bekanntlich ruhte auf Friedrich II. das Odium des Seelenverkäufers und trotz aller Versuche der früheren hessischen Patrioten bleibt es doch zu ihrem Schmerze eine

bislang noch nicht überzeugend genug widerlegte historische Tatsache, dass er für den Preis von 21 ½ Millionen Thaler 12000 Unterthanen nach England verkaufte. Sein Sohn, der spätere Kurfürst Wilhelm I. erbt ein enormes Vermögen und zählt zu den reichsten deutschen Fürsten. Seine gewaltigen Einkünfte ermöglichen ihm, anderen geldbedürftigen Fürsten Anleihen zu gewähren. Für diese Geldgeschäfte bediente er sich bekanntlich der Vermittlung des Mayer Amschel Rothschild, der sein volles Vertrauen genoss und mit Hilfe dieser Geldgeschäfte für den Kurfürsten den Grund zu seinem Weltbankhause legte. Dass ein so reicher Fürst, wie es Friedrich II. war, auch den Ehrgeiz hatte, seine Residenz zu einem Mittelpunkt höchster künstlerischer Kultur zu machen, war nur zu verständlich. Das alte Ballhaus, das ihm nicht geräumig genug war, liess er abbrechen und an seiner Stelle erstand das von Simon du Ry erbaute Komödienhaus, aber schliesslich erwies sich auch dieses Haus trotz den an ihm vorgenommenen Verbesserungen auch für die damalige Zeit als nicht modern und ausreichend. „... Ich wundere mich – so schrieb ein Reisender im Jahre 1785 – da das Schauspielhaus ein neues Gebäude ist, dass es so klein ist und mit den übrigen vom Herrn Landgrafen angelegten garnicht quadriert, ich hatt es weit grösser erwartet. Freilich war es dem Schlosse so nahe und dieser Platz notwendig dazu bestimmt war, konnte es nicht grösser sein. ...“ Dem Komödienhaus war allerdings kein allzulanges Leben beschieden, denn schon im Jahre 1787 in der Himmelfahrtsnacht brach darin ein verheerender Brand aus, der es vollständig vernichtete. Über diese Brandkatastrophe existiert auch ein eingehender Bericht, der folgendermaßen lautet: „... Montag, den 14. Mai hatte man ein damals beliebtes Schäferspiel von Schödde aufgeführt und die dabei verwendete Mondscheinlampe als untergehenden Mond in des Podium versenkt, sie ist aber aus Versehen nicht ausgelöscht worden. Wegen des auf den 17. Mai fallenden Himmelfahrtsfestes fand Dienstag keine Vorstellung statt und so hatte keiner der Theater- & Maschinenarbeiter Veranlassung, am nächsten Tage in das Gebäude zu gehen. Die Mondscheinlampe hatte jedoch, durch Zugluft unterstützt, die nächsten Bühnengegenstände der Versenkung ergriffen und so wurde der riesenhafte Brand nicht früher entdeckt. ...“ [8] Jedenfalls muss nach der Piderit'schen Stadtgeschichte der Brand des Komödienhauses für die Kasselner ein Ereignis von so grosser Wichtigkeit gewesen sein, dass Spötter behaupteten, sie hätten ihre Zeitrechnung auf diese Begebenheit begründet. Mir ist – so sagt Piderit – wenigstens erinnerlich, dass ein Kasselner nicht leicht etwas erzählte, ohne hinzuzufügen, dass dieses so und so lange vor oder nach dem Brande des Komödienhauses sich ereignet habe. Von dem Wiederaufbau des Komödienhauses als Theater hat man abgesehen. Später erhob sich an seiner Stelle ein massives Bürgerhaus, das als Café Verdelot von der Bürgerschaft sehr viel besucht wurde. Von einer Plattform oder Veranda soll man einen herrlichen Fernblick in die Berge genossen haben. Die Buchdruckerei von Friedr. Scheel befindet sich wohl heute noch in diesem Hause. Tragisch wirkte sich

übrigens der Brand des Komödienhauses für den Theaterdirector Böhm aus, dessen auf 6000 Gulden geschätzte Garderobe gänzlich verbrannte. Zwar erhielt er zur Entschädigung vom Landgrafen die Genehmigung, im Opernhaus zu spielen, aber wegen der dazu erforderlichen Veränderungen musste er darauf Verzicht leisten und erwirkte dann wenigstens die Erlaubnis im Naturtheater der Karlsau zu spielen zu dürfen. Freilichtbühnen sind also durchaus keine moderne Errungenschaft.

Neben dem Komödienhaus bestand also schon seit 1766 das Opernhaus an der Königsstrasse, das aus dem früheren Palais des Prinzen Maximilian von Hessen zu einem Theater umgeschaffen wurde. Mit wenigen baulichen Änderungen hat es seine äussere und innere Gestalt beibehalten bis zu dem Augenblicke als es im Jahre 1909 also beinahe nach 150 Jahren seines Bestehens niedergerissen wurde.

Bei seiner Vorliebe für alles Ausländische bezog Landgraf Friedrich II. seine Künstler in erster Linie aus Frankreich. Von dort strömten nach Kassel bedeutende Pariser Schauspieler, Instrumentalvirtuosen sowie Ballettänzer und Tänzerinnen, aber da auch unter seiner Regierung die italienische Oper zu neuem Glanze erstehen sollte, liess er aus Italien Sänger und Sängerinnen sowie Musiker kommen. Insbesondere unter der Leitung des Maestro Ignazio Fiorillo, der 1763 aus Neapel kam, entfaltete die italienische Oper ihren Glanz. Fiorillo, ein Schüler von Durante und Leonardo Leo, erreichte indes als Komponist niemals die Bedeutung seiner Lehrer. Er schrieb in erster Linie viel Kammermusik, die dann immer noch besser als seine Opern gewesen sein soll, aber dessenungeachtet brachte er diese hauptsächlich zur Aufführung.

Von dem künstlerischen Hochbetriebe in der kleinen Residenz Friedrich II. mit ihren 20000 Einwohnern wird man sich einen ungefähren Begriff machen können, wenn man bedenkt, dass zu jener Zeit Kassel ein Théâtre Francais, eine italienische und französische Oper, Concerts de la Cour, eine Société philharmonique und verschiedene Académies musicales unterhielt. Zeitgenössische musikalische Schriftsteller sprachen mit Entzücken von dem Kunstleben Kassel's der damaligen Zeit. In allen auswärts über das damalige Cassel geführten Gesprächen bildeten der Glanz des Hofes, dessen Feste, die Oper und die Schauspiele das Hauptthema. Die ganze bessere Gesellschaft, insbesondere die Hofkreise, vertrieben sich die Zeit damit, dass sie in der Musik sowie in allen bildenden und schönen Künsten dillettierten. Liebhabervorstellungen, Schäferspiele und alle gesellschaftlichen Ablenkungen wie Zerstreuungen in der Art, wie sie in Paris gang und gäbe waren, standen auch in dem damaligen Kassel auf der Tagesordnung. Mit dem Zeitalter des Landgrafen Friedrich II. klang eben das

sterbende Rokoko, jene Epoche geniesserischer und verschwenderischer Lebenskunst aus. Übrigens wird man durch das Werk „Les comédiens français dans la Cour du Landgrave Frédéric II de Hesse-Cassel“ von Jean-Jacques Olivier über das Wirken der vom Landgrafen Friedrich II. für Cassel gewonnenen, französischen Schauspiel- und Opernkkräfte sehr gut [9] unterrichtet. Wie die meisten deutschen Fürsten jener Zeit hatte Friedrich II., der unter Anderem fünf Jahre in Genf studierte, eine ganz französische Erziehung genossen und allein daraus erklärt sich schon seine Vorliebe für französische Kunst und Kultur. Wie schon der aus Frankreich stammende Architect Simon Louis du Ry aus Kassel eine der schönsten deutschen Residenzen gemacht hatte, so kopierte Friedrich II. französische Sitte und führte in seine Hofhaltung ganz den Versailler Stil ein. Daher ist es durchaus nicht verwunderlich, dass auch die französische Theaterkunst unter seinem Regime ganz besonders blühte und die italienische Kunst, insbesondere die italienische Opernmusik, die sich unter seinen Vorgängern in Kassel zu grosser Blüte entfaltet hatte, geringere Wertschätzung fand und ihr die dramatische wie lyrische französische Oper im Allgemeinen vorgezogen wurde. Trotz seinem katholischen Bekenntnisse brachte Friedrich II. auch dem französischen Philosophen und Bühnenschriftsteller Voltaire, der bekanntlich ein ausgesprochener Feind der Kirche war, große und aufrichtige Bewunderung entgegen, obwohl es ihm trotz heissem Bemühen nicht gelang, Voltaire zu einem Besuche an seinen Hof zu veranlassen. Voltaire hatte sich damals schon auf seinem Landsitze in Ferney zur Ruhe gesetzt und war des Reisens müde. Tatsächlich ist aber Voltaire früher in Kassel gewesen. Am 26. Mai 1753 abend kam er in Kassel an, nachdem er einen Monat beim Herzog von Sachsen-Gotha sich aufgehalten hatte. Der damalige Landgraf Wilhelm VIII. befand sich bei der Ankunft Voltaire's gerade auf Schloss Wabern zur Reiherjagd. Sofort liess er aber den berühmten Reisenden bitten, ihn zu besuchen. Voltaire begab sich dann auch gleich den darauffolgenden Tag zum Landgrafen, der ihn zwei Tage bei sich behielt, wo er dann auch den damaligen Kurprinzen und späteren Landgrafen Friedrich II. kennen lernte. Als Bühnenschriftsteller und Philosoph war Voltaire in seiner Zeit die glänzendste Erscheinung in Europa und die Anziehungskraft, die seine Person auf die deutschen Fürsten ausübte, daher nur zu begreiflich. Die französische Truppe, die Landgraf Friedrich II. seit 1763 für die Dauer von 20 Jahren an seinem Hofe unterhielt, kostete ihm für die damalige Zeit viel Geld. (Nach der oben erwähnten Quelle kostete dem Hof das französische Theater beispielsweise für die Saison 1780-81 die Summe von 15308 Reichsthalern.) Gespielt wurde im Komödienhaus nur dreimal in der Woche, aber auch in den verschiedenen Residenzschlössern Wabern, Geismar und Weissenstein musste die Truppe sehr häufig vor dem Hofe und geladenen Gästen auftreten. Im Februar 1764 gab eine sicherlich sehr gelungene Aufführung von Voltaire's „Semiramis“ dem Landgrafen Friedrich II. Veranlassung, an den Autor über den Erfolg, auf den Friedrich II. sehr stolz war, zu schreiben, worauf ihm

Voltaire nach zwei Monaten ausführlich antwortete. In dem mannigfaltigen Spielplan erschienen merkwürdigerweise die französischen Klassiker Molière, Racine und Corneille fast gamicht. Bevorzugt wurde das sog. Pariser Boulevardstück und die komische Oper. Für Werke, die eine sehr komplizierte Inszenierung erforderten, reichten die knappen Raumverhältnisse in dem Komödienhause nicht aus. Es wurden deshalb Opern von Gluck und Piccini in der italienischen Oper an der Königsstrasse gegeben. Die Kapellmeister, die an der französischen Oper von 1770-1786 wirkten, waren Benozzi, Regnaud, Marchand, Finet und Rochefort. Insbesondere der letztere scheint ein ausgezeichnete Musiker und talentvoller Komponist gewesen zu sein. Auch als ein ausgezeichnete Gluckinterpret galt Rochefort, der vor seiner Kasseler Tätigkeit bereits an der grossen Oper in Paris gewirkt hatte. Nach dem Tode Friedrich II. wurde er als zweiter Kapellmeister wieder an die Grosse Oper in Paris berufen. Unter den Sängern muss besonders der Bassist Le Mesle als Besitzer eines metallreichen Organs hervorgeragt haben ebenso seine Gattin Marie Saulnier, die früher zur italienischen Oper gehörte und die Gluck'sche Iphigenie von Aulis zu ihren besten Rollen zählte, ferner muss Mlle Rousselois eine unvergleichliche Prima Donna gewesen sein. Im Schauspiel war der sehr viel-[10]seitige Schauspieler Plante die Seele des Theaters. Ununterbrochen blieb er zwanzig Jahre in Kassel und spielte die Könige, die Väter die Edlen, übernahm aber ebenso Opernrollen und war ferner auch Regisseur. Die Gehälter der französischen Darsteller variierten zwischen 200 und 1200 Thaler. Für die damalige Zeit waren ihre Einkünfte teilweise recht erheblich. Trotzdem waren sie schwer verschuldet und hatten fortwährend mit den Gerichten zu tun, deren Akten von allen ihren Intimitäten genaue Auskunft gaben.

Da nun einmal unter Friedrich II. der wälsche Geschmack vorherrschend war, erfuhr die deutsche Muse in der Regierungszeit dieses Fürsten wie auch unter seinem grossen Namensvetter in Berlin nur geringe oder gar keine Beachtung, ja, sie schien geradezu geächtet zu sein und stand, schamhaft ihr Haupt verhüllend, sozusagen in der Ecke. Ja, in irgend einem Winkel der Stadt schlich die geächtete deutsche Muse über die ärmlichen Bretter einer wandern den Truppe. Bei Hofe, in den Abendzirkeln, auf den Promenaden, überall wälscher Tand und Flitter. Das war nun einmal die Signatur der Zeit und sicherlich bot auch manch andere deutsche Residenz in jener Zeit das gleiche Kulturbild. Gegen jede Kunstübung der Deutschen bestand am Kasseler Hofe dieses gewiss sehr kunstliebenden Fürsten eine unüberwindliche Abneigung und ein grosses Vorurteil.

Und doch wuchs in seiner Residenz unter ärmlichsten Verhältnissen, ja kaum beachtet, ein echtes Musikantenkind auf, das auch über ein aussergewöhnliches Gesangstalent verfügte. Im Jahre 1753 wurde dem Stadtmusikanten Joh. Schmebling in der engen Druselgasse ein

Töchterchen geboren, das später die berühmteste Sängerin des 18ten Jahrhunderts werden sollte. In Kassel nannte man dies Musikantenkind allgemein das „Druselpflänzchen“. Bald erfuhr man, dass es sich um ein wahres Wunderkind handelte. Zuerst bildete der Stadtmusikant sein Töchterchen zur Geigenkünstlerin aus und ging mit demselben, als es gerade 6 Jahre alt war, auf die Frankfurter Messe, wo es sich als Geigenvirtuosin in Gasthäusern öffentlich produzieren musste. Das allgemeine Aufsehen, das die kleine Schmebling überall erregte, veranlasste die Eltern, Kassel zu verlassen und mit dem Kinde herumzureisen, nicht nur in Deutschland, sondern auch ganz besonders in England. Erst im Herbst 1765 kamen die Schmeblings wieder in ihre alte Heimatstadt zurück. Aus der kleinen Geigenvirtuosin entwickelte sich dann allmählich die grosse Gesangskünstlerin und als die Schmebling am Anfange ihrer Laufbahn in Kassel in einem Liebhaberkonzerte auftrat, sandte der auf sie aufmerksamgemachte Landgraf seinen Günstling, den Kastraten und Kontraaltisten Morelli, der später seinen Lebensabend in auskömmlicher Pension in Spangenberg verbrachte, in das Konzert zur Beurteilung ihres Talentes. Dessen absprechendes, in die kurzen Worte gefasstes Urteil „Canta come una tedesca“ (sie singt wie eine Deutsche) genügte dem Landgrafen, um ihr keinerlei Beachtung zu schenken. Wie das leider häufig genug vorkommt, gilt der Prophet nichts in seinem Lande. Mehr Glück hatte die Kassler Sängerin bei Friedrich dem Grossen, dessen Vorurteil sie bekanntlich zu besiegen wusste. Als ihm ihre Berufung vorgeschlagen wurde, antwortete der König: „Lieber möchte ich mir ja von einem Pferde eine Arie vorwiehern lassen als eine Deutsche in meiner Oper zur Prima Donna zu haben.“ Schliesslich wurde aber das Kasseler Kind es doch, denn es gelang, der Schmebling dem Könige etwas vorzusingen und die bekannte Episode, die angeblich von ihr selbst eingehend geschildert wurde, endete mit den Worten Friedrich des Grossen: „Höre sie mal, sie kann singen. Will sie in Berlin bleiben, so kann sie bei meiner Oper angestellt werden. Wenn sie rausgeht, so sage sie doch dem Kammerlekaien, er soll mir gleich den Intendanten herschicken! Will mit ihm wegen ihr reden, Adieu! ...“ Nach dem Kassler Biographen der Schmebling oder Mara, wie sie später hiess, dem Dr. G. G. Grosheim dem besten Musikkenner jener Kasseler [11] Zeit, ist das erste Erscheinen der berühmten Sängerin vor Friedrich dem Grossen auf so mancherlei Art erzählt worden so dass man immerhin berechtigt wäre, an der Echtheit der eben erwähnten Episode – so nett sie auch klingt – einige Zweifel zu hegen. Es dürfte daher von Interesse sein, ihr die Darstellung gegenüberzustellen, die dieser Szene Dr. Grosheim, welcher sie aus dem eignen Munde der Künstlerin erfuhr, gegeben hat. Lassen wir also den Biographen selbst sprechen:

„... Von des Monarchen Abneigung gegen deutschen Gesang wohl unterrichtet, betrat unsere Schmäling die königlichen Zimmer mit dem edlen Stolze, den das Bewusstsein uns gibt, unverdient verkannt zu werden. Sie sah den König im Konzertsale sitzen, gerade dem

Flügel gegenüber, zu dem sie hingewiesen wurde. Sich dem Monarchen unaufgefordert zu nahen, hielt sie nicht in der Ordnung; auch hätte sie es nicht vermocht, da des Königs Augen sie zu mächtig fassten. Sie betrachtete daher die ihr zunächst hängenden Gemälde. Als sie aber bemerkte, dass der Monarch immer noch nach ihr hinsah, da nahete sie sich und beugte sich vor ihm nieder. „Sie wollen mir etwas Vorsingen“ sagte der König in ziemlich lakonischen Tone. „Auf Ew. Majestät Befehl“ war ihre kurze Antwort, worauf sie zum Flügel trat. Immer aufmerksamer wurde der Monarch und bezeugte ihr nach Endigung der Arie seinen höchsten Beifall. „Singen Sie auch nach Noten?“ fragte er sie dann. Die Antwort lässt sich denken. Darauf holte er selbst eine sehr schwere Bravourarie, öffnete die Partitur, zeigte auf einige Bravourpassagen, indem er sagte: „Das hier ist albernes Zeug, wenn es aber gut vorgetragen wird, so klingt’s hübsch“ und gab sie ihr hin. Sie sang die Arie durch, ohne zu fehlen. Der König sagte ihr viel Schmeichelhaftes und entliess sie. Sie wurde nun täglich und zwar mehrere Wochen hindurch nach Potsdam abgeholt; worauf man ihr ein Rescript überreichte, vermöge dessen sie mit einem Jahrgehalt von 3000 Rthlr. auf Lebenszeit angestellt war. Zwar behielt sie sich eine Reise nach Italien vor, der König aber meinte, sie könne dort nichts mehr lernen.“

Von der Stimme der Schmeuling, die man in ihrer Heimat so wenig beachtet hatte, kann man sich nach der von Dr. Grosheim gegebenen Charakteristik wohl eine ungefähre Vorstellung machen. Er sagt darüber an einer Stelle:

„... Schnelligkeit und Ausdruck, ein Umfang der Stimme von g bis zum dreimal gestrichenen e und diesen bey vollkommen gleicher Stärke und Schwäche, im Laufen wie im Springen erhoben jetzt unsere Schmeuling zur ersten Sängerin Deutschland’s. ...“

Kein Wunder, dass man sie überall anschwärmte. Junge Leute schwärmen ja auch heute noch für schöne und hervorragende Prima Donnen, aber, diese Art Schwärmerei unterscheidet sich doch hinsichtlich der Gefühlsausbrüche wesentlich von den thränenseligen Äusserungen, die zur Zeit der Schmeuling von einem deutschen Dichter bekannt geworden sind, der ganz unglücklich darüber war, dass sie, die so viel umschwärmte grosse Sängerin, ihr Herz nicht seinem Freunde, sondern einem Musiker schenkte, der ihr als Gatte der angebeteten Künstlerin völlig unwürdig erschien. Einblick in das närrisch übertriebene Gefühlsleben gewährt ein Brieffragment des Dichters Gleim, des gefühlvollen Anakreontiker in den letzten Jahrzehnten des 18ten Jahrhunderts, an seinen Freund Jacobi, der wohl sich in der Hoffnung wiegte, das Herz der Sängerin erobert zu haben. Ihm teilt er die Verheiratung der berühmten Künstlerin mit dem Cellisten Mara mit folgenden Worten mit:

„... Die Schmeuling heiratet – und, o, Ihr Götter, sie heiratet nicht meinen Jacobi, nein,

Amor leitet die Strauchelnde und Irrende in einen Busch, aus dem wüstes Tönen hervorschallt, und in dessen Schatten ein Faun halb trunken und von allen Grazien und Musen geflohen, rohe Gesänge stammelt. Unsere Schmebling heiratet einen Trunkenbold. Als ich diese Nachricht erhielt, ging ich vor Apolls Büste und weinte, weinte glühende Thränen und bat den Gott im Namen der Charitinnen, seiner liebsten Priesterin diese Sünde zu verzeihen. ...“ [12] Ein beredtes zeitgenössisches Zeugnis über den Eindruck, den die Casseler Nachtigall in Berlin beim Publikum hervorrief, findet man in den von Henriette Herz aufgezeichneten Jugenderinnerungen. Darin sagt diese.

„... Jedes Jahr ging ich einmal mit meinen Eltern in die grosse italienische Oper ... Die Näschereien, die mitgenommen wurden und die Mara hatten gleichen Wert für mich, doch aber erinnere ich mich noch jetzt der wunderherrlichen Stimme, mit welcher sie das durch sie berühmte Mi Parenti sang und der Wirkung, welche sie auf das volle Schauspielhaus machte ... Das Parterre war voll von Soldaten, die auf Befehl des Königs in die Oper geführt wurden ... Oft störte uns das Geräusch, das die dicht aneinander gedrängten Soldaten machten oder ihr Geflüster. Laut durften sie nicht sein. Wenn aber die Mara eine Bravourarie sang, hörte man auch nicht den geringsten Laut ... es herrschte die tiefste Stille, und wenn sie geendigt hatte, war es, als hörte man einen tiefen Atemzug von der ganzen Menge. ...“

Aber über die Schmebling spricht sich auch noch ein anderer und gewiss vollgültiger Zeitgenosse aus. In den Jahren 1765 bis 68 gibt Goethe der damals in Leipzig die Schmebling neben der ebenfalls sehr begabten Corona Schröter viel gehört hatte von dem Eindruck, den diese beiden Sängerinnen auf ihn gemacht haben, in seinen biographischen Einzelheiten Kunde:

„... Die nachher als Mara bekannt gewordene Schmebling ... erregte allgemeine Bewunderung. Dagegen hatte Corona Schröter obgleich sie mit jener es nicht an Stimme und Talent aufnehmen konnte, wegen ihrer schönen Gestalt, ihres vollkommen sittlichen Betragens und ihres ernsten anmutigen Vortrages eine allgemeine Empfindung erregt, welche sich je nachdem die Personen waren ... als Neigung, Liebe, Achtung oder Verehrung zu äussern pflegte ... Die Schröter und die Schmebling habe ich in Hasse'schen Oratorien nebeneinander singen hören und die Wagschalen des Beifalls standen für beide immer gleich, indem bei der Einen die Kunstliebe, bei der Andern das Gemüt in Betrachtung kam. ...“

Einige Jahr später hatte als Leipziger Student der junge stürmische Goethe der Mara oder Schmebling als er sie in einem Hasseschen Oratorium wo sie die Rolle eines Schutzgeistes sang, gehört hatte, folgende Verse gewidmet:

Der Demoiselle Schmeling
nach Aufführung
der Hassischen
St. Elena al Calvario
Leipzig 1771
„Klarster Stimme, froh an Sinn
Reinste Jugendgabe
Zogst Du mit der Kaiserin
Nach dem heiligen Grabe
Dort wo alles wohl gelang,
Unter die Beglückten,
Riss Dein herrschender Gesang
Mich den Hochentzückten.“

In Cassel hatte man erst Gelegenheit, sie zu hören, als sie bereits – kaum 28jährig – grossen Weltruf genoss. Nun aber schienen der Casseler Hof und die musikalischen Kreise Alles wiedergutmachen zu wollen, wenn auch der Vaterstadt der ewige Vorwurf blieb, dieses grosse Kunstphänomen aus ihren Mauern gelassen zu haben.

„... Unvermutet traf sie 1777 – so berichtet ihr Biograph Grosheim – mit ihrem Gatten in Cassel ein. Überall hatte man den Wunsch sie und ihren Gatten in einem Konzert zu hören. Ein gewöhnlicher [13] Konzertsaal reichte nicht aus für alle die Zuhörer, die an dem Konzert teilzunehmen wünschten, aber, auch der Hof selbst wollte nicht fehlen und deshalb fand das Konzert im grossen Opernhause statt. Wie nun Grosheim schreibt, fasste auch dieses Haus in seinen Logen das Auditorium nicht und der Hintergrund des Theaters, auf welchem sich das gesamte Musikpersonal befand, musste einen Teil der Zuhörer aufnehmen. Auch ich – so berichtet Grosheim – damals ein Knabe noch, befand mich hier. Neben mir stand ein Tenorist aus der fürstlichen Kapelle namens Bertolotti. Endlich dann erklangen die Cherubinentöne eines Adagio der Unübertreffbaren: Eine feyerliche Stille herrschte im ganzen Haus. – Wie ward mir aber, als ich meinen Nachbar mit einem Jesu Maria ohnmächtig daniederfallen sah. Wir eilten ihn ausser den Coulissen wieder zu sich zu bringen. Nur allein der Musico Morelli stand wie vernichtet da, wenn anders die freche Lüge solch' eines Zustandes fähig noch ist. Im Zwischenakt wurde die Künstlerin zur fürstlichen Loge entboten. Ihr Landesherr küsste sie auf die Stirn und überhäufte sie mit Lobsprüchen, worauf sie erwidert hat: „Wie glücklich würde ich gewesen seyn, meinem durchlachtigsten Landesfürsten früher schon Beweise geben zu dürfen, dass ich nicht unwürdig bin, mich zu den biedereren Hessen zu zählen.“ Fast zärtlich behandelte die schöne Landgräfin Philippine ihr Landeskind. Und an einer anderen

Stelle sagt Grosheim von diesem Besuche noch folgendes über die trotz ihres grossen Ruhmes so bescheiden auftretende Künstlerin:

„Es war eben das Pfingstfest eingetreten und in der Kirche St. Martin führte man Musik auf. Hier mischte sich die fromme Frau unter die Sänger und wie sie gesungen hat, das gieng aus den letzten Worten eines jüngst verstorbenen Geistlichen hervor, der in seiner Todesstunde noch ausrief: O, könnte ich die Mara noch ein Mal singen hören im Tempel des Herrn, meines Gottes.“

Als 72jährige kam die berühmte Sängerin im Jahre 1821 zum letzten Male nach Cassel, wo sie vom Theater und vom Hofe in allen möglichen ihr zu Ehren veranstalteten Festen gefeiert wurde.

Ihr erster Gang in Kassel, nachdem sie im Gasthaus zum hessischen Hofe abgestiegen, war nach der Druselgasse, wo sie ihre alte Wohnung aus ihrer Kindheit besuchte.

Am 23. Februar 1831 feierte die Mara ihren 82sten Geburtstag in Reval. Dort erklangen in einem vierstimmigen Gesang die Verszeilen die der ebenfalls hochbetagte Goethe ihr zu dem seltenen Jahresfeste gewidmet hatte:

Madame Mara
zum frohen Jahresfeste
Weimar 1831
Sangreich war Dein Ehrenweg
Jede Brust erweiternd
Sang auch ich auf Pfad und Steg,
Müh' und Schritt erheiternd. –
Nach dem Ziele denk ich heut' –
Jener Zeit der süssen,
Fühle mit, wie mich's erfreut,
Segnend Dich zu grüssen.

Zwei Jahre später ist die berühmte Kasseler Sängerin dann gestorben.

Gewiss waren zur Zeit als die Schmeuling im Zenith ihres Ruhmes stand deutsche Bühnensänger noch selten. Erst in späterer Zeit konnten sie sich mit ihrem Gesange, der wohl hinsichtlich der Virtuosität hinter dem der Italiener zurückstand, durchsetzen, denn er war

weit gefühlvoller quoll eben mehr aus der Seele und ihr Vortrag war weit dramatischer. Bei den italienischen Sängern überwog Bravour und Virtuosität. Damit [14] verblüfften sie zunächst, konnten aber mit ihrem zumeist manierten, und gekünstelten Vortrag auf die Dauer die Teilnahme des ganz anders empfindenden deutschen Publikums nicht gewinnen. Einen hochinteressanten Überblick über die Anfänge des deutschen Opernwesens einerseits, über das Opernrepertoire und die Entwicklung der deutschen Oper aus dem Singspiel deutscher und fremdländischer Herkunft andererseits gibt G o e t h e in einem Briefe vom 9. Decb. 1808 an C. G. von Voigt worin er sich in allgemeinen Betrachtungen, die auf seinen Vorschlag hinzielten, im Weimarischen Theater das Schauspiel von der Oper zu trennen, ergeht.

„... In Deutschland – so sagt er in diesem Briefe – ist die Oper nach und nach und man möchte sagen zufällig mit dem Schauspiel verknüpft worden. Um nicht allzuweit vorwärts zu gehen, so bringe ich in Erinnerung, dass vor vierzig bis fünfzig Jahren die Oper: Der Teufel ist los (von Weisse) zuerst grosse Sensation erregte, worauf die Hiller'schen Opern folgten, bei denen es gar keine Sänger brauchte, um sie ganz leidlich vorzutragen. Die französischen kleinen Operetten, das Milchmädchen (von Duni) und dgl., kamen im südlichen Deutschland zuerst auf die Bühne durch Marchand, einem Director, der selbst leidlich sang und sich mit Versemachen abgab. Hier hatte die Epoche der Handwerksopern ihren Anfang. Die Schmiede, Böttcher, Töpfer erschienen hintereinander, die Aktion des gemeinsten Schauspiels, ward durch Musik und Takt etwas veredelt; die ersten schmucklosen italienischen Opern das gute Mädchen, Robert und Caliste, die eingebildeten Philosophen (sämtlich von Paesiello) schlossen sich an und die Directoren fanden es sehr bequem, mit sehr wenigem Aufwand von Naturell und Talent das Publikum zu unterhalten, ja zu entzücken. Man erinnere sich der Zeit, in welcher ein Ackermann lange auf dem Weimarischen Theater für den ersten Buffo und seine Frau wenigstens als zweite Sängerin gelten musste. Man erinnere sich der Gattin des Director Belluomo, die, mit einer leidlichen Stimme, einem völlig oberdeutschen Dialect und einem unscheinbaren Äusseren, mehrere Jahre die ersten Liebhaberinnen vortrug.

Dieser Art, auf eine genügsame Weise sich zu vergnügen, gab Dittersdorf neue Nahrung. Personen aus dem gemeinen Leben, lebhaft Intriguen, allgemein fasslicher Gesang verschafften seinen auf einem Privattheater entstandenen Opern einen allgemeinen Umlauf und wer in Weimar mag sich nicht gerne des roten Käppchens (zweiaktige Oper von Dittersdorf bearbeitet von Vulpius Erstaufführung 7. Juni 1791) erinnern, mit dessen heiterer Erscheinung das jetzige Hoftheater eröffnet wurde. In einem ganz entgegengesetzten höherem Sinne hatte Mozart durch die „Entführung aus dem Serail“ Epoche gemacht. Diese Oper, noch mehr aber die Zauberflöte, die eigentlich nur den Theatermeistern Mühe machte, wurde unzähligmal wiederholt und beide brachten das darauf verwendete reichlich ein, weniger die folgenden

Zauberoper, die auch nach und nach alle von der Bühne verschwunden sind. Indessen hatten sich bei Aufführung solcher Singstücke bessere Stimmen nötig gemacht, eigentliche Sänger wurden engagiert und je besser sie wurden, je mehr traten sie mit dem Schauspiel ausser Verhältnis. Auch unser Theater war glücklich genug manche zu besitzen bis wir endlich in der letztem Zeit das Singspiel auf einem Gipfel sahen, wo es wohl verdiente, eine Anstalt für sich zu heissen. Ich brauche nur einiger Aufführungen: der Müllerin, der Camilla, der Wege-
lagerer (von Paesiello und Paer) zu gedenken und man wird mich allen anderen Beweises überheben. ...“

Ein nicht unbedeutender Teil des grossen Publikums, insbesondere die bürgerlichen Kreise lechzten schon lange nach der deutschen Bühnenkunst überhaupt, die damals schon längst im Aufschwung begriffen war.

Hatte doch die Neuberin, jene kluge und energische Bühnenleiterin und [15] Förderin einer kultivierten Theaterkunst bereits im Jahre 1737 im Leipzig Leasing's „jungen Gelehrten“ aufführen und auf ihrer Schaubühne als Symbol des fortgeschrittenen Geschmacks den Hanswurst, den ein Teil des Publikums im Theater noch immer nicht entbehren wollte feierlich verbrennen lassen, aber trotz ihrer unleugbaren Verdienste um die deutsche Bühnenkunst war und blieb sie in der gesellschaftlichen Geltung die „Komödiantin“ und das allgemein tief eingewurzelte, ja bis ins vorige Jahrhundert hinein andauernde Vorurteil gegen die Komödianten machte sogar vor der Majestät des Todes nicht Halt, denn als die im Jahre 1760 verstorbene Neuberin in Leuben beigesetzt werden sollte, weigerte sich der Ortsgeistliche der entseelten Komödiantin die Kirchhofspforte zu öffnen. Der Sarg musste über die Friedhofsmauer gehoben werden und auf solch' ungewöhnliche Weise gelangte die Neuberin in ihr Grab.

Nur in wenigen Orten fand die deutsche Bühnenkunst schon eine bleibende Stätte. Vielmehr durchzogen im 18ten Jahrhundert Wandertruppen auf ihrem Thespiskarren die deutschen Lande. Im Jahre 1763 spielte die zu dieser Zeit bedeutendste Ackermann'sche Truppe in Kassel. Neben Ackermann selbst gehörte dieser Truppe sein später so berühmt gewordener Stiefsohn Friedrich Ludwig Schroeder, der bedeutendste Darsteller Shakespeare'scher Helden wie auch dessen Mutter Sophie Schroeder an, ausserdem das Döbbelin'sche Ehepaar, das in der Theatergeschichte eine Rolle zu spielen berufen war und endlich auch als Hauptstütze der Gesellschaft die gefeiertste Schauspielerin des 18ten Jahrhunderts, die damals kaum 18jährige, von Goethe verehrte und besungene Karoline Schultze-Kummerfeld. Aber auch andere bekannte Truppen unter den Directoren Grossmann, Böhm

und Hassloch kamen nach Kassel. Ohne Frage war Grossmann einer der rühmlichsten Schauspieldirectoren. Wohl zur Michaelismesse 1781 kam seine Truppe zum ersten Mal nach Kassel. Das damalige Opernhaus blieb ihm natürlich verschlossen. Dort hatte nur die französische und italienische Oper Heimatrecht. Doch mag ihm das Komödienhaus für gewisse Vorstellungen später eingeräumt worden sein, nachdem er im ersten Jahre seine Vorstellungen in einer rasch zusammengezimmerten Bretterbude auf der Messe geben musste. Dass eine solche Bretterbude mitten auf der Messe nicht gerade immer ein Stimmung erzeugendes Musentempel gewesen ist, kann man sich wohl leicht vorstellen. Gegen Wind und Wetter war er schlecht geschützt. Die Akustik liess zu wünschen übrig. Vor allen Dingen aber drang von draussen der Lärm der Messeleute in den Theaterraum und störte die Vorstellungen in empfindlicher Weise. Doch durch tüchtige Leistungen lockte trotzdem Grossmann das Publikum in Scharen in sein Theater und brachte in den Monaten August und September 1781 die damals erst kurz vorher herausgekommenen Dichtungen Lessing's „Minna von Barnhelm“ „Der Freigeist“ und „Emilia Galotti“ mit seinem gut eingespielten Ensemble zur schönsten Geltung. Übrigens muss der Besuch des Opernhauses häufig zu wünschen übrig gelassen haben, denn wie ein dasselbe besuchender Zeitgenosse sich ausdrückte, käme es ihm wunderbar vor, das grosse und schöne Opernhaus besonders das erste Mal so ausgezeichnet leer zu sehen. Ähnliches konnte man in jener Zeit auch in anderen Residenzen feststellen. In Stuttgart zeigte beispielsweise nicht einmal die „Gesellschaft“ die zu den italienischen Opern eingeladen wurde und daher keine Opfer zu bringen brauchte, ausdauerndes Kunstinteresse. Die Fürsten griffen zu den merkwürdigsten Mitteln, um ihre Opernhäuser zu füllen. Durchreisenden Fremden wurden in den Gasthöfen der Residenz Eintrittskarten aufgenötigt. Ja, der famose Herzog Karl Eugen von Württemberg liess eines Tages, um seinen Gästen sein Opernhaus gefüllt zu zeigen, Soldaten in bürgerliche Röcke stecken und auf die Galerie kommandieren.

Im Kasseler Opernhaus musste sich das Publikum manchem Zwange unterwerfen. Nach den „Briefen eines Reisenden über Cassel – [16] Frankfurt (Herr v. Günderode Leipzig 1781)“ bestand schon unter Landgraf Friedrich II. das Verbot des Beifallsspendens, welches verhältnismässig lange am Kasseler Hofe in Kraft blieb. Unsere heutigen Bühnenkünstler würden es bitter empfinden, wenn man einem in Begeisterung geratenem Publikum solche Schranken auferlegen würde. Aber die Selbstherrlichkeit der Fürsten stellte damals die Etikette und das Zeremoniell über solche Gefühlsäusserungen. In den Briefen des Reisenden heisst es:

„... Niemand darf seinen Beifall durch Händeklatschen zu erkennen geben noch seinen Unwillen den Schauspielern äussern, doch geschieht es zuweilen, wenn die Frau Landgräfin

allein zugegen sind, dass sie irgend einem Schauspieler, wenn er es verdient, durch einen Handschlag belohnen, welcher alsbald von allen Anwesenden vielmals wiederholt und tausendfach erwidert wird. ...“

In den 90er Jahren des 18ten Jahrhunderts kam es vor, dass, als die Landgräfin, welche der damals viel gegebenen Mozart'schen Oper „Titus“ beiwohnte, sich vor Frost – es war im Januar – die steif gewordenen Hände rieb, nachdem gerade eine Sängerin ihre Bravourarie beendet hatte. Der hinter ihr sitzende Oberkammerherr von Moltke hielt dies für ein Zeichen des Beifalls, trat pflichtgetreu vor und klatschte zum Parterre hinunter. Freudig wurde vom Publikum dieses Signal aufgenommen und es setzte ein gewaltiger Beifallsturm ein. Auf das gesamte Publikum wirkte es allgemein befreiend, dass nun das lästige Verbot aufgehoben zu sein schien. Aber dieser an sich harmlose Vorgang hatte noch sein Nachspiel. In einer Audienz musste zunächst mal der Polizeidirector die heftigsten Vorwürfe seitens des Landgrafen über den abscheulichen Excess und die zunehmende Zügellosigkeit des Publikums über sich ergehen lassen und selbst nach der gegebenen Aufklärung des vorgekommenen Irrtums brachten die offiziellen Kassel'schen Anzeigen am nächsten Tag die Nachricht, dass nur aus Übereilung und unbegreiflichen Irrtum ein Applaudissement im Theatergebäude stattgefunden habe, das aber bei harter Strafe nicht wieder Vorkommen dürfe.

War auch das Kunstinteresse, wie es meine Darlegungen erkennen lassen noch nicht sehr stark entwickelt, insbesondere bei der breiten Masse, so gab es trotzdem unter den Theaterdirectoren Idealisten – wie es auch der erwähnte Grossmann war – die die Hoffnung nicht aufgaben dem Publikum die Freude an dem deutschen Schauspiel überall da wiederzugeben, wo es in den Residenzen zu Gunsten der wälschen Kunst vernachlässigt wurde. So kämpfte Grossmann in Kassel einen frisch-fröhlichen Kampf gegen die Vorherrschaft der wälschen Kunst. So brachte er auch klassische Schauspiele zur Aufführung, ohne aber mit dieser edlen Richtung der Kunst beim Publikum immer durchzudringen. Beliebter waren im Allgemeinen beim Publikum Iffland'sche Ritterschauspiele im Stile des Goethe'schen Goetz von Berlichingen, dem wirklich klassischen Vorbilde dieser Art Bühnenwerke. Doch allmählich wuchs die Zahl seiner Besucher zusehends. Bald war der Bann gebrochen. Dank der Pionierarbeit Grossmann's fand die Bevölkerung wieder Freude an der deutschen dramatischen Kunst. Das Nationalbewusstsein hob sich wieder. Sogar der Landgraf brachte dem künstlerischen Wirken der Grossmann'schen Truppe sein Interesse, durch den Besuch einer Hauptvorstellung entgegen, wo er dann auch mit seinem Beifall nicht gekargt haben soll. Da der Landgraf beim Besuch des Komödienhauses niemals seinen Beifall durch Klatschen kundzugeben pflegte, waren die Personen von Stand „natürlich höchst verwundert über die ungewohnte Art, wie der Landgraf beim Theaterdirector Grossmann seine Beifallsfreudigkeit äusserte. Auch zur

Aufführung eines zu jener Zeit berühmten Soldatenstückes „Der Graf von Walltron“ erschien der Landgraf und kam zur Vorstellung extra vom Weissenstein heruntergefahren.

Sein Besuch hatte zur Folge, dass das damalige Kasseler Publikum das Theater geradezu stürmte und hunderte fanden überhaupt keinen Einlass mehr. Das überfüllte deutsche Theater bildete aber damals [17] das Tagesgespräch in Kassel. Entgültig hatte nun Grossmann in Kassel Boden gewonnen und nach 4 Jahren hielt er wieder seinen Einzug in Kassel. Am 7. Juni 1785 führte er zum ersten Male die „Räuber“, eine Tragédie par le „Conseiller“ Schiller, auf, also nur wenige Jahre nach der denkwürdigen Uraufführung dieses revolutionären Dramas im Nationaltheater Mannheim. Diese fand am 13. Januar 1782 statt und war nur möglich durch Striche und Änderungen, die die revolutionäre Tendenz dieses stürmischen Jugenddramas milderten oder weniger hervortreten liessen. Die Geschehnisse wurden in die Zeit des Kaisers Maximilian I. verlegt und alle Personen traten daher in altdeutscher Kostümierung auf. Das Gegenwartskolorit sollte auf solche Weise geschickt verschleiert werden. Vermutlich wird auch in Kassel das Werk, dessen Devise „in Tyrannos“ lautete und dessen Sturmeswehen eine neue Zeit ankündigte, in gleicher Inszenierung erschienen sein. Trotzallem blieb es seitens des Mannheiner Intendanten von Dalberg ein ungeheures Wagnis, dieses Werk gerade an einem Hoftheater zum ersten Male zur Aufführung zu bringen. Die glühende Tragik und feurige Sprache des Werkes, die auch heute noch nach mehr als 150 Jahren jedes Publikum zur Bewunderung zwingt, wühlten damals die Zuhörer in einer bis dahin kaum erlebten Weise in ihrem tiefsten Inneren auf und entfachten Stürme der Begeisterung. Nicht weniger kühn war auch von Dalberg's Unternehmen, nicht lange darauf die Uraufführung der Louise Millerin, welche Tragödie erst Iffland in „Kabale und Liebe“ umtaufte, folgen zu lassen. Für Kassel war aber ohne Frage die Aufführung der „Räuber“ damals ein ebenso grosses theatralisches Ereignis. Den Franzosen und Französlingen, die ja zu jener Zeit noch in grosser Anzahl vorhanden waren, fiel natürlich der „Conseiller“ Schiller mit seinen Räubern und nicht minder mit seinen bald nachher gegebenen Fiesco auf die Nerven, aber auch der Genius Shakespeare, den Grossmann in dessen Meisterwerken Macbeth, Hamlet und Lear, wenngleich noch in den früheren verhältnismässig schlechten Übersetzungen zu Worte kommen liess, brachten sie wenig Enthusiasmus entgegen. Auch die am 25. Mai desselben Jahres stattfindende Erstaufführung der „Entführung aus dem Serail“ war für Kassel bemerkenswert. Dieses herrliche Singspiel, heute noch immer eine Perle der Opernliteratur, wurde damals in den „Petites Affiches“ als ein Werk von Morat dann Mazart angekündigt; erst allmählich kamen die Kasseler dahinter, dass es das Werk eines gewissen „Mozart“ war. So wenig galt damals der Schöpfer eines Meisterwerkes, dass man nicht einmal seinen genauen Namen wusste, obschon es ein „Mozart“ war. Nach dem Tode des Landgrafen Friedrich II. erstand in seinem Nachfolger, dem späteren Kurfürsten Wilhelm I. der

Schauspielkunst kein so freigebiger Schirmherr, wie es Friedrich II. war; denn wäre dies der Fall gewesen, so hätte sich die deutsche Muse, der mit seinen schwachen Mitteln Director Grossmann Geltung zu verschaffen suchte, ganz anders durchsetzen können. War auch die Grossmann'sche Truppe nicht besonders hervorragend, so beseelte sie doch ein trefflicher Geist. Mit seinem achtunggebietenden Idealismus kämpfte sie für die deutsche Kunst. Als sich die Truppe im April 1791 von Kassel verabschiedete, sprach eines ihrer besten Mitglieder, der Schauspieler Hagemann, von der Bühne herab ein von ihm selbst verfasstes Gedicht, das besser als langatmige Erörterungen über die Verwälschung der Kultur und Kunst den Geist der im damaligen Theaterpublikum herrschte, charakterisierte. In dem Gedichte hiess es unter Anderm:

In Deutschland's Musengarten
Ward gallische und welsche Kunstg gehegt
Und ward begossen und gepflegt,
Und deutsche Kunst wie Unkraut ausgerottet.
Sie stand im eignen Vaterland
Gleich einem Nesselstrauch im dürren Sand,
[18] Von Springern und Kastraten angespottet
Was Wunder, dass sie Unkraut blieb
Nicht Früchte brachte, wilde Zweige trieb,
Was Wunder, dass Hanswurst, wenn er seinen Hokuspokus brachte,
Die Gallerien brüllend, leer die Logen machte,
Und konnten wohl teilnehmend Thränen fliessen,
Wenn goldpapierne Helden sich
Mit schwülstigem Pathos jämmerlich
In Gottsched's lahmen Versen niederstiessen?

Im Gegensatz zu Friedrich II. hasste sein Nachfolger, der Landgraf Wilhelm IX., der spätere Kurfürst Wilhelm I. alles Fremdländische. Insbesondere war er den Franzosen nicht hold und diese verschwanden auch bald unter seiner Regierung von der Bildfläche, aber, um nun sich zum Schützer der deutschen Kunst und Kultur aufzuschwingen, dazu fehlte ihm wohl der nötige Idealismus. Auch seine Knauserigkeit verbot es ihm. So lag eigentlich die Bühnenkunst bis zum Jahre 1806 in Kassel sehr darnieder. Einmal gleich nach seinem Regierungsantritt nahm er einen Anlauf zu einem entscheidenden Schritte, aber es war eben nur ein schwacher Versuch, der bald, nachdem sich Schwierigkeiten einstellten, wieder aufgegeben wurde. Wie aus einem Briefe Iffland's an Grossmann vom 7. Decb. 1785 her-

vorgeht, hatte dieser Fürst den Ehrgeiz in Kassel nach dem Vorbild des Mannheimer Nationaltheaters, dessen mustergültigen Vorstellungen ihm wohl die Anregung dazu gaben, eine Nationalbühne in Kassel zu gründen. Mit dem in Mannheim weilenden Iffland, der für diese Nationalbühne gewonnen werden sollte, waren bereits Verhandlungen im Gange. Aber die Zeitumstände waren dem Projecte nicht günstig und so kam es nicht zur Verwirklichung.

Das deutsche Singspiel wurde in Kassel besonders durch die Truppe des Directors Hassloch, der 1796 nach Kassel kam zu Ehren gebracht. Sein grösster Triumph war die erste Kasseler Aufführung der Mozart'schen Zauberflöte am 5. Decb. 1796. Hassloch, der zuletzt vom Hofe eine Subvention von 5-6000 Thaler erhielt, konnte indes keine Reichtümer in Kassel sammeln. Er soll Kassel 1803 ärmer als er gekommen war, verlassen haben. Von Kunstfreunden, die seine Leistungen anerkannten wurde sein Weggang sehr bedauert. Unter Hassloch kam auch Schiller's Tell mit der Musik von Karl Maria von Weber auf den Spielplan. Für die vornehme Bühnenkunst musste das Publikum erst noch langsam erzogen werden. Die Masse wurde in den Residenzen von den wertvolleren Werken noch ferngehalten, zumal die Hoftheater den bürgerlichen Schichten nur in geringem Masse oder oft auch garnicht zugänglich waren. Stil und Gehalt, Gestalt und Geist verlangt schliesslich auch heute die grosse Masse nicht. Sie will vielmehr Schau und Erholung, Stoff und Belehrung in erster Linie. Um selbst Meisterwerke dem grossen Publikum näher zubringen, hat man oft zu den merkwürdigsten Hilfsmitteln gegriffen. Im Jahre 1790 musste man dem klassischen Lustspiele „Minna von Barnhelm“ von Lessing eine Seiltänzerproduction folgen lassen. In dem gleichen Jahre musste der grosse Schauspieler Schroeder Goethe's Clavigo seinem Publikum durch ein der Aufführung folgendes Ballet schmackhaft machen, in dem ein dicker Herr mit zwei Köpfen und vier Armen tanzte und dass selbst nach 100 Jahren die Stil- und Geschmacksbildung des grossen Publikums keine wesentlichen Fortschritte gemacht hatte, beweist eine Stillosigkeit, die sich Pollini im Jahre 1890 in Hamburg nicht nur erlauben durfte, sondern vielleicht im Interesse eines guten Besuches seines Kunsttempels sogar für erforderlich hielt. Er gab hinter „Beethoven's Fidelio“ das Ballet die „Puppenfee“. Man darf auch nicht ausser Acht lassen, dass gerade um die Zeit als die grossen klassischen Meisterwerke eines Lessing, Schiller's und Goethe's das Licht der Welt erblickten, nicht diese die meist gespieltesten Bühnenwerke waren. An die Beliebtheit, welche Iffland's und Kotzebue's Werke bei der Menge genossen, reichten sie jedenfalls nicht heran. Dagegen darf man wohl sagen, [19] dass um jene Jahrhundertwende die Opernbühne von Mozart's „Don Juan“ „Zauberflöte“ und „der Entführung aus dem Serail“ beherrscht wurde. Ob es aber immer der Melodienzauber seiner göttlichen Musik war, der auch die Menschheit von damals begeisterte und berauschte – wie uns dies heute nicht anders vorstellbar erscheint – daran könnte man

beinahe zweifeln, wenn man die Berichte von Goethe's Mutter, die doch sicherlich als eine typische Vertreterin des gebildeten Bürgertums ihrer Zeit gelten darf, liest. Über die Frankfurter Aufführung der Zauberflöte am 8. Novb. 1793 schreibt sie ihrem Sohne nach Weimar:

„... Neues giebt's hier nicht als dass die zauberflöte achtzehnmahl ist gegeben worden – dass das Hauss immmr gepfropft voll war – kein mensch will von sich sagen lassen – er hatte sie nicht *gesehen* – alle Handwerker – Gärtner, ja gar die Sachsenhäuser, denen ihre Jungen die Affen, Löwen machen gehen hinein, so ein Spektakel hat man hier noch nicht erlebt – das Haus muss jedesmahl schon vor 4 Uhr auf seyn – und mitalledem müssen immer einige hundert wieder zurück, die keinen Platz bekommen können – das hat Geld eingetragen! Der König hat vor die 3 mahl als Er das letzte mahl hier war und nur die einzige Loge von Willemer inne hatte, 100 Carolin bezahlt. ...“

Und drei Monate später meldet Frau Aja wieder: „... Denke! vorige Woche ist die Zauberflöte zum 24ten mahle bei voll gepfropften Hausse gegeben worden und hat schon 22000 Fl eingetragen! Wie ist sie denn bey Euch executiert worden? Machens eure Affen auch so brav wie unsere Sachsenhäuser? ...“

Also von Mozart'scher Musik, die auch unsere heutige Generation immer noch in erster Linie bezaubert und in ihren Bann zwingt, kein Sterbenswörtlein! Tatsächlich ist es uns heute kaum vorstellbar, dass im Anfange die Mozart'sche Musik nicht nach ihrem ganzen Werte gewürdigt wurde, ja, vielfach wurden seinen Werken die damals sehr beliebten, aber oft süßlichen Singspiele eines Dittersdorf, Schenck, Wenzel Müller, Cimarosa und anderer an sich wohl auch sehr begabter Komponisten vorgezogen. Es wurde damals noch nicht erkannt, dass die Lebensfrische der Opera buffa bei Mozart so gesteigert war, dass seine Gestalten durch die Musik wirkliches Leben gewannen. Heute tritt uns mit Mozart's Tönen sogleich das Bild dieser Gestalten vor die Seele, seien es nun Osmin, Pedrillo, Figaro, Susanne, der Page, Don Giovanni, Merline, Donna Anna, Leporello, Merline, Pamina, Papageno und wie sie sonst noch heissen mögen. Alles was sie singen, entströmt dem heissen Quell einer grossen Persönlichkeit, während die Gestalten der erwähnten, heute zumeist nur noch musikhistorischen Wert habenden Singspiele dagegen wie blasse Schemen anmuten.

Unter Jérôme, dem Könige von Westfalen von Napoleon's Gnaden, erlebte das Theater- und Musikleben der neugebackenen königlichen Residenz einen neuen Aufschwung. Aus dem kurfürstlichen Opernhause wurde ein Théâtre Royal. Jérôme und sein Hof waren sehr theaterfreudig und für die Künste gab Jérôme zum Schrecken seines grossen Bruders bedeutende Summen aus. Hervorragende Schauspieler und Schauspielerinnen wurden wieder aus Paris herangezogen und die französische Kultur gewann wieder in Kassel die Oberhand. Trotzdem sich Lessing, Goethe und Schiller längst durchgesetzt hatten und auch andere

deutsche Dramatiker wie z. B. Iffland schon viel gegeben wurden, mussten diese mit den deutschen Klassikern und mit Shakespeare, der sich auch schon Bahn gebrochen hatte, wieder das Feld vor den französischen Klassikern und Autoren wie Voltaire, Corneille, Racine, Molière, Beaumarche und anderen räumen. Auch die französische Oper die damals schon durch beachtenswerte Komponisten wie Méhul, Grétry und ander vertreten war, dominierte neben Gluck, dessen erhabene Werke schon in den letzten Regierungsjahren des Landgrafen Friedrich II. zur Aufführung gelangten. Aber auch die deutsche Oper kam nicht zu kurz, denn Jérôme hatte zur Leitung der Oper im Jahre 1807 den bekannten Komponisten bedeutenden Musikschriftsteller und früheren kgl. preussischen Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt nach Kassel berufen. [20] Heute noch durch einige Lieder, hauptsächlich Vertonungen Goethe'scher Lyrik bekannt, erfreute sich R. zu Lebzeiten eines weitreichenden Rufes als Komponist und Musiker. Seine Vokalkompositionen waren besonders weit verbreitet. Viel Beifall fand auch seine Musik zu Goethe's Singspielen (Klaudine in Villa Bella – Jeri & Bäteli). Der Hofmarschall Graf Camus, der Reichardt dem Könige vorzustellen hatte, empfing den neuen Kapellmeister mit den schmeichelhaften Worten: „Monsieur, Nous n'avons rien qui soit digne de vous que la bonne volonté.“ Zuerst war R. an Jérômes Hofe sehr gern gesehen; er war dort sozusagen „Maître de plaisir“. Jérôme's Gattin, der Königin Katharina, einer früheren württembergischen Prinzessin, gab er Klavierunterricht, arrangierte Festlichkeiten und komponierte Tänze eigens für die königliche Familie, aber die Sonne königlicher Huld leuchtete ihm nicht lange. Sein arrogantes Wesen soll ihm viele Feinde gemacht haben. So verlor er schliesslich auch die Gunst des Königspaares.

Für die Entwicklung des Theaters hatte er grosse Pläne. Er suchte eine vorbildliche deutsche Oper zu begründen, bevorzugte aber dabei doch stark seine eignen Werke, die sich indes auf die Dauer als nicht sehr wirkungskräftig erwiesen, denn bald wurde das Publikum ihrer überdrüssig und verlangte wieder nach Gluck, Grétry, Cherubini, Méhul und den anderen bedeutenden französischen und italienischen Komponisten, deren Werke zu jener Zeit das Repertoire der grossen Pariser Oper bildeten und dieses war dann auch für Kassel richtunggebend. Dem wachsenden französischen Einflusse gegenüber vermochte Reich[h]ardt seine Pläne nicht zu verwirklichen. Schliesslich fehlten ihm wohl dazu auch die ziemlich grossen finanziellen Mittel, die er beanspruchte. Reichardt, der übrigens am Königsplatze gegenüber dem früheren Rothenburger Palais wohnte, verliess Kassel schon 1808 und damit fand auch seine praktische musikalische Tätigkeit ein Ende. Neben anderen wenig für ihn einnehmenden Eigenschaften scheint R. auch eine hochgradige Eitelkeit besessen zu haben denn als zum Geburtstage der Königin das Theater renoviert und zu diesem Zwecke ein neuer Vorhang gemalt wurde, legte er Wert darauf, dass er auch unter den darauf abgebildeten

zwölf bedeutendsten Komponisten miterscheine. Aber gerade als Opernkomponist wurde seine Bedeutung angefochten. Jedenfalls hat ihn keine seiner Opern überlebt. Im Singspiel wie z. B. in dem Goethe'schen Jery und Bätely war er fraglos bedeutender. Dort machte seine anmutig tändelnde, fast mozartisch klingende und oft recht innige Musik mehr Wirkung. War Reichhardt auch ein unruhiger Geist, so war er doch bei seiner vielseitigen Begabung für die damalige Zeit eine Persönlichkeit von nicht gewöhnlichem Gepräge. Echtes Talent zum Schaffen war in ihm verborgen. Er kann auf alle Fälle als ein Reformator des damals schon in Deutschland noch in den Anfängen befindlichen Konzertwesens gelten. Auch als Schriftsteller und Feuilletonist hat er sich einen guten Namen errungen.

Einen nicht uninteressanten Einblick in den Kasseler Theaterbetrieb unter Reichhardt's Leitung gewährt auch ein Brief, den Clemens Brentano an Achim von Arnim um das Jahr 1808 herum richtete, ein Brief, der übrigens auch das eine oder andere des eben Vorhergesagten nur bestätigt. „... Ich wollte – so schreibt Brentano – Du wärest heute mit mir in der Orchesterprobe gewesen, wie Reichhardt die Kerls in Gang bringt! Zuerst spielten sie seine Ouvertüre zu dem begonnenen „blauen Ungeheuer“, die mir sehr gefallen (– das blaue Ungeheuer eine Oper nach einem Gozzi'schen Stücke hatte Reichhardt in Kassel komponiert und sie wurden dann auch in Cassel zuerst aufgeführt –). Er tanzte die Kerls ordentlich in den Zug, es war ganz herzergreifend, wie er in Leidenschaft kam und alles zog ... Auf der Königin Geburtstag wird „Lieb und Treu“ oder Jeri und Bäteli gegeben, zugleich wird das jetzt zu inneren Einrichtungen – Ofen gesetzt, blau tapeziert, besäult – geschlossene Theater damit eröffnet. La Flèche hat einen neuen Vorhang malen lassen, in der Mitte eine Leier, links die Namen der zwölf grössten Schauspieldichter [21] rechts der zwölf grössten Opernmusiker. Ich habe die Dichter, Reichhardt die Musiker zusammengestümpert. Er hat sich auch darauf gesetzt und ich den A. W. Schlegel. Deine Idee, man tue nur fürs französische Theater, ist falsch. Reichhardt engagiert eine ganze deutsche Oper und da das deutsche Theater bleibt, so kann es eben so leicht gut als schlecht werden. Denn die Leute sind enorm bezahlt gegen Weimar. ...“

Nachdem R. schon nach Jahresfrist die Stätte seines Wirkens verlassen hatte, machte Jérôme im October 1808 den ihn selbst ohne Frage ehrenden Versuch unter Anbietung eines hohen Gehaltes Beethoven für Kassel zu gewinnen. Letzterer erwog tatsächlich ernstlich die Frage der Übersiedlung nach Kassel. Doch in letzter Stunde verstanden es seine fürstlichen Wiener Gönner Beethoven unter bedeutender Erhöhung seiner Bezüge zu bestimmen, in Wien zu bleiben, sicherlich zu seinem Glücke, denn an den leichtlebigen Hof hätte Beethoven niemals gepasst und sich daselbst sicherlich sehr unglücklich gefühlt. Diese Annahme, zu der

übrigens jeder musikalisch Empfindende und psychologisch Urteilende gelangen wird, fand ich später durch die mir zufällig zu Gesicht gekommenen Aufzeichnungen eines Zeitgenossen und persönlichen Bekannten Beethovens des Baron de Trémont bestätigt. Letzterer sagt darin:

„... Als Napoleon sich zum zweiten Male Wien's bemächtigte, machte sein Bruder Jérôme damals König von Westfalen Beethoven den Vorschlag bei ihm Kapellmeister mit 7000 Francs Gehalt zu werden. Da ich damals in Wien war, fragte der Meister mich im Vertrauen um Rat. Ich riet ihm, glaube ich, richtig, das Anerbieten nicht anzunehmen, nicht etwa, weil ich den Sturz dieses Königreiches vorausgesehen hätte, sondern weil Beethoven nicht sechs Monate am Hofe Jérôme's geblieben wäre. ...“

Nachdem sich auch Verhandlungen mit dem Komponisten Ferd. Ries zerschlugen, gab Jérôme es entgültig auf, unter den deutschen Komponisten Umschau zu halten. Er berief dann im Jahre 1809 aus Paris den bisherigen Musikdirector seiner ebenso leichtsinnigen wie schönen Schwester, der Fürstin Borghese, Guiseppe Maria Felice Blangini nach Kassel, der dann sein Hofkapellmeister wurde, während dessen Schwester als Sängern Anstellung fand. Die Oper war unter Blangini sehr gut besetzt. Zum Teil waren es Sterne der Pariser Grossen Oper, die gegen sehr hohe Gagen gewonnen wurden. Noch besser soll aber das Ballet gewesen sein. So erhielt z. B. der erste Tänzer Filippi Taglioni, Vater der berühmten Marie Taglioni zusammen mit seiner Frau eine Gage von 20 000 Francs. Unter den Balletsternen war eine Mdme. Romain und Mdme. Hebert engagiert, die sich beide der besonderen Gunst Jérôme's erfreuten. Im Schauspiel wurde unter dem lebenslustigen Jérôme das Lustspiel bevorzugt, wofür das Personal auch ausreichte. Die grosse Tragödie dagegen konnte wegen der Unzulänglichkeit des Personals nicht sehr gepflegt werden. Jedenfalls nahmen die Oper und das Ballet das meiste Interesse in Anspruch. Hierfür wurde ein unglaublicher Aufwand entfaltet, da Jérôme den Ehrgeiz hatte, mit der grossen Oper in Paris zu rivalisieren, woraus sich schon von selbst die stiefmütterliche Behandlung ergab, die das Schauspiel erfuhr. Unter Leitung des Italieners Blangini, der 1805 auch Kapellmeister in München gewesen war, soll das Orchester, dem viele tüchtige Künstler angehörten, auf eine beträchtliche Höhe gebracht worden sein, so dass es unter ihm einen ausgezeichneten Ruf genoss. Als Komponist soll er auch nicht ohne Bedeutung gewesen sein. Seinen Opern, die natürlich viel aufgeführt wurden, werden Tiefe und Gediegenheit, gefällige und einschmeichelnde Melodien nachgerühmt. Im Winter wurden im Opernhause auch Konzerte veranstaltet unter Mitwirkung bedeutender Solisten. Im Jahre 1811 konzertierte u. A. der damals sehr berühmte Violinvirtuose Durand daselbst.

Für die zu jener Zeit sehr beliebte Oper „Die Vestalin“ von Spontini, bei der auf der

Bühne ein grosser militärischer Pomp entfaltet wird, hatte Jérôme aus seinem Marstalle vier Schimmel hergeliehen, die den [22] Wagen des Licinius zogen. Ausserdem waren einige zwanzig andere Pferde ebenfalls auf der Bühne tätig zum grössten Erstaunen der Kasselaner, für die dieses ungewohnte Pferdegetrappel auf der Bühne ein geradezu sensationelles Ereignis bedeutete. Der König und die Königin blickten mit besonderer Freude auf die Bühne. Mehr als das Spontini'sche Meisterwerk bewunderten sie ihre prächtigen Pferde, die ihre Rolle ausgezeichnet spielten, aber auch noch mit grösseren Sensationen wusste man den nach immer neuen Emotionen dürstenden Geist der Zeit zu befriedigen. In einer Oper: „La chasse de Henri IV“ wurde auf dem Theater selbst eine Parforcejagd aufgeführt. Dabei wurde eine Felsschlucht in der Mitte der Bühne dargestellt. Ein zahmer Hirsch soll von vielen Reitern mit der Meute gejagt werden. Mehrmals läuft er über die Bühne, Pfunde und Reiter folgen. Endlich steht er auf der Felskante. Er zögert zuerst ein wenig. Die Meute kommt aber näher. Da setzt der Hirsch über eine wohl sechs Fuss breite Kluft, aber die Hunde und Reiter, die ihm folgen, wagen gleichfalls den Sprung. Man kann sich leicht vorstellen, dass bei solchen aufregenden Schaustellungen das Interesse an der Musik nur sekundär war. Im Theater wurde auch jeder Siegestag Napoleons durch prunkvolle Aufführungen gefeiert. An den Geburtstagen des königlichen Hauses wurde sogar dem Publikum die Pforten des Theaters gratis geöffnet und es ist wohl zu begreifen, dass sich die Kasselaner unter Jérôme recht gut amüsierten und auf diese Weise die Fremdherrschaft nicht als ein allzu schwer auf ihnen lastendes Joch empfanden.

Dass während der ganzen Dauer des Königreiches Westfalen deutsche Opernkomponisten in Kassel weniger zur Geltung kamen und die französische wie die italienische Oper bevorzugt wurde, ist durchaus verständlich. Ein Querschnitt durch das Opernjahr 1810 in dem 55 Opern, wovon etwa 31 einaktig waren, auf dem Repertoire standen, gibt den besten Überblick. In jenem Jahre erschienen auf der Kasseler Bühne Opern von Dalayrae, Gaveaux, Kreutzer, Piccini (nicht zu verwechseln mit dem berühmten Piccini, dem Rivalen Gluck's), Méhul, Berton, Devienne, Boieldieu, Della Maria, Sacchini, Dezède, Lemoine, Nicole Isouard, Gretry, Blangini, Cherubini, Pergolese, Dolié, Audinot u. andere. Aber nur einige von diesen Komponisten haben musikgeschichtliche Bedeutung gewonnen.

Doch bald war das karnevalistische Intermezzo entgültig vorüber. Der unter Jérôme entfaltete Glanz und Prunk verschwanden wieder, als nach seinem Sturze der Kurfürst Wilhelm I. wieder aus seiner unfreiwilligen Verbannung zurückkehrte. Nun begann wieder ein strenges und sparsames Regiment. Mit den „Kreuzfahrern“ von Kotzebue wurde das vom Kurfürst Wilhelm I. neu ins Leben gerufene Hoftheater eröffnet. Kassel hatte jetzt jedenfalls

wieder sein Hoftheater, diesmal unter einer eignen allerdings vielköpfigen Intendanz. In der Wahl der Intendanten sprach sich allein schon der Autokratismus des Kurfürsten aus. Er berief den Geh. Rat von Apell als ersten Intendanten, dem er den Polizeidirector Manger zur Seite stellte und letzterer, seinem eigentlichen Berufe getreu, ging gegenüber den Künstlern oft recht rigoros vor. Bei den geringsten Verfehlungen liess er Schauspieler, Sänger oder anderes Bühnenpersonal einfach auf der Bühne verhaften. Dieses Polizeiregiment war nicht gerade dazu angethan, bei der Künstlerwelt ein Engagement nach Kassel als besonders verlockend erscheinen zu lassen. Indessen glückte der Kurfürst die mehr als bürokratische Verwaltung dadurch wieder aus, dass er für die künstlerische Leitung einen tüchtigen Theatermann in dem Schauspieler und Regisseur Feige gewann, während für die Leitung der Oper in Guhr ein ausserordentlich vielseitig begabter, in mancher Beziehung sogar genialer Musiker und Dirigent berufen wurde.

Seine eigentliche Glanzperiode erlebte Carl Guhr, ein Schlesier, (geh. 30. Octob. 1787 in Militsch) erst in Frankfurt a/Main, wo er fast drei Jahrzehnte als Kapellmeister und Director wirkte und die dortige Oper, nachdem Spohr als sein Vorgänger freiwillig die Leitung derselben aufgegeben hatte, zu grossem Ansehen brachte. Nach den Äusserungen seines [23] Biographen Carl Gollmick, der als schriftstellerisch begabter Pauker unter ihm wirkte, war Guhr die Fähigkeit eigen, rasch in den Geist einer Komposition einzudringen, seine Sympathie mit deren geheimsten Intentionen und die Gabe, sein eignes Feuer seiner Umgebung mitzuteilen. So wurde er bald zum souveränen Beherrscher der Frankfurter Oper, dem sich nicht nur die Mitglieder, sondern auch die Zuhörer unterwarfen. Von Spontini wurde Guhr der „erste Musikdirector Deutschlands“ genannt und Richard Wagner bezeichnete ihn als genialischen Dirigenten.

Feige hatte natürlich vorwiegend Interesse am Schauspiel, das er auf ein hohes Niveau zu bringen trachtete. Unter seiner Leitung sollen auch tatsächlich Vorstellungen herausgebracht worden sein, wie man sie in Kassel bis dahin noch nicht erlebt hatte. Unter den Schauspielkräften befanden sich sehr begabte Künstler wie Ferd Löwe, Marr, Frau Feige und auch Feige selbst war ein sehr tüchtiger Schauspieler. Marr gelangte später, an anderen bedeutenden Bühnen zu grosser Berühmtheit. Der Oper war Feige nicht besonders günstig gesinnt. Sie war ihm zu teuer, denn der damalige Etat von nur 24000 Thalern gegenüber 80000 Thalern, die beispielsweise im Jahre 1860 zur Verfügung standen, erforderte wesentliche Einschränkungen, die dann auf Kosten der Oper gemacht wurden.

Nach einer anderen Quelle soll Wilhelm I. jährlich sogar nur 12000 Thaler für das Theater ausgegeben haben, während sein Sohn der Kurprinz 3000 Thaler beisteuerte. Hauptsächlich

der Kurfürstin war die Erhaltung des Theaters zu verdanken, denn für sie war es die einzige Erholung von dem anstrengenden Hofleben, das ihre schlichte Natur überhaupt nicht sehr schätzte. Den Grands Cercles bei Anwesenheit fremder Gäste, die ihr lästig waren, suchte sie sich durch den stetigen Theaterbesuch zu entziehen.

Der Hofrat Feige machte häufig den Versuch, den Kurfürsten zur Hergabe einer grösseren Subventionssumme angesichts der geringen Tageseinnahmen infolge des schlechten Theaterbesuches zu bestimmen, aber meistens vergeblich! Im Allgemeinen besuchte der Kurfürst, der gern früh zu Bett ging, das Theater nur selten, aber als einmal Feige wieder auf grössere Unterstützung drang, sagte ihm der Kurfürst, dass, wenn er das Theater einmal besuche, er dasselbe stets überfüllt fand, worauf sofort Feige, sich tief vor seinem Fürsten verbeugend, schlagfertig erwiderte, dass so oft es bekannt wurde, dass Euer kurfürstliche Durchlaucht das Theater besuchen werde, sich ein jeder beeile den geliebten Landesherrn dort zu begrüßen und ins Theater geht. Rasch antwortete darauf der Kurfürst: „So werde ich künftig das Theater öfterer besuchen.“ Hierin bestand aber dann auch die ganze Erhöhung des Zuschusses, auf den Feige schon sicher gerechnet hatte. Übrigens soll Wilhelm I. schon als Kurprinz, wenn er in der Oper sass im Geiste die Unsummen, die beispielsweise eine einzige Prunkoper, wie diejenige Holzbauer's „Günther von Schwarzburg“ dem Hofetat kostete, berechnet haben.

Natürlich waren alle diese Umstände dem sichtlichen Bestreben Guhr's auch die Oper auf eine beachtenswerte Höhe zu bringen, nicht gerade förderlich. Das Orchester verlor bald seinen früheren Glanz. Von dem grossen Personal waren nur noch 30 Musiker übriggeblieben und bei grossen Opern musste die Militärmusik aushelfen. Zudem wurde die vielköpfige Leitung zu einer Quelle zahlloser Reibereien und die für die künstlerische Zusammenarbeit so sehr erforderliche Harmonie war unter diesen Verhältnissen kaum zu erreichen. Guhr litt ganz besonders darunter, zumal er auch von Seiten des Kurfürsten keine Unterstützung erfuhr. Wenn eine zu jener Zeit viel besprochene Episode wahr sein sollte, so zeugt dieselbe nicht für grosses Musikverständnis des Landesherrn. Wegen seines tiefen Hasses gegen alles Fremdländische [24] wollte der Kurfürst keine französische Musik hören. Dagegen liebte er die kriegerischen Weisen Spontini's, den er für einen italienischen Komponisten hielt während der selbe doch als der eigentliche Komponist des französischen Kaiserreiches angesehen wurde. Zur glänzenden Feier seiner Rückkehr hatte der Kurfürst die Aufführung der von ihm sehr geschätzten Oper „Die Vestalin“ von Spontini empfohlen. Da die Intendanz indessen nur ein Textbuch dieses Werkes auftreiben konnte, nicht aber die Partitur des Werkes, hatte es der genial veranlagte Kapellmeister Guhr übernommen, in einigen Wochen eine Musik in der

Spontini'schen Art zu schreiben und diese schnell improvisierte Komposition der Vestalin sollte nun dem Kurfürsten an seinem Geburtstag 3. Juni 1814 als das Spontini'sche Werk vorgeführt werden. Angeblich war der Kurfürst von der Aufführung sehr befriedigt und soll die Mystification nicht bemerkt haben. Nach einer anderen schon glaublicher klingenden Version soll die Oper in Wirklichkeit unter Guhr's Namen zur Aufführung gelangt sein.

Im Schauspielrepertoire jener Tage dominierte Kotzebue, der mit seinen Werken, unter denen die besten „Menschenhass und Reue“ die „deutschen Kleinstädter“ waren, z. B. im Jahre 1815 sechzig Mal auf dem Theaterzettel stand. Man liebte damals das Überspannte, Unnatürliche und Rührselige, wie ja jede Zeit ihren bestimmten Geschmack hat. Auch der Darstellungsstil wechselt mit den Zeiten. In jenen Jahren und in den folgenden Jahrzehnten wurden nicht nur in Kassel, sondern auch an den meisten deutschen Opernbühnen ausser den Opern von Mozart und Gluck vielfach die damals berühmten Singspiele von Karl Ditter von Dittersdorf wie z. B. „Doctor und Apotheker“ ferner solche von Wenzel Müller und Johann Schenck von letzterem insbesondere der „Dorfbarbier“ häufig gegeben.

Zur Gattung der romantischen Oper zählte der „Rübezahl“ von Schuster, „Caspar der Fagottist“ von Wenzel Müller, das „Donauweibchen“ von Kauer, „Oberon“ von Waranitzki, dessen Oper aber bald durch Weber, der bekanntlich den gleichen Stoff komponierte, verdrängt wurde. Überhaupt wirkte der Romantiker Weber in einer Zeit, als ein grosser Teil des Publikums in Deutschland an grossen Ausstattungsoptern im Stile der heroischen „Olympia“ von Spontini besonderen Geschmack fand, wie ein Erlöser, insbesondere als erst sein „Freischütz“ den Siegeszug über die deutsche Bühne antrat. Als der erste grosse Poet des deutschen Waldes fand Weber den Weg zur deutschen Seele, die schliesslich nach solchen poetischen und romantischen Stoffen, wie es der Freischütz ist, hungerte.

Weitere Opern, die viel auf dem Spielplan deutscher Bühnen in dieser Zeit standen, waren „Lodoiska“, der „Wasserträger“ und „Medea“ von Cherubini, „Cendrillon“ (Aschenbrödel) eine sehr beliebte Oper von Issouard, der „Kalif von Bagdad“, die „weisse Dame“ und „Johann von Paris“ von Boieldieu (1816 erste Aufführung in Kassel), die „Stimme von Portici“, „Maurer und Schlosser“ und der „schwarze Domino“ von Auber, „Zampa“ von Herold, der „Postillon von Lonjumeau“ von Adam, die „Jüdin“ und der „Blitz“ von Halévi sowie „Tankred“ von Rossini u. a. Manche dieser Opern hat sich bis in unsere Zeit in der Gunst des Publikums erhalten.

Ein denkwürdiges künstlerisches Ereignis in Kassel war auch die im Jahre 1816 erfolgen-

de Erstaufführung von Beethoven's Fidelio mit Mdme Guhr als Leonore.

Einen grossen Aufschwung nahm das neue Kassler Hoftheater erst als der Kurfürst Wilhelm II. zur Regierung kam. Ja, die Jahre von 1821-1830 werden geradezu als eine Glanzperiode des Theaters bezeichnet. Wilhelm II. schien sich bald nach seiner Thronbesteigung im Jahre 1821 insofern als ein kunstsinniger Fürst zu erweisen als er entgegen seinem Vorgänger für das Theater Opfer zu bringen bereit war, nachdem Feige [25] sieben Jahr lang unter den erschwerendsten Umständen das Theater auf einem einigermaßen anständigen Niveau zu halten versucht hatte. Die Ärmlichkeit der Dekorationen suchte Feige durch die Steigerung der schauspielerischen Leistungen wett zu machen. Bei dem niedrigen Gagenetat wurde das an und für sich kleine Personal sowohl in der Oper als auch im Schauspiel verwandt. Der neue Kurfürst vertraute daher dem bewährten Director Feige die künstlerische Leitung ausschliesslich an, während Manger mit dem Titel eines Generalintendanten lediglich die Verwaltungsgeschäfte oblagen. Unter Wilhelm II. erfuhr das Theater bald nach seinem Regierungsantritt einen gänzlichen Umbau, welcher eine Schliessung des Theaters während mehr als einem halben Jahr zur Folge hatte. In der Zwischenzeit hatten sich auf ihrem Thespiskarren fremde Theatertruppen in Bettenhausen eingefunden und dort ihre Bretterbühnen aufgeschlagen. Das am Theaterbesuch so gewöhnte Publikum strömte nun in Scharen nach Bettenhausen, denn in Kassel wurde die Konkurrenz fremder Truppen vom Kurfürst nicht geduldet.

Am Geburtstage des Kurfürsten am 28. Juli 1821 fand dann nach Wiedereröffnung des Theaters eine Aufführung der „Vestalin“ – aber diesmal war es das Spontini'sche Werk – statt, die von den Zeitgenossen als ein grosses theatralisches Ereignis für Kassel gerühmt wurde. Bei dieser Vorstellung wurde in Garderobe und Dekoration ein unerhörter Luxus entfaltet, der das Erstaunen und die allseitige Bewunderung des Publikums hervorrief. „Die Bühne war – wie es in Benecke's Geschichte des Hoftheaters in Kassel heisst – durch Zurückschieben der neuen Seitenflügel-Kulissen um mehrere Fuss verbreitert und durch Öffnung der beiden grossen Torflügel, die am Ende der Bühne in den Hof führen, nach der Tiefe zu ganz bedeutend vergrössert worden. Als nun das Orchester mit verstärkten Personal den Triumphmarsch zu spielen begann, die Menge Volks, Likatoren, Krieger, Priester, alle in neuen Kostümen, die Jungfrauen mit winkenden Palmenzweigen, Licinius – Gerstäcker – der stattliche Mann in Römertracht auf dem von vier Schimmeln gezogenen Triumphwagen mit den Trophäen erschien, der ganze Zug aus der Tiefe des tageshell erleuchteten Hofraumes sich bewegte und auf der Bühne Stellung nahm, da währte es eine geraume Zeit, bis das Publikum von seinem Erstaunen und Entzücken sich erholte und zur Ruhe kam. ...“

Für die Oper suchte der Kurfürst Wilhelm II. jetzt den damals in Dresden lebenden Komponisten Karl Maria von Weber für Kassel zu gewinnen. Dieser lehnte jedoch ab, empfahl aber die Berufung des als Violinvirtuosen berühmten und als Komponist auch schon sehr bekannt gewordenen Louis Spohr. Dieser wurde dann auf Lebenszeit durch kurfürstliches Rescript angestellt.

Mag auch heute Spohr's Ruhm, insbesondere als Opernkomponist stark verblasst sein, so muss man sich doch vergegenwärtigen, dass damals, als er für Kassel gewonnen wurde, er neben Weber eine der bedeutendsten musikalischen Persönlichkeiten in Deutschland war und seine Berufung nach Kassel ohne Frage für das Musikleben dieser Stadt neuen Glanz und begründete Aussicht auf einen nunmehr einsetzenden Aufschwung, wie er lange in Kassel nicht erlebt wurde, brachte. Die heutige Generation Musikliebender vermag sich über Spohr's Bedeutung nur schwer ein eignes Urteil zu bilden, weil sie kaum noch mit seinen Werken, insbesondere mit seinen Opern in Berührung kommt. Spohr's grosser Rivale Weber dagegen lebt noch unter uns, ja, seine Musik erscheint uns geradezu als zeitlos. Kaum können wir uns vorstellen, dass Weber's Werke jemals ganz verschwinden werden, wie es doch eigentlich mit Spohr's Opern der Fall war. Für Kassel wurde aber Spohr eine geschichtliche Grösse und wenn er auch nicht die Popularität Weber's erringen konnte, wird ihm Niemand abstreiten können, dass er sich als Melodiker in manchen seiner Opernarien, ganz besonders in „Jessonda“ von der edelsten Seite zeigte, mögen auch die ganz Kritischen ihm manche Anleihen bei Gluck, Weber und bei den exo-[26]tischen Balladen Loewe's nachgewiesen haben. Keiner hat wohl den grundlegenden Unterschied dieser beiden deutschen Geister besser charakterisiert als Richard Wagner, wenn er sagt: – „Spohr konnte nicht zu der Popularität Weber's gelangen. Seiner Musik mangelte es zu sehr an dem dramatischen Leben, das von der Szene aus wirken soll. Wohl sind die Productionen dieses Meisters völlig deutsch zu nennen, denn sie sprechen tief und klagend zu dem inneren Gemüte. Dennoch fehlt ihnen gänzlich jene heitere naive Beimischung, die Weber so eigentümlich ist und ohne welche das Kolorit, zumal für eine dramatische Musik, zu monoton wird und seine Wirkung verliert.“ –

Spohr selber mag wohl bitter diese Wahrheit empfunden haben, denn nach seinem eignen, von einem gewissen Neidgefühle nicht ganz freien Urteile konnte er sich den Erfolg Weber'scher Opern nur mit dessen Gabe erklären für den grossen Haufen zu schreiben, während er selbst seine Musik nicht für geeignet hielt, ins Volk zu dringen. Immerhin bleibt er merkwürdig – ja man möchte fast sagen – es erscheint paradox, dass die fast morbide Erscheinung Weber's in seiner musikalischen Sprache sich als eine aufbrausende, stürmische immer leidenschaftliche Natur erwies, während die sanfte, zarte, elegische, sentimentale, ja träumerische Tonsprache, die selbst noch in der grössten Leidenschaft beherrscht erscheint, ganz im

Gegensatz zu der herkulischen Erscheinung Spohr's, der als einer der besten Schwimmer seiner Zeit galt, steht.

Am 12. Januar 1822 trat Spohr sein Amt als Hofkapellmeister an mit der Leitung der heute kaum noch gegebenen Oper „das Opferfest“ von Winter. Bald aber studierte er Weber's „Freischütz“, die damals zugkräftigste deutsche Oper ein. Die denkwürdige erste Aufführung des „Freischütz“ in Kassel, für die Weber ein Honorar von hundert Thalern erhielt, fand in erstklassiger Besetzung am 11. März 1822 statt. Den Max sang Gerstäcker, einer der berühmtesten Sänger seiner Zeit, der als sehr gefeierter Künstler lange Jahre in Kassel blieb und dort auch in verhältnismässig jungen Jahren starb. Er war nebenbei ein vorzüglicher Darsteller und in Rollen wie dem Tamino, Johann von Paris, Hüon, Adolar, Florestan, Licinius, Nadori usw. nach zeitgenössischem Urteil unübertroffen. Die Agathe sang ein Frl. Dietrich, das Ännchen Frl. Canzi, eine Schülerin des berühmten Meisters Salieri, den Kaspar der hervorragende Bassist Berthold. Dieser war auf Lebenszeit angestellt. Infolge seines flotten Lebens verlor die Stimme schon zeitig ihre ursprüngliche Schönheit und Berthold wurde eher als es bei Bassisten nötig ist, pensioniert. Den Kuno sang der Baritonist Hauser, dessen Engagement auch als ein Gewinn für das Kasseler Hoftheater angesehen wurde. Er war übrigens der erste ausgesprochene Bariton, den die Kasseler Bühne besass. Den Eremit sang Zschischka, der in grossen Partien mit dem Bassisten Berthold alternierte. Die Wolfschluchtszene mit ihren Überraschungen erschien der damaligen Leitung des Theaters derart feuergefährlich, dass man auf dem Opernplatz eine Menge Spritzen und gefüllte Wasserbehälter bereit hielt, um einen etwa ausbrechenden Brand sofort löschen zu können.

Von seinen eignen Opern brachte Spohr in Kassel zuerst „Zemire und Azor“ heraus und im Juli 1823 zum Geburtstag des Kurfürsten erlebte Kassel die Uraufführung von Spohr's „Jessonda“, zweifellos die beste seiner Opern, die dann von Kassel ihren Weg über alle grösseren deutschen Bühnen machte und es an Popularität bald mit dem Freischütz aufnehmen konnte. Sonst war es allgemein Gepflogenheit, den Kurfürsten an seinem Geburtstag bei seinem Erscheinen im Theater mit Beifall zu empfangen und die Festoper ohne laute Äusserungen des Beifalls anzuhören. Bei der Uraufführung von Spohr's Jessonda brach aber das Publikum schon nach dem ersten Akte unter völliger Ausserachtlassung der traditionellen Etikette in stürmischen Beifall aus. Die Sänger Gerstäcker und Hauser sowie die Sängerin Roland wirkten in den Hauptrollen mit.

[27] Spohr, der zuerst von dem Kurfürsten in seinen Bestrebungen Unterstützung fand, war bemüht, das Opern- und Orchesterpersonal zu vermehren. Unter anderen gewann er für

das Orchester einen seiner Schüler den Violinisten Moritz Hauptmann, den späteren Leipziger Thomaskantor und bekannten Komponisten. Ausser dem sehr bedeutenden Violinisten Viele wirkten im Orchester die tüchtigsten Kräfte aus der Leibgardemusik mit, die aber auf kurfürstlichen Befehl nicht anders als in Uniform im Theater erscheinen mussten, wodurch das Orchester ein recht buntscheckiges Bild darbot. Erst im Jahre 1832 konnte es Spohr durchsetzen, dass die Militärmusiker, wie die übrigen Mitglieder der Kapelle in Civil erschienen. Unter Spohr's Leitung waren auch bedeutende Sänger an der Oper tätig. Als Prima Donna wurde um 1826 herum die erst 18 oder 20 jährige feurige Sabine Heinefetter auf Lebenszeit engagiert. Diese wurde aber bald contractbrüchig, weil ihr der Kasseler Wirkungskreis nicht genügte. Heinrich Heine spricht von ihr, als sie als erster Stern an der Grossen Oper zu Paris glänzte, in seinen Pariser Berichten in den Tönen höchster Begeisterung. In ihren Memoiren gibt eine Sängerin Signora Bendini über sie eine Charakteristik, welche die Bedeutung dieser künstlerischen Kraft leicht errathen lässt. „... Sabine war – so schrieb diese Sängerin – eine edle Erscheinung, ihr Antlitz glich einer Antike, aus welchem grosse tiefblaue Augen mit langen Wimpern schwärmerisch hervorblickten; seidenartiges Haar schmiegte sich an die schöne reine Stirn. Ihre Stimme hatte den Klang einer Orgel, ihr Spiel eine wahrhaft klassische Weihe, welche nie selbst in den leidenschaftlichsten Momenten das Maß der Schönen überschritt. ...“

Sabine Heinefetter starb im Jahre 1872 in einer Irrenanstalt.

Im Jahre 1822 waren auch die Gastspiele der grossen Tragödin Sophie Schröder als Phädra, Sappho, Isabella in der „Braut von Messina“ und als Brünhilde im König Jugurd von Müllner bemerkenswerte Theaterereignisse. Bei dieser Gelegenheit trat auch deren damals erst 18jährige Tochter Wilhelmine, die spätere weltberühmte Schröder-Devrient, als Emmeline in Weigl's Schweizerfamilie zum ersten Male in Kassel auf. Selbst in ihrem jugendlichen Alter vermochte sie schon durch ihren schönen Gesang und ihre tiefempfundene Darstellung das Publikum derart zu fesseln, dass man sie in mehreren Rollen zu hören wünschte. Sie sang ausserdem die Pamina, die Donna Anna und Agathe und wiederholte ihre Gastspiele in den darauffolgenden Jahren mit steigendem Erfolge.

Aber auch im Schauspiel waren zu jener Zeit hervorragende Kräfte tätig, wie z. B. Seydelmann, der damals bedeutendste Schauspieler Deutschlands. Er trat am 21. October 1822 in das Kasseler Ensemble, wo er neben dem später ebenfalls so berühmt gewordenen Ludwig Löwe wirkte. Im Jahre 1824 erschien als Gast auch mehrfach der in München wirkende und äusserst beliebte Heldendarsteller Esslair, der am Leibesgrösse Spohr gleichkam. Die ausgezeichnete Koloratursängerin Roland, die eine süsse Stimme hatte und der

Schwarm aller jungen Leute war – wie es so anmutig in Koch's Rosa Stramin geschildert wird –. Sie war von sehr kleiner, ja zierlicher Figur und musste ebenso wie die Soubrette Canzi wenn sie mit Spohr sprechen wollten um sich besser zu verständigen auf einen Stuhl hüpfen.

In das Jahr 1824 fällt die erste Kasseler Aufführung von Weber's Euryanthe, wo Gerstäcker den Adolar nur dieses eine Mal sang; dann wurde er krank und starb nach Jahresfrist. Auf dem alten Totenhofe wurde er begraben und die Inschrift auf dem gestifteten Grabdenkmal zeugt am besten für den Widerhall, den seine Kunst beim Kasseler Publikum gefunden hatte. Sie lautete folgendermaßen:

[28] „Was seine Lippen uns gesungen,
Was so von Herz zu Herz gedrungen,
Es lebt zu unvergessener Lust
Unsterblich fort in jeder Brust.“

Karl Friedrich Gerstäcker geb. 15. Novb. 1788 gest. 1. Juni 1825.

Erst durch den ganz vorzüglichen Tenoristen Wild soll er wieder einigermaßen ersetzt worden sein. Wild verfügte über ein grosses stimmliches und dramatisches Ausdrucksvermögen. Besonders ragte er als Masaniello, Georges Brown, Tamino und Don Octavio hervor. Er blieb aber nur kurze Zeit in Kassel.

Zur Vermählungfeier der Prinzessin Marie von Hessen mit Herzog Bernhard von Sachsen-Meiningen wurde wieder eine neue Oper von Spohr der „Berggeist“ am 24. März 1825 uraufgeführt, bei welcher Gelegenheit der die Titelpartie singende Baritonist Föppel als Nachfolger des Sängers Hauser sein Engagement antrat und sehr lange dem Kasseler Hoftheater treu blieb. Seine von Klangfehlern völlig freie Stimme muss von grosser Schönheit gewesen sein, während es seinem Spiel, wenigstens in der ersten Zeit, an dramatischen Schwunge gemangelt haben soll. Als Prima Donna wirkte zu jener Zeit Frl. Schweizer am Theater. Ihre umfangreiche helle Stimme soll mitunter scharf geklungen haben. Als Desdemona und Donna Anna hatte sie gastiert.

Zum ersten Male wurde am 28. Juli 1830 Spohr's Oper der „Alchymist“ gegeben und sehr beifällig aufgenommen, obwohl sie ausser in Kassel nur noch in Prag zur Aufführung gelangte. Der Kuriosität halber sei noch an das im September 1831 stattgefundenene Gastspiel, eines Herrn von Klischnig vom Londoner Drury Lane Theatre erinnert, der in einem zwei-

aktigen Melodram „Jocko der brasilianische Affe“ im Kostüm eines Affen volle Häuser und mit dem sicherlich grotesk wirkenden Werke, das dem englischen Geschmacke entsprach, auch in Kassel Triumphe feierte.

Nach dem politisch sehr unruhigen Jahre 1831 und nach der Übersiedelung des Kurfürsten Wilhelm II. nach Hanau, der mit seinem Volke grollend seine Kasseler Resident entgültig verlassen und seinen Sohn den Kurprinzen, zum Mitregenten ernannt hatte, wurde am 15. April 1832 auf Befehl des Letzteren das Theater endgültig geschlossen. Nach der etwa 10jährigen Glanzzeit, die das Kassler Hoftheater unter dem Kurfürsten Wilhelm II. erlebt hatte, war dieser eigenwillige Schritt des Kurprinzen wohl geeignet, im Kasseler Publikum, das mit dem Theater so innig verwachsen war, eine begreifliche Erregung hervorzurufen. Man dachte zuerst daran, das Theater zu verpachten, aber ohne Geldzuschuss seitens des Hofes war es unmöglich einen Pächter zu finden. Mit höchstem Unwillen mussten die Kasseler ein theaterloses Jahr ertragen, aber schlimmer wirkte sich die Schliessung für das Personal aus, dem gekündigt wurde und das nun jeder Existenzgrundlage beraubt war. Nur die auf Lebenszeit angestellten Künstler wie u. A. Spohr wurden von dieser Kündigung nicht betroffen. Erst im Frühjahr 1833 gelang es Spohr die Bethmannsche Truppe zu engagieren, die in den Monaten März, April, Mai und Juni die gangbarsten Opern - Schau- und Lustspiele aufführte. Spohr übernahm dabei Leitung der Oper und ein namhafter Teil des Kasseler Personals wirkte ebenfalls mit. Erst am 10. Novb. 1833 öffnete das Hoftheater wieder seine Pforten mit teilweise neuengagiertem Personal. Aus der Bethmannschen Truppe wurden die besten Kräfte mitübernommen.

Die erste Vorstellung nach Wiedereröffnung war Auber's Fra Diavolo. Wenn auch in den nächsten Jahrzehnten das Kasseler Hoftheater immer [29] eine respectable Höhe seiner künstlerischen Leistungen einhielt, war doch die Glanzperiode des Theaters während des vergangenen Jahrzehntes – wie man allgemein empfand – entgültig vorüber. Das Personal wechselte häufig. Kassel wurde eine sogenannte Sprungbrettbühne für aufstrebende verheissungsvolle Talente, die aber immer wieder nach kurzer Tätigkeit Kassel, verliessen. Auch berühmte Gäste kamen nun auch seltener nach Kassel.

Am 16. April 1834 erlebte man in Kassel die Erstaufführung von Goethe's Faust und im Jahre 1838 wurde Spohr's Oper Faust zu Wien uraufgeführt. Nach einander kamen auch in Kassel die grossen Opernschöpfungen der Italiener, Franzosen und Deutschen, die in jenen Jahrzehnten entstanden zur Aufführung, im Jahre 1836 Halevy's Jüdin, Auber's die Stumme von Portici, Bellini's die Puritaner. Im selben Jahre trat auch der Tenor Johann Derska, ein

Böhme, in das Kasseler Ensemble, dem er ziemlich lange – etwa 12 Jahre – angehören sollte, ein. Diesem Sänger von stattlicher Figur wurde eine Stimme von seltenem Wohlklang nachgesagt. Dabei war seine Darstellung bravurös. Andere Tenöre, die später am Theater wirkten, waren Sontheim und Schloss, ersterer ein wahrer Stimmatleth, nur als Saisongast. Als Primadonnen waren in den 30er und 40er Jahren Emilie Walter und Louise Meyer tätig, die letztere später unter dem Namen Meyer-Dustmann sehr berühmt geworden als sie an der Wiener Hofoper wirkte. Im Jahre 1839 trat als Bariton Bieberhofer sein Engagement an, dessen Don Juan als eine Glanzleistung gerühmt wurde. Der Initiative Spohrs war es in erster Linie zu danken, dass die überhaupt zweite Aufführung des Fliegenden Holländer von Richard Wagner unter Spohr's Leitung am 5. Juni 1843 in Kassel stattfand. Dieselbe soll so hervorragend gewesen sein (Bieberhofer sang den Holländer), dass Wagner später die Kasseler Einrichtung dem Hoftheater in Weimar empfehlen konnte. Für jene Zeit, wo der Bühnenapparat noch nicht solche technischen Wunderdinge, wie es heutzutage der Fall ist, bewältigen konnte, bot die Inszenierung des fliegenden Holländer in bühnentechnischer Hinsicht ganz besondere Schwierigkeiten, die man aber anscheinend in Kassel nach einer Notiz in den Signalen einer Leipziger Zeitschrift, leicht überwand, denn es hiess darin: „... In Kassel wurde Wagner's neue Oper der fliegende Holländer gegeben. Zwei imposante Seeschiffe, mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit über die Bühne segelnd, erregten grossen Enthusiasmus. ...“ Angesichts der vielen Anfeindungen, die Wagner's Musik erfuhr, war es eine Spohr ganz besonders ehrende Tat, dass er damals schon so fördernd für den argumkämpften Neutöner eintrat. Der Brief, den Richard Wagner an Louis Spohr unterm 10. Juni 1843 schrieb, strömt über von Äusserungen des Dankes und spiegelt die hohe Achtung wider, die Wagner, der sich mit „Ihr dankbar ergebener Schüler“ unterschrieb, Spohr entgegenbrachte. Erst im Jahre 1846 ist Spohr im Hause des Professors Brockhaus und bei Mendels[s]ohn in Leipzig mit Richard Wagner persönlich zusammengetroffen. Bei Mendels[s]ohn wurden zwei Spohr'sche Quartette zum Vortrag gebracht. Dass die beiden bedeutenden Musiker bei diesem Zusammensein anregende Stunden verlebten, kann man sich leicht vorstellen.

Von Kassel aus nahm auch Marie Seebach, die 1850 dahin als Liebhaberin und Soubrette kam, ihren künstlerischen Aufstieg, der sie zuerst nach Wien und später nach Berlin führte, wo sie als Stern erster Grösse gefeiert wurde. Nach ihren Tagebucheintragungen weilte sie gern in Kassel's Mauern und verkehrte auch viel am Hofe, wo sie sehr beliebt war. Seine erste Lorbeeren heimste der später sehr berühmt gewordene Wiener Burgschauspieler Ludwig Gabilion am Kasseler Hoftheater ein, das seit 1846 unter Leitung des Intendanten von Heeringen stand. Dieser hat es verstanden, junge vielversprechende Talente der Kasseler Bühne zuzuführen. Zu letzteren gehörte auch der später zu grossem Rufe gelangte Tenor Theodor

Wachtel, der berühmte „Postillon von Lonjumeau“. Lange Jahre (1837-45) war auch die Mutter der Lilly und Marie Lehmann Frau Maria Therese Löw als hervorragende und gefeierte Sängerin am Hoftheater tätig. Zu ihren besten Partien gehörten die Norma, Jessonda, die Re-[30]becca in „Templer und Jüdin“. Gleichzeitig war Frau Löw eine vorzügliche Harfenspielerin und Spohr, welcher sie sehr schätzte, komponierte ihr viel für die Harfe.

Viel genannt wurden auch die Koloratursängerinnen Pistor und Eder, von denen die letztere mit einem Herrn von Buttlar nach Amerika auswanderte. Andere Sängerinnen von Ruf waren die Damen Masius - Rübsamen, Veith, Amalie Krafft. Auch der Bassist Lindemann und Bariton Schulze, die noch der allerältesten Generation bekannt sein dürften, waren schon in kurfürstlicher Zeit am Theater.

Im Allgemeinen kann man den Kurfürsten kein grosses Kunstverständnis nachsagen. Ihr Autokratismus, der in Deutschland nur zu bekannt war, machte auch vor dem Theater nicht Halt. Für sie war das Theater in erster Linie ein angenehmer Zeitvertreib und es verhältnismäßig gut zu dotieren, betrachteten sie mehr als Ehrensache als dass sie es aus dem Gefühl heraus taten „Hüter der Kunst zu sein“. Der letzte Kurfürst, der ja in vieler Hinsicht ein recht merkwürdiger Herr war, mischte sich auch im Theater in die geringfügigsten Dinge und verleidete durch seine Pedanterie manchem Künstler den Aufenthalt. Recht bezeichnend für die Art, wie er u. A. eingriff, ist eine Episode, die von dem Schauspieler Ludwig Gabillon, der im Jahre 1849 nach Kassel kam und wie gesagt vierzig Jahre an der Wiener Hofburg als einer der ausgezeichnetsten Charakterdarsteller wirkte, erzählt wird. Ein so bildungs- und verwandlungsfähiger Künstler, der bald ein Liebling des Publikums wurde, hätte selbst in Kassel längere Zeit Fuss fassen müssen. Aber dieser Künstler zog es vor, schon nach einem Jahre wieder Kassel eiligst zu verlassen, nachdem ihn der Kurfürst gegen Ende der Saison zwingen wollte, sich seinen Schnurbart abnehmen zu lassen. Hierzu war der Künstler gern erbötig, sobald er in einem Stücke tätig sein müsse, wo ein bartloses Gesicht erforderlich wäre. Aber eine solche Vorstellung war nicht in Aussicht und trotzdem beharrte der Kurfürst auf seiner Anordnung, wonach der Schnurbart augenblicklich fallen müsse, widrigenfalls Gabillon innerhalb 24 Stunden das Kurfürstentum räumen müsse. Dazu habe er – so erwiderte Gabillon – mit der Eisenbahn, die damals schon existierte, um nach Hann. Münden zu kommen – das ja bereits im Ausland lag – nur eine halbe Stunde nötig und verliess darauf spornstreichs die Stätte seines Wirkens. In Deutschland wurde natürlich die schikanöse Art des Kurfürsten seinen Künstlern gegenüber bald bekannt und bedeutendere künstlerische Kräfte blieben daher auf die Dauer dem Kasseler Theater fern.

Schon als Kurprinz und Mitregent hatte der spätere Kurfürst Friedrich Wilhelm I. kaum geistige Interessen. So liebte er es auch nicht, wenn seine Beamten und Officiere sich schrift-

stellerisch betätigten. Sein Hauptinteresse galt allerdings dem Theater, das er fast täglich besuchte aber nur zum Zeitvertreib und nicht aus höherem Kunstinteresse, denn sonst würde er nicht einem damals vielgenannten Zauberkünstler Willjalbe Fuckell [Wiljalba Frikell] das Hoftheater am 5., 7. und 10. Dezember 1852 für dessen Vorführungen bei aufgehobenem Abonnement freigegeben haben. An diese Vorstellungen des Zauberkünstlers schlossen sich dann Lustspielaufführungen an. Für die musikalischen Künste hatte er nun einmal nicht viel übrig, noch viel weniger aber für die darstellenden Künstler.

Übrigens muss auch ein durch die ständige kurfürstliche Spionenfurcht im Hoftheater hervorgerufener Vorfall recht komisch gewirkt haben. Derselbe ereignete sich noch zu Dingelstedt's Zeiten und gab diesem sarkastischen Dichter ein prächtiges nur zu willkommenes Motiv für eins seiner originellen Zeitgedichte, das er sich aber hütete, in Kassel oder überhaupt in Kurhessen, solange er noch dort war, zu veröffentlichen. Erst später erschien es im „Kosmopolitischen Nachtwächter“. Den Rodenberg'schen Heimaterinnerungen sind das Dingelstedt'sche Gedicht wie die Kommentare, die Rodenberg selbst dazu gab, entnommen:

„Jüngstens ist im Hoftheater
Unserm lieben Landesvater
Folgendes Malheur passiert
wie die Chronik referiert.

[31] Jeder, der Kassel noch unter dem letzten Kurfürsten gekannt hat, wusste mit welcher Ungeniertheit dieser sich im Theater benahm, als ob er allein darin oder zu Hause sei; wie laut er selbst während der Vorstellungen sprach, so dass man plötzlich in einer Pause, die Stimme des Kurfürsten – meist in Infinitiven – hören konnte; wie er alle Anwesenden mit seinem Opernglas musterte, nicht selten diejenigen entfernen liess, die ihm unangenehm waren (auch Oetker musste aus diesem Grunde einmal eine Loge räumen) und wie namentlich die Fremdem seine unbegrenzte Neugier erregten. Da geschah's denn einmal, dass

Durch die fürstliche Lorgnette
Blickend von gewohnter Stätte
Fand der adlersichtige Herr
Einen Fremdling im Parterr.

War kein Kerl wie andre Fremde,
Trug ein blaugestreiftes Hemde,

Und ein tricolores Tuch –
Gründe zum Verdacht genug.

Sein Gesicht von roter Farbe
Zeigte eine breite Narbe,
Und der rundgezogene Bart
Schien verpönter Hambach's Art.

Auf der Stirne böse Falten
Aber doch zurückgehalten
Fragt der Herr den Kammerherrn
Wer der Fremdling im Parterre?

Und der Kammerherr schickt's weiter
An des Fürsten Leibbereiter,
An den Rat und Adjudant –
Keiner hat den Kerl gekannt.

Das ganze Theater gerät in Aufregung; nur einer bleibt ruhig: Der Fremdling selber, bis Serenissimus einen Wink gibt, dass er's in höchster Person ordnen will.

Seinen Diener schickt er Einen,
Vor dem Fremdling zu erscheinen,
Und zu fragen frank und frei,
Wer, woher und was er sei?

Endlich kommt der Lakai zurück.

„Durchlaucht! Dieser Fremdling“ spricht er
Nennt sich Johann Jacob Richter
Macht in Senf für eignes Haus
„– – – Still sein!“ – Und der Spuk ist aus. –

Als Spohr wenige Jahre nach der Holländer-Aufführung das Kasseler Publikum auch mit dem „Tannhäuser“ bekannt machen wollte, stiess er bei dem Kurfürsten auf den allerstärksten Widerstand, zumal Wagner in den meisten Hofkreisen als Revolutionär nicht gerade in

hohem Ansehen stand. Erst vier Jahre vor Spohr's Pensionierung, also im Jahre 1853 gelang es demselben zu seiner grossen Genugthuung die Aufführung des Tannhäuser's beim Kurfürsten durchzusetzen, wobei durch den Intendanten von Heeringen er besonders unterstützt wurde. Dem letzterem gab der Kurfürst mit den Worten „Wenn der alte Spohr es will, so soll der Tannhäuser zu Pfingsten gegeben werden. Von Heeringen hatte bei seiner Intervention besonders auf Spohr's Bemerkung hingewiesen, dass er es [32] für eine Ehrensache einer besseren Bühne erachte, das Werk Wagner's zu fördern. Natürlich erregte auch die erste Tannhäuseraufführung in Kassel beim Publikum grossen Enthusiasmus, an dem sich aber die Zünftigen nicht durchweg beteiligten. Selbst Spohr zog den „fliegenden Holländer“ dem „Tannhäuser“ vor, aber der ganz im klassischen Musikstil wurzelnde Hauptmann brachte dem damaligen Neutöner Wagner noch viel weniger Verständnis entgegen. Schon die Ouvertüre, die heute in der Fachwelt als ein wahres Kabinettstück angesehen wird, fand Hauptmann ganz grässlich, unbegreiflich ungeschickt, lang und langweilig für einen so gescheidten Menschen.

Als später Spohr's Nachfolger Carl Reiss um die Aufführung von Wagner's Oper Lohengrin vom Kurfürsten bewilligt zu erhalten, Schritte hierzu unternahm, hatte er die gleichen Schwierigkeiten wie seiner Zeit Spohr und als er gelegentlich einer Audienz beim Kurfürsten seinen Antrag nochmals befürwortete, wurde er barsch mit den Worten abgewiesen: – „Genug von dem Krawaller!“ – So konnte Lohengrin erst nach 1866 in Kassel zum ersten Mal erklingen.

Am 22. November 1867 dirigierte Spohr zum letzten Male seine Jessonda und wurde dann pensioniert. Wie Spohr in Kassel gefeiert wurde und wie dankbar das Publikum sein künstlerisches Wirken würdigte, zeigte sich schon in den Ovationen, die ihm gelegentlich seines 25jährigen Theaterjubiläums am 20. Januar 1847 dargebracht wurden. Ein Augenzeuge, Spohr's Schüler der Franzose Malibran, berichtet darüber folgendermaßen:

„– – Das Haus war schon ganz besetzt von den Logen an bis zum Paradies hinauf, die ganze Stadt war gekommen, selbst der Fürst mit seiner Familie. Als man Spohr's ansichtig wurde, erhob man sich in Masse und während zehn Minuten gab es ununterbrochen nur Vivats, Bravos und Fussstampfen wie bei den olympischen Versammlungen. Das war mehr als Enthusiasmus, es war trunkener, alle Besonnenheit vergessender, wilder Freudentaumel! Diese Szene wiederholte sich vielleicht zwanzigmal während der vierstündigen Versammlung. – –“

Schon zwei Jahre nach seiner Pensionierung am 22. October 1859 starb Spohr und kaum kann es eine treffendere und schönere Würdigung seiner künstlerischen Persönlichkeit geben

als der Nachruf, der ihm von Richard Wagner gewidmet wurde.

„– – Er war – wie Wagner schrieb – ein ernster redlicher Meister seiner Kunst; Der Halt seines Lebens war Glaube an die Kunst und seine tiefe Erquickung spross aus der Kraft dieses Glaubens, dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit; was ihm durchaus unverständlich blieb, liess er, als ihm fremd, abseits liegen, ohne es anzufinden und zu verfolgen. Dies war seine oft ihm nachgesagte Kälte und Schroffheit. Was ihm verständlich wurde (und ein tiefes Gefühl für jede Schönheit war dem Schöpfer der „Jessonda“ zuzutrauen) das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, sobald er Eines in ihm erkannte: Ernst, Ernstmeinen mit der Kunst. Und hierin lag das Band, das ihn noch in hohem Alter an das neue Kunststreben knüpfte; es konnte ihm fremd werden, nie aber feind. – –“

Über seine Bedeutung für das Kasseler Musikleben wird noch an anderer Stelle Mancherlei zu sagen sein. Der schon erwähnte Nachfolger Spohr's Carl Reiss, der auf Vorschlag Spohr's 1856 nach Kassel kam, war noch ein Jahr unter Spohr als zweiter Kapellmeister tätig und stand dann bis zum Jahre 1881 dem Orchester vor. In seiner Selbstbiographie gedenkt Spohr mit warmherziger Anerkennung der künstlerischen Fähigkeiten des jungen Kollegen und blieb ihm zeitlebens ein väterlicher Freund. Ebenso bekundete Reiss stets eine grosse Anhänglichkeit und Dankbar-[33]keit seinem grossen Vorbilde und führte pietätvoll die letzten Werke des in seiner Zeit sehr berühmten Komponisten in durchaus würdiger Form auf, da sie sonst wohl noch schneller der Vergessenheit anheimgefallen wären. Reiss wird von Zeitgenossen als einer der genialsten Dirigenten der damaligen Zeit bezeichnet. Urteile, die ich über seine Tätigkeit in Wiesbaden, wohin er von Kassel kam, las, würdigen sein Wirken in letzterer Stadt in ähnlicher Weise, wenngleich sie im Unterton weniger enthusiastisch sind. Am 4. April 1908 ist er in hohem Alter in seiner Vaterstadt Frankfurt a/M gestorben. Unter seiner Leitung wurden in Kassel u. A. Gounod's Margarethe die Wagner'schen Opern „Lohengrin“ und „Rienzi“, die Verdi'schen Opern „Ernani, Rigoletto und Aida“, „die Afrikanerin“ von Meyerbeer, Gluck's „Iphigenie von Aulis“ in Wagner'scher Bearbeitung und das „goldene Kreuz“ von Ignaz Brüll zum ersten Male aufgeführt. Carl Reiss, der also noch ein Jahrzehnt in der Kurfürstenzeit gewirkt hatte, weiss in seinen Tagebuchaufzeichnungen manches Interessante über die Absonderlichkeiten des Kurfürsten zu berichten, insbesondere über seine Schikanen gegen Spohr, seinen Generalmusikdirector, auf den er wieder nach anderer Quelle doch sehr stolz gewesen sein soll. Nach den Reiss'schen Aufzeichnungen ist letzteres aber kaum anzunehmen, denn sonst hätte der Kurfürst einem so bedeutenden Manne, wie es doch Spohr zu seiner Zeit war, nicht eine oft recht unwürdige Behandlung zuteil werden lassen. So verdonnerte der Kurfürst, den es verdross, dass Spohr in seinen Theaterferien eine Reise nach der Schweiz ohne seine Einwilligung angetreten hatte ihn zu

der enorm hohen Ordnungsstrafe von 550 Reichsthalern, die der Meister in der Form von monatlichen Abzügen bei Heller und Pfennig berichtigen musste. Die angerufene Gerichtsentcheidung fiel aus formalen Gründen gegen Spohr aus. Der Groll, den der Kurfürst gegen Spohr empfand, richtete sich auch gegen Spohr's zweite Gattin, Marianne Pfeiffer, Tochter des bekannten Ober-Appellationsgerichtsrates und Mitschöpfers der hessischen Verfassung von 1831. Erst auf die dringende Befürwortung des ihm befreundeten Hofmarschalls v. d. Malsburg erhielt Spohr den kurfürstlichen Ehekonsens und dann auch nur gegen Ausstellung eines Reverses von seiten der Braut, in welchem sie den Verzicht auf die Witwenpension aussprechen musste. Selbst nach Spohr's Tode dauerte noch des Kurfürsten Mißstimmung gegen den Meister an. Eine von Carl Reiss gelegentlich eines Gedenktages an Spohr's Grabe unter grosser Anteilnahme der Kasseler Bevölkerung und unter Mitwirkung der Theaterkapelle, des Chores und verschiedener anderer Künstler veranstaltete musikalische Feier erfuhr nachträglich die allerhöchste Missbilligung und veranlasste den Befehl, jegliche Wiederholung zu unterlassen. Wenn nun gar der letzte Kurfürst in rein künstlerische Angelegenheiten eingriff, fiel er der allgemeinen Lächerlichkeit anheim. So wirkt es beispielsweise recht ergötzlich, wenn Reiss über eine allerhöchst angeordnete und von der Intendanz notgedrungen durchgeführte Verbesserung der dramatischen Wirkung des Vorspiels und der ersten Szene des zweiten Aktes von Cherubini's Meisteroper „Der Wasserträger“ berichtet. Wahrscheinlich war die Originalmusik dem Kurfürsten nicht kriegerisch genug und so wurde die Mitwirkung der Garde – Pfeiffer und Trommler befohlen. Da nun aber der Komponist in seiner Partitur eine solche Verstärkung des Orchesters nicht vorgesehen hatte, so trommelten und piffen die braven Gardisten kräftiglich die althessische, aus einer banalen Walzermelodie bestehendem Morgenreveille. Das Publikum hatte indessen für diese geschmackvolle Verbesserung keinerlei Verständnis und nahm den Spektakel mit schallendem Gelächter auf, was den Befehl veranlasste, bei der Wiederholung der Oper die Pfeiffer wegzulassen, das Vorspiel bei aufgezogenen Vorhang zu spielen und den Darsteller des Pariser Wachkommandanten während der Orchestereinleitung die „Chorsoldaten“ inspizieren zu lassen. Heute mutet so etwas wie ein Serenissimusstreich in Reinkultur an. Unvorstellbar erscheint es uns auch, wenn Reiss schreibt [34] dass der Kurfürst einen ausgesprochenen Widerwillen gegen Beethoven's „Fidelio“ empfand, der nur zu häufig auf dem eingereichten Repertoire gestrichen wurde. Die alljährlich veranstalteten Hofsaugjagden gaben, da die den Fürsten vom Theater fern hielten, der Intendanz willkommene Gelegenheit die Oper ohne Gefahr einer Ablehnung vorzuschlagen.

Unter den Gästen erschienen bis zum Jahre 1865 sehr häufig die früheren beliebten Mitglieder des kurfürstlichen Hoftheaters, die inzwischen an bedeutenden Bühnen grossen

Ruf erlangt hatten wie u. A. Marie Seebach, Luise Meyer, Otto Lehfeld, der übrigens in Kassel als erster den Shakespeare'schen Richard III. zur Darstellung gebracht hatte. Aber auch andere berühmte Künstler des Schauspiels und der Oper gastierten in Kassel wie Emil Devrient, die Tenöre Ander und Grimminger und zum guten Beschluss im Jahre 1865 der Kammersänger Albert Niemann als Tannhäuser mit seiner überaus eindrucksfähigen Gestaltung dieser Partie.

Im Jahre 1866 fielen die kriegerischen Ereignisse gerade in die Theaterferien. Wie üblich wurde das Theater als kurfürstliches Hoftheater geschlossen, um am 1. August seine Pforten wieder zu öffnen. Bekanntlich vollzog sich die Annecton von Hessen-Kassel im Jahre 1866 in verhältnismäßig friedlichen Formen, sogar unter einer gewissen Teilnahmslosigkeit der Bürgerschaft. Aus dem Kurfürstentum war über Nacht die preussische Provinz Hessen-Nassau geworden. An anderer Stelle ist dieses für Kassel's weitere Entwicklung wichtig gewesene Ereignis schon berührt worden. Noch bis Mitte October führte das Theater den Namen eines kurfürstlichen Hoftheaters. Erst von diesem Zeitpunkte an änderte sich sozusagen die Firma. Als kgl. Schauspiele wurde des Theater in den alten Bahnen fortgeführt. Mit dem Systemwechsel war natürlich auch eine Änderung in der Leitung verbunden. Der kurfürstliche Generalintendant trat nach zwanzigjähriger Tätigkeit von seinem Amte zurück und an seiner Stelle wurde ein Herr von Carlshausen ernannt, während die Oberleitung in den Händen der Generalintendantur der kgl. Schauspiele Berlins verblieb. Zu jener Zeit wirkte ein Fräulein Hentig, die nachherige Frau Soltans als Prima Donna an der Kasseler Oper. Sie soll dem Kasseler Hoftheater lange Jahre treu geblieben sein. Besonders wurde sie als Konzertsängerin gerühmt. Als erster Tenor war Georg Müller verpflichtet worden. Mit glänzender Stimme ausgestattet zeichnete er sich besonders in den Bravourpartien der italienischen Oper aus, die er mit hinreissender Verve gesungen haben soll, aber der nur verhältnismäßig gering dotierten Kasseler Bühne war es nicht vergönnt, einen solch' seltenen Vogel für längere Zeit festzuhalten. Er entflog schon nach einem Jahre an die Wiener Hofbühne, kehrte dann später öfters zu Gastspielen nach Kassel zurück. Vor ihm waren auch vorübergehend die später zu grossem Ruf gelangten Tenoristen Ferd. Jäger und Unger an der Kasseler Bühne tätig. Und erst im Jahre 1868 gewann die Kasseler Bühne als Heldentenor wieder einen Sänger, der dem Kasseler Theater lange Jahre erhalten blieb. Es war der Heldentenor Zottmayr, ein Sänger von unfehlbarer Sicherheit und ausserordentlicher Ausdauer. Partien wie Rienzi, Lohengrin, Tannhäuser, Masaniello Prophet und Eleazar wurden von ihm in grossem Stile gesungen und dargestellt. Nach zweiundzwanzigjährigen Wirken trat er 1890 in Pension. Seine Gattin die schon vor ihm gestorben war (im J. 1903), wirkte neben ihm fast ebensolange als ausgezeichnete Altistin, die ebenfalls in ihren Partien wie die Selica Amneris Orpheus den Adriano und

Sextus wie andere einen grossen Zug hineinzubringen wusste. Zottmayr, den ich manchmal im alten Residenzkafee getroffen habe, war auch äusserlich eine prächtige Erscheinung. Seine mit den Jahren zunehmende Beileibtheit soll allerdings auf der Bühne oft illusionsstörend gewirkt haben. Er starb in seinem 72ten Lebensjahre. Mit einem seiner Söhne, der in Kassel lebte und auch [35] schon gestorben ist, war ich sehr gut bekannt und habe öfters mit ihm musiciert.

Wohl noch unter dem Intendanten von Carlshausen wirkten zwei Sänger, die später in der Theaterwelt sich grösster Schätzung erfreuten. Es waren die Baritone Dr. Krückl und Paul Bulss. Ersterer war Besitzer einer schönen weichen, mehr zum Lyrischen neigenden Stimme und verfügte über eine vornehme Gesangkunst, während die prachtvollere Stimme von Paul Bulss mehr heldischen Charakter hatte. Letzteren hörte ich noch kurz vor seinem Tode in einem Kasseler Konzerte und konnte seine auch damals noch hervorragende Stimme bewundern. An Stelle von Paul Bulss trat später der rühmlichst bekannte mit herrlichen Stimmmitteln und ausgezeichnete Gesangkunst begabte Karl Mayer ein, der dann der Kasseler Bühne eine zeit lang angehörte. Auf dem Konzertpodium, wo ich ihn auch noch zu hören Gelegenheit hatte, war er gegenüber Bulss doch die interessantere Erscheinung.

Als Wahrerin der höchsten Kulturgüter war sich die preussische Krone, die das frühere kurfürstliche Hoftheater übernommen hatte, damals durchaus ihrer Pflicht bewusst, der Kasseler Bühne das traditionell hohe künstlerische Niveau zu erhalten und mag auch der Wechsel unter dem Künstlerpersonal verhältnismässig gross gewesen sein, so wurden aber doch immer sowohl unter den Schauspielern als auch Sängern verheissungsvolle Kräfte für die Kasseler Bühne gewonnen, denen von Kassel aus dann meistens der Sprung an die grössten Theater gelang. Ausser den bereits oben erwähnten Sängern und Sängerinnen darf auch als eine später zu grossen Ruf gelangende Künstlerin die Altistin Frau Brandt-Görtz genannt werden. Auch kamen bald nach 1866 wieder berühmte Gäste nach Kassel. Vor allen Dingen der inzwischen in ganz Deutschland gefeierte Theodor Wachtel, in den Jahren 1872 und 73 Klara Ziegler und Friedrich Haase. Einige Jahre vorher hat sogar der schon 64jährige Emil Devrient als Egmont, Bolingbroke, Hamlet und Holzer das Publikum noch zu entusiasmieren verstanden. Im Fache des ersten Helden verfügte das Kasseler Theater in jenem Jahrzehnt über ausgezeichnete Kräfte wie Hermann Günther, Varena und Thiess. Auch des Heldendarstellers Karl Ulram erinnerte man sich noch lange nach dessen Ausscheiden. Insbesondere seine Gestaltung des Wallenstein muss äusserst eindrucksvoll gewesen sein, denn in theaterliebenden Kreisen herrschte allgemein die Ansicht vor, dass die spätere vorbildliche Verkörperung dieser Rolle durch Matkowski Ulram's Glanzleistung nicht verdunkeln konnte.

In Kassel war aber auch das sehr wichtige Komikerfach fast stets ausgezeichnet besetzt. In der Kurfürstenzeit erfreute sich der Komiker und spätere Regisseur Birnbaum jahrzehntelang einer grossen Beliebtheit beim Publikum. Birnbaum war vor allen Dingen ein grossartiger Improvisator, der es ausgezeichnet verstand, lokale Ereignisse auf der Bühne unter dem Jubel des erheiterten Publikums wirkungsvoll zu glossieren. Er musste oft von dem Intendanten gewarnt werden, in seinen Anzüglichkeiten nicht zu weit zu gehen. Aber selbst der Kurfürst konnte sich der komischen Wirkung seiner oft sehr gewagten Spässe nicht entziehen, und gehörte daher auch zu seinen Bewunderern. Um so tragischer erscheinen die Umstände, unter welchen Birnbaum schliesslich Kassel verlassen musste. Birnbaum's Unglück war es, eine sehr hübsche Tochter zu besitzen. In diese hatte sich der älteste Sohn des Kurfürsten Fürst Friedrich von Hanau verliebt. Auguste Birnbaum, die auch Schauspielerin am Hoftheater war, kam ohne dass ihr Vater eine Ahnung davon hatte, bei einer Freundin häufig mit dem Fürsten zusammen. Schliesslich erfuhr der Kurfürst von dieser Liaison und nun nahm für den ahnungslosen Birnbaum das Schicksal seinen Lauf. Nach den Aufzeichnungen Birnbaum's, die seine Gönnerin Amalie Stubenrauch übernommen hatte, ist man über den dramatischen Hergang der ganzen Affaire genau unterrichtet, die sich ungefähr in folgender Weise abspielte. Eines schönen Tages wurde Birnbaum ins Schloss zum Kurfürsten befohlen. Dort wurde er vom Landesherrn mit den Worten angefahren: „Birnbaum, er Kanaille – Tochter lassen festnehmen, mein Sohn Filou. Auch einsperren, verstanden?“ [36] Aber der völlig uneingeweihte Birnbaum konnte auf des Kurfürsten Frage, ob er ihn verstanden habe, nur mit „Nein“ antworten. Diese Antwort brachte den stutzig gewordenen Kurfürsten in solche Wut, dass er bei seiner aufbrausenden Natur jede Selbstbeherrschung verlor und mit den Worten „Hündischer Komödiant“ auf Birnbaum losstürzte. Glücklicherweise trat gerade noch zur rechten Zeit des Kurfürsten Adjutant ein, der sich sofort zwischen beide warf, denn Birnbaum hatte sich zur Wehr gesetzt. Energisch verlangte Birnbaum nun von dem Fürsten Friedrich von Hanau, dass er, um die Ehre seiner Tochter und seine eigne Ehre zu retten, seine Tochter heiraten und sich zum Vater des zu erwartenden Kindes bekennen müsse, da er, Birnbaum, sonst seine Tochter und sich selbst töten würde. Fürst von Hanau flüchtete darauf mit der Unterstützung Birnbaum's mit dessen Tochter nach England, wo auch die Trauung stattfand. Birnbaum aber wurde des Landes verwiesen, musste Schulden machen, um dem nach der Schweiz geflüchteten Paar die Existenz zu ermöglichen. Kurz nachdem seine Tochter vorzeitig geboren hatte, verliess der Fürst, welcher einen Bruch mit seinem Vater vermeiden wollte, seine Frau, die nun krank und gebrochen nach Stuttgart, wo Birnbaum nach einem langen Martyrium am Hoftheater wieder eine neue Position gefunden hatte, zu ihrem Vater zurückkehrte. Aber bald erlöste die Unglückliche der Tod. Der Grabstein auf dem Friedhof zu Cannstatt trug die Inschrift:

Auguste
Gemahlin seiner Durchlaucht des
Fürsten Friedrich Wilhelm von Hanau
geborene Birnbaum
geb. am 9. Novb . 1837
gest. am 29. Juni 1862

Der Kurfürst hatte zwar alles aufgeboten, um die Ehescheidung herbeizuführen, konnte aber, da die Ehe in London rechtsgültig geschlossen war, sein Ziel nicht erreichen. Birnbaum hat diesen neuen Schicksalsschlag nicht lange überlebt. Er starb bald darauf am Schlagfuss während einer Vorstellung von Laube's Karlsschüler, worin er die Rolle des Sergeanten Bleistift spielte. Nach einer hinterlassenen Aufzeichnung hatte der ganz in Schwermut verfallene Künstler die feste Absicht gehabt, am nächsten Tage sich das Leben zu nehmen. An der Seite seines Kindes wurde er begraben. Diesem Manne, dessen vis comica unzählige Menschen den grauen Alltag vergessen liess, war es vom Schicksal, das unerforschlich seine Fäden spinnt, auferlegt, zum Helden einer Tragödie zu werden, die nicht die Schöpferkraft eines Dichters, sondern das Leben selbst schuf.

Auch Birnbaum's directer Nachfolger Hesse war beim Publikum ausserordentlich beliebt, nicht weniger aber auch der Komiker Häser, der übrigens auch eine sympathische Bassstimme besessen haben soll. Im Jahre 1887 feierte der letztere in Kassel sein 50jähriges Bühnenjubiläum. Häser, welcher auch als Komponist von damals sehr beliebten Männerquartetten einen allerdings mehr lokalen Ruf genoss, war eine stadtbekannte und äusserst populäre Persönlichkeit, über die viele Anekdoten in den Kreisen der alten Kasseler kursierten.

Nach Bennecke's Theatergeschichte war es hauptsächlich den vorzüglichen Leistungen des Komikers Häser und seines Kollegen Hesse zuzuschreiben, dass am Kasseler Hoftheater die Posse, das Vaudeville und sonstige Lustspiele mit Vorliebe gepflegt wurden. Hesse war Vertreter eines feineren Humors, während der Humor Häser's, der übrigens auch ernste Väterrollen gut gespielt haben soll, mehr burlesker Art war. Häser, der angesichts einer grossen Familie stets in materiellen Nöten sich befand, rief oft durch seine originellen Improvisationen auf der Bühne beim Publikum grosses Ergötzen hervor. Beinahe Anspruch auf Klassicität erhob seine Improvisation in der Zauberposse „Flick und Flock“ in der Szene, die in Wilhelmshöhe spielt, wenn [37] er, dem Publikum zugewendet, mit Emphase erklärte:
„Mä Casselaner, mä honn keinen Dialect nit, mä sprechen nur reines Casselänsch.“

Im Frühjahr 1875 wurde Freiherr von und zu Gilsa zum Intendanten ernannt. Ein wirklich

kunstsinniger Herr aus einer alten hessischen Adelsfamilie kam mit ihm an die Spitze des Theaters. Von dem Bestreben geleitet, die Kasseler Bühne neben den anderen kgl. Theatern in Hannover und Wiesbaden mehr in den Vordergrund zu rücken, veranstaltete er gleich im ersten Jahre seiner Amtsführung einen Cyclus der Shakespeare'schen Königsdramen, eine Aufgabe, die allem Anscheine nach das damalige Schauspielensemble glanzvoll zu bewältigen in der Lage war. In der Theatersaison 1877/78 brachte dieser zielbewusst strebende und künstlerisch empfindende Intendant in 18 Vorstellungen einen gleichsam historischen Operncyclus heraus. In einer musikalischen Wanderung konnte das Kasseler Publikum die Entwicklungsgeschichte der Oper von Gluck bis Wagner in anschaulichster Form miterleben. Der Cyclus umfasste folgende Opern: „Iphigenie auf Tauris“ von Gluck, „Doctor und Apotheker“ von Dittersdorf, „Idomeneo“ und „Zauberflöte“ von Mozart, das „unterbrochene Opferfest“ von Winter, die „Schweizerfamilie“ von Weigl, „Fidelio“ von Beethoven, „Faust“ von Spohr, „Freischütz“ von Weber, „Hans Heiling“ von Marschner, „Nachtlager von Granada“ von Kreutzer, „Hugenotten“ von Meyerbeer, „der häusliche Krieg“ von Schubert, „Loreley“ Fragment von Mendels[s]ohn, „Zar und Zimmermann“ von Lortzing, „Genoveva“ von Schumann, „Lustige Weiber“ von Nikolai, „Alessandro Stradella“ von Flotow und „Lohengrin“ von Wagner und mit dem Wiederbeginn der Saison im Jahre 1878 liess er einen Cyclus von sieben Mozartopern folgen. In späterem Jahren wiederholten sich diese Mozartcyclen mit einer gewissen Regelmässigkeit. Den Anforderungen, die durch diese Aufgaben an das Opernpersonal gestellt wurden, schien letzteres durchaus gewachsen zu sein. Mehreren grossen Bühnen dienten diese Cyclen später als Vorbild, das sie nachzueifern bestrebt waren.

Noch einiger Künstler des alten Hoftheaters gilt es zu gedenken, deren Namen Jahrzehnte lang nicht aus der Erinnerung des Kasseler Publikums geschwunden sind. Zu ihnen gehörten u. A. die komische Alte Turba, der Charakterdarsteller Eduard Pauli, besonders als Polonius, Jago und Shylock gerühmt, die Heroine Olga Lewinsky-Precheisen, der jugendliche Held Carl Wagner, der mir noch von Hamburg her bekannt war, die Schauspielerin Emma Harke, die im Jahre 1884 ihr 25jähriges Jubiläum beging, die Komiker Büller und Hecht, die Sängerinnen Josephine von Hübbenet und die Soubrette Amelie Heussner, die später den berühmten Dirigenten Arthur Nikisch heiratete und der Bariton Blum. Als berühmte Gäste kamen in den beiden letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts ans Kasseler Theater der bedeutende Charakterdarsteller Joseph Lewinsky, der Gatte der oben erwähnten Heroine, die Sängerin Minni Hauck, die als Margarethe und Aida gastierte, Franziska Ellmenreich, eine bedeutende Tragödin, die früher auch am Kasseler Theater tätig war und die ich noch häufig in Hamburg erlebte, der berühmte Bariton Francesco d'Andrade, der Heldentenor Andreas Dippel, den ich als ganz junger Mann noch in Breslau als Lohengrin hörte und bewunderte. Auch in Kassel

liess er sich als Lohengrin, ferner als Walter Stolzing und Raoul hören. Dippel war ein Kasseler Kind, der in dem einstigen Bankgeschäft Mauer und Plaut das Bankfach erlernte und später zur Bühne hinüberwechselte. Von Breslau kam er nach Wien und von dort nach New York an die Metropolitan Opera: Schliesslich gastierte auch öfters die bekannte hochdramatische Pelagie Ende-Andriessen in jener Zeit in Kassel. Erwähnenswert wäre noch die früher dem alten Hoftheater lange Zeit angehörende Koloratursängerin Franzisca Biazzi-Förster, die bis in ihre alten Tage hinein sich ihre Kehlfertigkeit erhalten hat.

Mehr der Kuriosität halber als seiner Bedeutung nach verdient ein Gast-[38]spiel erwähnt zu werden, das am 18. August 1875 der damals noch völlig unberühmte Joseph Kainz am kgl. Theater in Kassel in der verhältnismässig unbedeutenden Rolle des Fürsten in dem in jener Zeit viel gegebenen Schauspiele „Dorf und Stadt“ der seligen Charlotte Birch-Pfeiffer absolvierte. Das Publikum konnte damals kaum ahnen, dass dieser kleine, unbekannte Schauspieler aus Wien später berufen war, als letzter Pathetiker und Künstler der Wahrheit, der Schönheit und des Tiefsinnes der Idee Deutschlands bedeutendster Darsteller zu werden. Sein Gastspiel verdient aber insofern Interesse, als es den Gegenstand eines originellen Briefes, den Kainz an seinen Vater von Kassel aus am 10. August 1875 richtete und in dem er in recht temperamentvoller Weise seine Wadenpolster „Wattons“ reklamierte, die dazu bestimmt waren, einen körperlichen Mangel, nämlich seine sehr mageren Beine zu verbergen. Der Brief ist einer von Paul Elbogen herausgegebenen Briefsammlung berühmter Deutscher an ihre Väter entnommen:

Kainz schreibt also an seinen Vater in folgender Weise:

Cassel am 10.8.75

Schreibe Fauler!

Mordkreuztausendbombengranatensternelement! Alle olympischen Götter über Dich, alle Erynnien und Rachegeister der Hölle unter Dich. Der finstere Tartarus samt seinen ewigen Quargeln neben Dich und der neunfach fliessende Strom der Unterwelt in Dich! Warum schreibst Du nicht? Oder warum kommst Du nicht? Von Stunde zu Stunde gewarteter mit hoffen der Seele der Wattons (Wadeneinlagen), Dein Sohn nämlich! Ich kann ja ohne Wattons nicht spielen, alle neunundneunzig Donnerwetter! Schicke mir meine Wattons! Das Repertoire wurde geändert, in drei Tagen soll ich neben dem Lorle stehen. Um aller Heiligen willen! Schicke mir die verfluchten Wattons oder gehe zu dem siebenfach gedrehten Galgenstrick von Wattonmacher und schlag einen Krawall, dass das Opernhaus versinkt. Ich kann ja nicht auftreten! Begreift man denn das nicht? Heiliger Maccaroni von Sankt Blöden! Ich brauch meine Wattons! Schick sie mir gleich auf der Stelle! – – Heute habe ich meine Rolle bekommen den Fürst in Dorf und Stadt. Der Dreck hat nicht mehr als einen halben Bogen und bloss in einer kurzen Scene zu tun. Das ist meine Antrittsrolle, auf die soll ich gefallen und

Applaus kriegen, S' ist zum Lachen! Solche Rollen hätt' ich im Stadttheater auch kriegt! Um die brauch ich nicht nach Cassel zu fahren. Schick mir meine Wattons! Komme bald. So, jetzt pfirtdi Gott.

Dein unglücklicher verzweifelter Josef
Schick' net immer solche Kaszetteln, wenn
Du schreibest. Meine Wattons!
Cassel im Hotel Ritter Mittelstr.

Ob nun die Wattons noch zur rechten Zeit in seinen Besitz gekommen sind, darüber ist die Nachwelt im Dunkeln geblieben.

Nach dieser kleinen amüsanten Unterbrechung wenden wir uns aber wieder der theatergeschichtlichen Chronik zu. Der Nachfolger des Kapellmeisters Reiss, der nach 24jähriger Tätigkeit im Jahre 1880 Kassel verliess, wurde der aus Graz stammende Treiber, der als Klaviervirtuose grossen Ruf genoss. Unter ihm wirkten als Musikdirectoren u. A. Paur der später erster Kapellmeister in Leipzig wurde und vor allen Dingen Gustav Mahler, der sich damals als junger Mann schon durch die Bearbeitung der Weber'schen Oper „Die drei Pintos“ in der Musikwelt einen Namen gemacht hatte, aber kaum ahnten die Kasseler die geniale Begabung dieses Musiktitanen, der später auch nach Leipzig, dann aber nach Hamburg kam, wo ich ihn wie schon an anderer Stelle erwähnt, in seiner künstlerischen Reife geniessen konnte. An der Kasseler Oper ist Mahler auf dem verlorenen Posten eines Musikdirector kaum sehr zur Geltung gekommen. An grösseren Opern dirigierte er den Freischütz, Hans Heiling, Robert den Teufel und den Rattenfänger von Hameln, also meistens Werke mit stark romantischen Einschlag. Mit der Intendanz geriet er aber bald in ernste Meinungsverschiedenheiten, weil diese [39] seine beharrliche und für einen Künstler seines Schlages nur zu begreifliche Weigerung, eine Tannhäuserparodie zu dirigieren, als Verletzung der preussischen Subordination ansah. Damals erkannten eben erst wenige die Klaue des Löwen. Mahler, der als Dirigent und Komponist sowie als Operndirector der Wiener Hofoper später Weltruf erlangen sollte, fand für seinen in Kassel ungestillt gebliebenen Betätigungsdrang wenigstens vorübergehend in einem von ihm veranstalteten Musikfest im Sommer des Jahres 1885 in der Nachbarstadt Hann. Münden, wobei schon seine spätere Dirigentengrösse deutlich in Erscheinung trat, einigen künstlerischen Ersatz. Der älteren Generation stand dieses Musikfest, wo Mahler u. A. den Mendels[s]ohn'schen Paulus einstudierte und dirigierte, noch in bester Erinnerung. Dabei war alles mehr oder weniger improvisiert. So bestand das etwa 80 Mann starke Orchester aus Musikern verschiedener Städte. Die Orchester der Städte Kassel, Marburg, Hann. Münden und Nordhausen hatten sie zumeist gestellt. Vier Chöre aus Kassel, Marburg, Münden und Nordhausen wirkten gleichfalls mit. Auch hier machte ihm die

Intendanz Schwierigkeiten und mutete ihm zu, auf die Beteiligung an dem Musikfeste zu verzichten, wozu sich aber Mahler nicht bereit fand. Der Erfolg war dann derart gross, dass Mahler fast volkstümlich wurde. Merkwürdigerweise sollen seine allseitig als musikalisch höchst wertvoll anerkannte und aus echtster Empfindung herausgeborenen Werke wie das „Lied von der Erde“, die „Lieder eines fahrenden Gesellen“ und seine „Kindertotenlieder“ aus seiner Kasseler Zeit entstammen. Ob da vielleicht der Geist Spohr's über ihn gekommen war? Wenn auch vielleicht Mahler's Bedeutung als Komponist von vielen Seiten angefochten wurde – und in mancher Beziehung gewiss nicht ohne Berechtigung – muss man ihm doch immer sein titanisches Ringen um die Palme zu Gute halten.

Nach diesem historischen Rückblicke rückt nun in den Bereich meiner Betrachtungen jene Zeit heran, während welcher ich die weitere Entwicklung des Theaters mehr als ein Vierteljahrhundert selbst miterleben durfte. Nun kann ich die Künstler, von denen ich Verschiedene persönlich kannte, aus eigener Anschauung würdigen und über die Theaterverhältnisse mich mit der ganzen Anteilnahme, zu der ein kunstbegeistertes Gemüt fähig ist, verbreiten.

Als ich im Jahre 1899 nach Kassel kam, loderte in mir noch in unvermindertem Maße das Feuer meiner Theaterbegeisterung, der ich insbesondere in Hamburg ausgiebig gefröhnt hatte und auch der Olymp des alten Kasseler Hoftheaters, zählte mich in den ersten Jahren meiner Kasseler Zeit zu seinen treuesten Gästen. Wie es wohl überall der Fall sein mag, fanden sich dort oben immer die wirklichen Theaterenthusiasten zusammen. Manches Original befand sich darunter. Ich erinnere nur an die Brüder Hellwig, beide Junggesellen, die hinter der Garnisonkirche eine kleines Herrenwäschegeschäft betrieben. Beide waren Liedertäfler. Der jüngere von beiden war Tenorist und hatte in der Liedertafel den Spitznamen „Wachtel“. Dieser war tatsächlich eine lebendige Theaterchronik. Wohl kaum eine Vorstellung hatte er seit Jahrzehnten insbesondere in der Oper, versäumt und in den Pausen, wenn die eben empfangenen Eindrücke Anlass zu einem Gedankenaustausch gaben, kramte er seine Theatererinnerungen aus der Jugendzeit aus und sprach mit grosser Begeisterung über die früheren Künstler, deren Leistungen er natürlich stets höher bewertete als diejenigen der gegenwärtiger. Wenn er dann auch auf die lieben alten Opern zu sprechen kam, die nur noch selten auf dem Spielplan der neueren Zeit erschienen, dann ging ein Leuchten über sein Gesicht und unbekümmert um das übrige Publikum demonstrierte er die Schönheiten der in seiner Erinnerung wieder aufgetauchten Melodien, indem er sie ziemlich laut vorsang, bis ihm schliesslich der prosaischer empfindende Theaterdiener durch entsprechende Vorhaltungen aus seinem Erinnerungsrausche etwas unsanft herausriss.

Auch mit Kasseler Originalen anderen Kalibers konnte man oben auf dem [40] Olymp des

alten Theaters Zusammentreffen und für mich als erst seit Kurzem zugezogenen Fremden hatten die oft an die Ohren klingenden kernhaften echtkasselänschen Urlaute ihren eignen Reiz. Manche humorvolle Episode erlebte man in den Pausen unter den theaterfreudigen und theaterkundigen „Olympiern“, die wie eine grosse Familie sich kannten und miteinander gern ihre Eindrücke austauschten. Ja, der Olymp konnte sogar zur Szene werden, wenn irgend eine witzige Unterhaltung dort oben schallendes Gelächter auslöste oder wenn, wie es in einer viel erzählten Theateranekdote heisst, der seine Operngläser gern gegen ein kleines Entgelt entleihende Logenschliesser an solch ein Kasseler Original die Frage richtete: „Honn Se dann au'n Glas“ und dieses dann barsch antwortete: „Ich brauche kein Glas nit, ich suffe us der Flasche“.

Schlicht und prunklos stand in der Flucht der oberen Königsstrasse der alte Theaterbau von den anderen fast im gleichen Stil gebauten Häusern der Strassenfront kaum zu unterscheiden und als Musentempel des früheren kurfürstlichen Hofes kaum erkennbar. In der Architectur ganz ähnlich der heute noch bestehenden Kommandatur an der Ecke Theaterstrasse - Ob. Königsstrasse ist ja bekanntlich, wie auch bereits erwähnt, das ursprünglich nur als Opernhaus benutzte Theater aus dem früheren Palais des Prinzen Maximilian entstanden und als Musentempel gegen das Jahr 1767 in Benutzung genommen worden. Ehe das Gebäude nach seiner Umwandlung immer den jeweiligen Bedürfnissen einer grossen Bühne entsprach, hat es insbesondere im Inneren viele Änderungen und Erweiterungen erfahren müssen. Der letzte grössere Umbau im Inneren fand noch im Jahre 1882 statt, wobei auch den modernen Ansprüchen Rechnung tragend eine Tieferlegung des Orchesters durchgeführt wurde. Die sehr geräumige Bühne hat zu allen Zeiten die Entfaltung grosser szenischer Aufzüge gestattet. Ursprünglich öffnete sich die Bühne im Hintergründe nach den Gärten, die später das Terrain für die Wolfsschlucht genannte Strasse abgaben und die Öffnung war gross genug, um vom Garten aus die in früheren Zeiten viel bestaunten Massenaufzüge auf die Szene gelangen zu lassen. Engelhard hält es in seiner „Erdbeschreibung“ für erwähnenswert, dass selbst [„]lebendige Tiere, Wagen mit Pferden und ganze Züge Reiterei dahin gebracht werden können, wie solches insonderheit mit Kamelen geschieht und mit dem in der Menagerie befindlichen Elefanten zwar versucht worden, der sich aber dazu nicht bequemen wollte.“ Nach dem Chronisten Casparson fanden „auf dem Schauplatz mehrmals Triumphwagen, die mit 4 Pferden nebeneinander bespannt waren und Züge von 24 Pferden und Kamelen und 200 auch mehrere Menschen Platz.“ Der Zuschauerraum nicht gerade übermässig gross, aber doch immerhin 1200 Zuschauern Raum gewährend gemahnte in seiner vornehmen Schlichtheit noch an den Stil unserer Väter und Grossväter.

Die im Inneren des Theaters vorherrschenden Farben Weiss, Gold und Rot schufen eine

freundliche und anheimelnde Intimität. Von der Decke, die mit den gemalten Gestalten der neun Musen geschmückt war hing ein prächtiger Kronleuchter herunter, die Vornehmheit des Raumes noch erhöhend. Das ziemlich enge Foyer reichte bei sehr gutem Theaterbesuche für die inzwischen stark angewachsene Bevölkerung nicht mehr ganz aus und ein bequemes Promenieren in den Pausen war in solchen Fällen kaum möglich. Aber während der zehn Jahre, die ich noch das alte Theater erlebte, schien mir die seelische Verbundenheit des Publikums mit der Künstlerschaar eine grössere zu sein, als es in späterer Zeit der Fall war. Sowohl in der Oper als auch im Schauspiel war das Ensemble der Künstler festgefügt und unterlag nur einem geringen Wechsel in den verschiedenen Fächern. So war es wenigstens unter dem Regime des Intendanten Freiherrn von Gilsa, der auf ein aufeinander eingesungenes und eingespieltes Ensemble grossen Wert zu legen schien. Erst unter seinem Nachfolger begann ein häufiger Wechsel, der dann bis in die neueste Zeit anhielt und dem Theater nicht immer zum Segen gereichte. Befanden sich auch im Opernpersonal wie beim Schauspiel nicht gerade immer Kräfte von überragender Bedeutung, so gab es doch in beiden Ensembles Künstler und Künstlerinnen, die mit ihren Leistungen tiefe Eindrücke bei mir hinterliessen, die auch noch nach Jahrzehnten nachwirken. Die Erinnerung an diese lebt in mir fort so dass ich nicht umhin kann, ihrer an dieser Stelle zu gedenken. Im Allgemeinen wird von Theaterenthusiasten immer gerade jene Periode, in der bei ihnen die Aufnahmefähigkeit für die Bühnenkunst am grössten ist, als eine ganz besonders glanzvolle bezeichnet und so spricht fast jede frühere Generation von einer Glanzperiode des Theaters, die sie erlebt haben will. Unzweifelhaft hat in landgräflicher Zeit die italienische Oper in Kassel in hoher Blüte gestanden und zweifellos hat auch unter Jérôme die Theaterkunst in Kassel eine besondere Pflege gefunden, wofür alle zeitgenössischen Zeugnisse sprechen. Aber auch den Opernvorstellungen unter dem musikalischen Regime des grossen Violinvirtuosen und Komponisten Spohr wurde eine hohe Stufe der Vollendung nachgesagt. Das ein so prominenter Musiker wie Spohr, in seiner Zeit einer der besten und bekanntesten deutschen Komponisten, der sicherlich auch ein vorzüglicher Orchesterleiter war, bedeutende oder wenigstens talentvolle wie aufstrebende Talente unter den Musikern und Gesangskünstlern, die gern unter seinem Taktstocke wirken wollten, heranzog, ist ohne Weiteres einleuchtend. Ob von seinen Nachfolgern den Kapellmeistern Reiss und Treiber eine gleiche suggestive Wirkung auf das ihnen unterstehende Künstlerpersonal ausging, vermag ich nicht zu beurteilen, obschon auch sie von ihren Zeitgenossen als vorzügliche Musiker und gute Dirigenten gerühmt wurden. Der unter Treiber wirkende Musikdirector Dr. Beier trat nach dem kurz vor der Jahrhundertwende erfolgten Tode Treiber's dessen Nachfolge an. Kurz vor Beginn des Weltkrieges verstarb der schliesslich zum Professor ernannte Dr. Beier, nachdem er mehr als 15 Jahre der Kasseler Oper vorgestanden hatte. Das Opernpersonal, das seiner Leitung unterstand, setzte sich

teilweise aus ganz vorzüglichen Künstlern mit selten schönen und gut geschulten Stimmen zusammen und durch deren Zusammenwirken kamen, wenigstens in rein gesanglicher Beziehung, im alten Theater Vorstellungen zu stande, die demselben sicherlich ähnlichen Glanz verliehen, wie er früheren Zeiten nachgerühmt wurde. Prof. Dr. Beier, den ich persönlich gut kannte und als Mensch sehr schätzte, war ein vielseitig gebildeter Mann der ohne Frage von der musikalischen Kunst eine sehr hohe Auffassung hatte. Als Dirigent besass er eine bedeutende Routine, die von allen Kammermusikern schon deswegen sehr geschätzt wurde, weil sie es ihm ermöglichte, Vorstellungen ohne grössere Proben und doch in verhältnismäßig guter Form herauszubringen. Dass darunter häufig die subtile Ausarbeitung der musikalischen Schönheiten der Partituren litt, war ohne Weiteres klar. Auf seine musikalische Sicherheit vertrauend liess er sich nur zu oft zu einem Al Fresco Stil verleiten und trotz seiner unleugbar vorhandenen grossen Veranlagung gelang es ihm nur selten, die grossen Meisterwerke in solcher Vollendung zur Darbietung zu bringen, dass sie sich als wirklich grosse Erlebnisse der Erinnerung einprägten. Vielleicht gebrach es ihm doch für die letzten grossen Wirkungen an Genialität. Wegen seines biedereren Charakters wurde er allgemein verehrt, sein gesunder Mutterwitz, seine Schlagfertigkeit und stets frohe Laune im geselligen Verkehr machten ihn zu einem liebenswerten Menschen, der übrigens gerade wegen der erwähnten Eigenschaften auch bei dem früheren Kaiser in hoher Gunst stand.

Wohl in erster Linie aus Pietätsgründen machte sich Franz Beier um die Jahrhundertwende daran, die textlich von Mathilde Paar nach dem Kotzebue'schen Bühnenwerk neu bearbeitete und schon in den Jah-[42]ren 1844/45 entstandene Spohr'sche Oper „Die Kreuzfahrer“ auch musikalisch neu zu gestalten, um das hinter „Jessonda“ und „Faust“ an Erfindung, Natürlichkeit und Stileinheitlichkeit ohnedies wesentlich zurückstehende Spohr'sche Alterswerk, das eben doch schon Zeichen geschwächerter Schöpferkraft zeigte, zu neuem Leben zu erwecken, was sich aber nach der Wiederaufführung dieser Oper als ein völliger Fehlschlag erwies.

Sehr für Beier spricht die Tatsache, dass er seinen Einfluss häufig für jüngere und emporstrebende Komponisten geltend machte und ihnen Gelegenheit bot, mit ihren Werken an der Kasseler Oper oder bei den Abonnementskonzerten zu Worte zu kommen. Eine Anzahl an sich gelungener Aufführungen dieser Art, wie z. B. „Dornröschen“ von Weweler, die „Bettlerin von Pont des Arts“ von Kaskel, „Hans der Fahnenträger“ von Sippe zeugen für Beier's Eintreten zu Gunsten der zeitgenössischen Tonsetzer. Schliesslich war aber den Erstaufführungen die jene Schöpfer der betreffenden Werke nur seinem Wohlwollen dankten, beim Publikum kein bleibender Erfolg beschieden. Sie verschwanden vielmehr sehr bald wieder vom Spielplan und haben sich anscheinend auch anderwärts nicht durchsetzen können. Noch

im alten Theater wirkte neben Dr. Beier als Musikdirector Dr. Zulauf, der, ein Sohn des Hofrates Zulauf, auch als vorzüglicher Pianist sich in Kassel eines grossen Ansehens erfreute. Unter den noch am alten Theater wirkenden Opernpersonal ragte an Schönheit und Kraft der Stimmittel der sehr beliebte Heldentenor Siegmund Weltlinger hervor. Weder sein unmittelbarer Vorgänger Zottmayer noch seine Nachfolger im neuen Hause wie Brandenberger, Richter, Wenkhaus, Maurik, Windgassen, Schmieter, Martell und andere reichten, wenigstens rein stimmlich, nicht an ihn heran. War die Stimme ganz besonders für die Wagner'schen Heldengestalten prädestiniert, so glänzte sie nicht weniger auch im sonstigen Opernrepertoire. Sein Raoul in den Hugenotten, sein Eleazar in der Jüdin, sein Kanio im Bajazzo – um nur einige seiner Glanzrollen zu nennen – werden mir rein stimmlich unvergesslich bleiben, nicht minder seine gesanglichen Interpretationen der Wagner'schen Heldengestalten. Dass er hinsichtlich des Spiels und der Figur zur Glaubhaftmachung dieser Gestalten manchen Wunsch offen liess, nahmen die wahren Musikfreunde, denen die Schönheit und durchdringende Gewalt seiner herrlichen Stimme erstes Erfordernis war, gern mit in Kauf. Als man ihn, der am 1. Septb. 1890 vom Hamburger Stadttheater nach Kassel kam, im Jahre 1909 sozusagen absägte, obwohl er noch im Vollbesitz seiner Stimmittel war, wurde dies im Publikum nicht verstanden und allgemein sehr bedauert, denn im alten Theater bedeutete er für viele unleugbar die grösste Anziehungskraft. Unter den Primadonnen im alten Theater ragte besonders Frau Morny und später Frl. Seiffert hervor. Letztere blieb aber nur kurze Zeit in Kassel. Frl. Marie Joachim, die Tochter der berühmten Amalie Joachim, konnte sich auf die Dauer im hochdramatischen Fache nicht behaupten, da es ihr an der erforderlichen glanzvollen Höhe fehlte. Eine Soubrette von Rasse war Frau Ottilie Porst, Mainzerin von Geburt. Von Pollini entdeckt kam sie von Leipzig im Jahre 1895 an das Kasseler Hoftheater, dem die ebenso begabte wie beliebte Sängerin 13 Jahre angehörte.

Am 16. März 1909 starb die Künstlerin in Kassel in noch verhältnismässig jungen Jahren, tiefbetrauert vom Kasseler Publikum, das sie zu seinem ausgesprochenen Liebling auserkoren hatte. Nicht minder von der Gunst des Publikums getragen war die Koloratursängerin Frau Kallensee, welche letztere lange Jahre am alten Theater wirkte. In ihrer prächtigen Gestaltung der Regimentstochter wird die temperamentvolle Sängerin noch bei Vielen in der Erinnerung fortleben. Als ich nach Kassel kam, fungierte als jugendlich Dramatische zuerst Frl. Jungk, die später als sie sich verehlichte, Frau von Knorr-Jungk hiess. Ihre Nachfolgerin an der Kasseler Bühne wurde [43] Frl. Schuster, die über grosse und schöne Stimmittel verfügte. Von den Altistinnen fand ohne Frage die einstige Frieda Herper im Publikum am meisten Resonanz. Ich hörte zwar noch die sehr routinierte Schröder-Kaminski, deren Stimme aber schon ihre Glanzzeit hinter sich hatte. Kurze Zeit wirkten auch als Altistinnen Frl. Gaende und Frl. Diermeyer mit Erfolg an der alten Kasseler Hofbühne. Unter den Baritons ragte an

Schönheit und insbesondere an Kultur die celloartige Stimme des Hans Wuzél hervor, der, als ich nach Kassel kam, schon das Heldenbaritonfach übernommen hatte, obwohl er mit seinem Belcanto oft noch grössere Wirkungen in rein lyrischen Partien erzielen konnte. Den Höhepunkt seiner Bühnenkunst bedeutete zweifellos der von ihm meisterhaft gesungene „Hans Sachs“. Der frühere lyrische Bariton Robert Bartram, aus Braunschweig im Jahre 1887 nach Kassel gekommen, der über eine selten umfangreiche und grosse Naturstimme verfügte, war schon verhältnismäßig zeitig in das Buffofach hinübergewechselt, wozu ihn sein unverwüstlicher Humor und sein ungewöhnliches Spieltalent geradezu bestimmten. Über eine Baritonstimme von grosser Schönheit verfügte auch Alfred Kase, der sich in Kassel seine erste Lorbeeren holte und später nach Leipzig ging. Schon das alte Theater besass in Karl Gross einen hochmusikalischen Bariton mit einer vorzüglichen Stimmkultur. Unter den Sängern war er vielleicht der genialste Darsteller. Seine besonders im Charakterfach auf die Bühne gestellten Figuren waren von solcher Eindringlichkeit, dass man sie nicht so leicht vergass. Sein Jago im Othello, sein Beckmesser in den Meistersingern, sein Alberich im Rheingold waren – um nur einige seiner wirkungsvollsten Partien zu erwähnen – Leistungen von grossem Format. Rein stimmlich waren unter den lyrischen Tenören der junge Kögel ebenso vor ihm Batz, der nur kurze Zeit in Kassel blieb, ausgezeichnet während Liebeskind schon ziemlich abgesungen von Schwerin nach Kassel kam. Der frühere in Kassel sehr beliebte lyrische Tenor Kietzmann, 1886 nach Kassel gekommen, war ein lebensfroher, stets liebenswürdiger Mensch. Er ging verhältnismäßig zeitig zum Buffofach über. Vom rein stimmlichen Gesichtspunkt habe ich seine Beliebtheit nie recht begreifen können. Von den Bassisten, die noch am alten Theater wirkten, ist mir noch der von der Frankfurter Oper gekommene Döring, der sich stimmlich auch schon auf dem Abstieg befand, erinnerlich. Sein Nachfolger Ulrici hat sich lange und mit Erfolg in Kassel behaupten können.

Ohne Frage gab es im alten Theater unter dem Regime des von dem Künstlerpersonal sehr verehrten Intendanten von und zu Gilsa auch ein vortrefflich eingespieltes Schauspielensemble. Unter den Künstlern und Künstlerinnen, die im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts bis zum Abbruch des alten Theaters an der Kasseler Bühne wirkten, waren viele interessante Erscheinungen. Unter denen, die in ihren jeweiligen Fächern ganz Vortreffliches leisteten und sich mit ihrem prägnanten Spiel tief in die Erinnerung eines so leidenschaftlichen Theaterbesuchers, wie ich es zu jener Zeit war, einprägten, befanden sich übrigens Kräfte, die den grössten Bühnen zur Zierde gereicht hätten, aber es war von jeher das Schicksal der Kasseler Bühne, dass aussergewöhnlich begabte Künstler sich nur für kurze Zeit fesseln liessen, um dann an grösseren und besser dotierten Bühnen einen neuen Wirkungskreis zu suchen. Nur wenige der besonders begabten Kräfte blieben der Kasseler Bühne Zeit ihres Lebens treu. Diesen aber, wenn sie es taten, war dann die unauslöschliche Zuneigung und Verehrung des

Kasseler Publikums gewiss. So konnte der überaus begabte, bis in sein hohes Alter unermüdlich an sich arbeitende und nach höchster Vollendung strebende Charakterdarsteller Adolf Jürgensen im Jahre 1925 am 9. April seinen 75sten Geburtstag noch in voller Aktivität an der Kasseler Bühne, die seit 1887 also 38 Jahre ihn zu ihren vornehmsten Stützen zählte, feiern, um aber noch im gleichen Jahre am 14. Septb. einem tückischen Krebsleiden zu erliegen. Auf einer Wanderung traf ich im Jahre vorher den in den Wäldern bei Melsungen Erholung suchenden Künstler noch in verhältnismässig körperlicher Frische. Angesichts eines herrlichen Ausblickes an der Stelle, wo wir uns zufällig trafen, tauschten wir Worte der Begeis-[44]terung über die entzückende Umgehung Kassel's aus. Dann sah ich ihn noch einmal kurz vor seinem Tode in Wilhelmshöhe und war tief erschrocken über den inzwischen eingetretenen körperlichen Verfall des bereits vom Tode Gezeichneten. Da ich mein schmerzliches Empfinden nur schwer hätte verbergen können, wagte ich nicht, ihn anzusprechen. Als dann das Bild dieser menschlichen Ruine meinem Auge entglitten, stiegen rasch mit lebendiger Deutlichkeit die dichterischen Gestalten, die dieser große nun dem Tode verfallene Künstler einst mit seinem glühenden Herzen, seiner starken Einbildungskraft und unvergleichlichen Sprachkunst vor uns hinzauberte, in meiner Erinnerung wieder auf. Jürgensen entstammte der Meininger Schule. Mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit ging er an jede, selbst die kleinste Aufgabe heran. Oft beobachtete ich ihn noch als alten Mann auf der Hohenzollernstrasse, wo er wohnte, wie er gestikulierend und vor sich hinsprechend seine Rollen memorierte. Unentwegt arbeitete sein Geist. Er lebte und webte im Theater und starb sozusagen auch in den Sielen. Jeder Äusserlichkeit abhold suchte er jede von ihm darzustellende Gestalt in ihrer ganzen Tiefe zu erfassen und so gewannen selbst die schwierigsten und zerrissensten Charaktere der dramatischen Literatur, deren Problemhaftigkeit bei den Künstlern gefürchtet ist, bei ihm Plastik und Klarheit. Der Shylock, der Malvolio, der Narr im Lear, der Mephisto im Faust – um nur auf einige wenige seiner berühmten Rollen hinzuweisen – bleiben Erlebnisse für jeden, der ihn in diesen Rollen sah und hörte. Souverän beherrschte er das Wort, ob er Jamben andere Verse oder die banalste Prosa sprach. Nicht minder meisterte er die Gebärde. Wie er im Drama sich zu tragischer Grösse erhob, konnte er Begeisterung bei den Zuschauern selbst in an sich unbedeutenden Lustspiel- und Possenfiguren entfachen durch die ausgefeilte Ausarbeitung, die er ihnen angedeihen liess und sie auf diese Weise weit über ihre sonstige Bedeutungslosigkeit hinaushob. Übrigens war auch seine Frau, die sich verhältnismässig zeitig von der Bühne zurückzog, eine ganz vorzügliche Schauspielerin, die besonders in Lustspielfiguren glänzte.

Ein anderes Ehepaar, das viele Jahre am alten Theater wirkte, nämlich Herr Kothe seit 1888 – übrigens ein Kasseler Kind – und Frau Kothe-Haa[c]ke seit 1891 erfreute sich der grössten Beliebtheit beim Theaterpublikum, er ein ausgezeichnete Bonvivant, sie eine

Tragödin grossen Stils. Wie sie mit tragischer Gebärde auf dem hohen Kothurn der Tragödie über die Bretter, die die Welt bedeuten, zu schreiten verstand, so zeichnete sie sich auch durch feinsinniges und markantes Spiel im Intrigantenlustspiel als Salonschlange aus. Unvergleichlich war das Zusammenspiel beider in Gustav Freytag's „Journalisten“ er als Bolz und sie als Adelheid. Herr Kothe verliess das alte Theater noch bevor es ganz von der Bildfläche verschwand, einem Rufe nach Leipzig folgend, wo er gleichfalls als Bonvivant sehr geschätzt wurde. Seine Gattin zog sich damals schon ganz von der Bühne zurück. Am Anfange unseres Jahrhunderts war als jugendlicher Liebhaber Herr Volkner mit grossem Erfolge tätig und wurde besonders von der Damenwelt sehr verehrt. Sein einprägsamer „Pfarrer von Kirchfeld“ ist mir nicht aus der Erinnerung geschwunden. Er schied schon im Jahre 1901 von Kassel, um sich später der Intendantenlaufbahn zu widmen. Unter Anderem war er auch als Intendant am Frankfurter Schauspielhaus tätig. Ein Heldendarsteller grossen Stils mit mächtigem und schönem Organ war Bohné, der sehr lange der Kasseler Bühne angehörte. Unter seinen Glanzleistungen ist mir insbesondere sein „Egmont“ unvergesslich geblieben. Auch als Heldenvater, in welches Fach er spät hineinwuchs, schuf er manche interessante Type. Vor Ihm waren am Kasseler Theater zwei ganz bedeutende Heldenväter tätig, zunächst Franz Jacobi, der von Kassel nach München ging und später Albert Friedrich. Jacobi war ein ganz vorzüglicher Darsteller und ausgezeichnete Sprecher. Er genoss grosses Ansehen [45] in der Theaterwelt. Sein Nachfolger Friedrich, der zwar nicht über Jacobi's wuchtiges Organ verfügte, stand indes Jacobi in darstellerischer Beziehung kaum nach und erwies sich bald seinem Vorgänger durchaus würdig. Beiden verdankt die ältere Generation grosse theatrale Eindrücke. Der König Lear von beiden Künstlern und der Wallenstein Friedrich's sind in meiner Erinnerung nie erloschen. Den Liebreiz der leider zu schnell vergänglichlichen Jugend vertraten im alten Theater unter Anderem Frl. Hannewald, Frl. Stiewe, Frl. Berka und Frl. Hartmann. Diese anmutigen Künstlerinnen hatten es nicht schwer, sich rasch in die Gunst des Publikums hineinzuspielen. Als jugendliche Liebhaberin fand auch Frl. Ellmenreich während ihres langjährigen Wirkens am alten Hoftheater beifällige Aufnahme. Später heiratete sie den Baritonisten Alfred Kase. Im Fache der Mütter verdienen die rhetorisch besonders begabte, darstellerisch aber ganz in der alten Schule befangene Frl. Scholz und die tüchtige Frl. Griebe Erwähnung. Mit Frau Bayrhammer trat – wie ich mich zu erinnern glaube – als Ersatz für die zurückgetretene Frau Kothe-Haake ein vielversprechendes Talent in den Verband des Schauspielpersonals, aber nicht minder talentvoll war die wohl nicht viel später eingetretene Frl. Jähnert, die ein wundervolles und sehr ansprechendes Organ mit ausgesprochenen Alttimbre ihr eigen nannte, das sie auch sehr kunstvoll zu verwenden wusste. Frau Bayrhammer war wohl das grössere schauspielerische Talent und insbesondere als Salonschlange waren ihre Darbietungen von grösserer Eindrucksfähigkeit als im tragischen Fache. Als

Gräfin Eboli in „Don Carlos“ steht mir ihre unnachahmliche Darstellung noch heute bildhaft vor Augen. Sie kam später an das kgl. Theater in Wiesbaden, wo sie verhältnismäßig jung starb. Sehr begabt war auch Frl. Gros im Charakterfach und in allen grotesken Rollen. Sie war ein weiblicher Charakterkomiker von ganz besonderer Eigenart. Ihr Lancelot Gobbo im Kaufmann von Venedig war eine künstlerische Gabe von ganz unvergleichlichem Reiz. Schauspieler von Rang im alten Theater waren auch Steinecke der mit dem Reuter'schen Onkel Bräsig eine selten vollendete Type schuf, ferner Hellbach, Strial, Wolfram und ein ausserordentlich beliebter Komiker Schmasow, der nach wenigen Jahren seines Wirkens in Kassel nach dem kgl. Schauspielen Hannover berufen wurde, wo er leider auch bald danach verstarb. Die Komik seines Nachfolgers Pickert war weniger grotesk, sondern zeichnete sich durch feinere Nuancen aus und war mehr geistiger Art so dass er sehr lange Jahre sich die Gunst des in seiner Laune sehr wandelbaren Publikums zu erhalten wusste. Dank den trefflichen und kultivierten Zusammenspielen des vorzüglich auf einander abgestimmten Personals, das unter von Gilsa's Regiment nur wenig wechselte, kamen ganz ausgezeichnete Vorstellungen, insbesondere im Konversationslustspiel, im modernen Schauspiel, im Schwank und in der Posse zu Stande, aber auch für das klassische Schauspiel, das sich im alten Theater einer traditionellen Pflege erfreute, kamen recht respectable Vorstellungen heraus.

Im Jahre 1906 zog sich von Gilsa zurück und an seine Stelle trat ein Günstling und – wie es hiess – ein Anverwandter des Kaisers Graf Bylandt-Rheydt. Die Distanz, die nun zwischen den Künstlern und dem Intendanten eintrat, war schon durch die exclusive Hofstellung des Grafen Bylandt-Rheydt gegeben. Von Gilsa, eine durchaus joviale Natur, fühlte sich mit den Mitgliedern des Theaters seelisch verbunden und respectierte auch in den Künstlern den Menschen. Nun schien dieses schönes Verhältnis ein Ende finden zu sollen. In den Lebenserinnerungen des Schauspielers Friedrich ist die Art, wie sich der Intendantenwechsel vollzog, recht interessant geschildert. Es heisst darin: „... Im März 1906 fiel plötzlich an dem Repertoiraushang ein Anschlag auf, welche diejenigen, die nicht ihre Fühler im innersten Getriebe des Hoftheaters hatten, unbedingt zu denken geben musste:

[46] „Ich wünsche das Personal des Königlichen Theaters zu sprechen“

Generalintendant der Königlichen Bühnen

gez. von Hülsen

Jeder, der vorüberging, schaute natürlich den anderen an, um aus dessen Mienen herauszulesen, was diese Sache zu bedeuten hatte. Die Wahrheit offenbarte sich am nächsten Tage auf der Bühne, wo das gewünschte gesamte Personal, die Herren im Frack, die Damen in Gesellschaftstoilette der Dinge harreten, die da kommen sollten. Wir einzelnen, die am 27. Januar anlässlich der Silberhochzeit des Kaiserpaares mit den Kollegen der anderen königlichen

chen Theater die kaiserliche Auszeichnung erhielten, hatten natürlich unsere Orden angelegt und waren stolz dem obersten Chef der königlichen Bühnen vorgestellt zu werden. Erstaunt, dass bei der Defiliercour unser hochverehrter Chef Intendant von Gilsa nicht zugegen war, wurde man vollständig perplex *als plötzlich von dem Generalintendanten ein neuer Herr Graf Bylandt-Rheydt als unser zukünftiges Oberhaupt vorgestellt wurde*, der zugleich in tiefgefühlter Rede dem Personal eröffnete, ihm stets ein „Vater“ sein zu wollen. Also ein neuer Vater! Leider war seine väterliche Liebe nicht wie bei dem vorigen auf alle Kinder gleich verteilt. Einige mussten sehr bald von der Stätte weichen, wo sie sich jahrelang wohlgeföhlt und unter den Zurückbleibenden waren es zumeist wieder einige Masken, die die veränderte Situation schnell erfassten und sie sich zu eigen machten. – –“

Für diesen der künstlerischen Arbeit und Entwicklung nicht sehr förderlichen Wechsel in der Leitung des Theaters wurde ein gewisser Ausgleich dadurch geschaffen, dass mit diesem dem Theaterwesen vollständig fremden Intendanten ein neuer Oberspielleiter eintrat, dem immerhin ein guter Ruf vorausging. Als Oberregisseur wurde das langjährige Mitglied der königlichen Schauspiele in Berlin Ludwig Hertzner ernannt, der wie auch Friedrich in seinen Lebenserinnerungen anerkennt, nicht wie die modernen Regisseure despotisch seinen Willen durchzusetzen suchte, sondern auf die Individualität der Künstler einging und in gemeinsamer künstlerischer Arbeit seine Ziele zu erreichen suchte. Eine vorzügliche Probe seiner Regiekunst gab er bald, wie ich mich noch deutlich erinnere, mit der Aufführung des auch von ihm bearbeiteten Shakespeare-Drama „Antonius und Kleopatra“.

Jetzt als mit dem Antritt eines neuen Intendanten und Oberregisseurs dem Theater vielleicht eine neue vielversprechende Epoche winkte, die aber in Wirklichkeit nicht eintrat, dürfte es angebracht sein, mit rückwärtsgerichtetem Blick meine persönlichen Theatererlebnisse von der Jahrhundertwende an Revue passieren zu lassen. Als fleissiger Theaterbesucher versäumte ich kaum eine bemerkenswerte Vorstellung und so gewinnt man durch die Aufzählung meiner Theatereindrücke während dieser Zeit – wenn auch nur in einer summarischen Übersicht – einen Einblick in den Spielplan, wie er zu jener Zeit vorherrschte, obschon diese Aufzeichnungen nur einen unvollkommenen Querschnitt durch das Theaterleben der vergangenen Jahrzehnte zu geben vermögen. In den literarisch interessierten Kreisen sowie in der Tagespresse verstummte nie die Klage über die Rückständigkeit des Repertoire, das immer hinter der literarischen Entwicklung um viele Jahre herhinkte und einer Bühne von dem Range des Kasseler Hoftheaters nicht immer würdig war, aber man vergass – oder wollte es wenigstens nicht wahrhaben – dass der Machtvollkommenheit der Intendanten, selbst, wenn sie einigermaßen fortschrittlich eingestellt waren wie z. B. Freiherr von und zu Gilsa, durch

die an preussischen Hoftheatern sanktionierte Tradition in der Wahl der Werke doch sehr enge Grenzen gezogen waren. Gewiss sollen sich an grösseren Bühnen die geistigen und literarischen Strömungen des Zeitalters widerspiegeln aber für preussische Hoftheater galt dieses künstlerische Prinzip nicht im vollen Umfange. Die süddeutschen Hoftheater waren in die-[47]ser Hinsicht viel weitherziger und gosszügiger, aber ganz vorurteilsfrei verfuhr der hochkünstlerisch empfindende Meininger Theaterherzog, der in Meiningen auch der sonst verpönten naturalistischen und extrem realistischen Richtung die Pforten seines Theaters öffnete. Werke, wie die Gespenster von Ibsen, die in Meiningen herausgebracht wurden waren am Kasseler Hoftheater zu jener Zeit einfach undenkbar, noch weniger die dramatischen Jugendwerke von Gerhart Hauptmann. Dagegen erfuhren die Klassiker und insbesondere Shakespeare schon aus Gründen der Tradition aufmerksame Pflege. Für das harmlose Lustspiel und den Schwank war das Schauspielpersonal ganz besonders gut eingespielt. In der Gestaltung des Opernrepertoires waren dem Intendanten geringere Schranken auferlegt. Vorherrschend war der altbewährte Opernspielplan. Die bekannten Wagner'schen Werke mit Ausnahme von Tristan und Isolde und der Nibelungen Ring gehörten schon lange zum eisernen Bestand des Repertoires. Nur Tristan und Isolde erschien erst nach der Jahrhundertwende zum ersten Male in Kassel auf dem Spielplane mit Weltlinger als Tristan, Frau Morny als Isolde und Wúzel als Kurvenal. Was sonst an Opernnovitäten nach Kassel kam, waren meistens Werke, die sich nur eines ephemeren Daseins erfreuten. Aus dem Jahre 1902 ist mir als Operneuheit der „Überfall“ von Heinrich Zöllner im Gedächtnis geblieben. Als Stoff lag der Oper eine Wildenbruch'sche Novelle zu Grunde, die eine Episode aus dem Kriege 1870/71 behandelt. Es war anständige Epigonenmusik. Nicht mehr! Eine markante Leistung bot damals Frau Morny als französische Bäuerin. Im selben Jahr erschien als weitere Operneuheit der „Polnische Jude“ von Karl Weis mit einer dankbaren Rolle für Wúzel.

Das in literarischer Kost nicht gerade sehr verwöhnte und auch nicht sehr kompliziert empfindende Kasseler Publikum hatte wie es natürlich auch anderswo der Fall war, viel Freude an Werken wie Robert und Bertram, Mein Leopold, Im weissen Rössl, Alt Heidelberg und ähnlichen Erzeugnissen der sentimental und heiteren Muse, die dann in diesen wie in späteren Jahren in zu reichem Maße den Spielplan beherrschten und immer wieder zu dem Schrei nach besserer dramatischer Kost Anlass gab. Vom Jahre 1903 ab erschien fast stets am Ausgang der Saison mehrere Jahre hindurch regelmäßig Wagner's Tetralogie „Der Ring der Nibelungen“ der eindrucksvoll mit eignen Kräften zur Gestaltung gebracht wurde, nämlich mit Weltlinger als Loge, Siegmund und Siegfried, Frau Morny als Brünhilde und Wúzel als Wotan. Im Jahre 1903 erschien auch die in musikalischer Beziehung schon etwas verblasste Oper „Gringoire“ von Ignaz Brüll, deren Titelrolle von Bartram besonders wirkungsvoll gestaltet und gesungen wurde. Erst im Jahre 1904 kam für Kassel wenigstens eine bemerkens-

werte Opernovität heraus. Offenbach's „Hoffmann's Erzählungen“ die ständig dem Opernrepertoire einverleibt werden konnte. E. T. A. Hoffmann's spukhafte Gestalten und Stimmungen hat Offenbach, bei dem sich in diesem Werke die überraschende Wandlung vom Spötter zum Romantiker vollzieht, theatralisch überaus geschickt und wirkungsvoll dramatisiert. Die geniale Musik übte auch auf das Kasseler Publikum eine faszinierende Wirkung aus, die die noch durch die Ausstattungskünste, zu denen die meisten Szenen, insbesondere die Giu-letta-Szene im zweiten Akt, Anlassgeben, unterstützt wird. Wie überall fand dieses Werk, das in den tragenden Rollen durch die Sänger Batz, Bartram und die Sängerinnen Kallensee und Gaehde vorzüglich verkörpert wurde, auch in Kassel begeisterte Aufnahme. Aus dieser Zeit taucht in meiner Erinnerung die Bekanntschaft auf, die ich zum ersten Male mit den Werken des früher in Kassel lebenden und kurz vorher in verhältnismäßig jungen Jahren verstorbenen Schwankdichter Carl Laufs machen durfte. Ich weiss nicht mehr, ob es damals erst die Logenbrüder oder Pension Schöllner waren, die ich in vorzüglichen Aufführungen kennen lernte. Nur das weiss ich, dass ich heute noch in Gedanken lache, wenn ich an die köstliche Situationskomik denke, die Laufs' zwerchfellerschütternder Humor mit seinen gut beobachteten Typen hervorzauberte und mir kam [48] der Kontrast dieser dem deutschen Empfinden näher stehenden Figuren mit den schemenhaften Typen der französischen Lustspiele, wo immer noch das schon reichlich abgenutzte Ehebruchsmotiv als Hauptwürze erhalten musste, so recht zum Bewusstsein. Dass ich vielleicht vier oder fünf Jahre später in sehr enge freundschaftliche Beziehungen zu der gleichfalls sehr begabten Familie des Dichters treten würde, konnte ich damals nicht ahnen. Zu den Werken Gerhart Hauptmann's, die in Berlin als Hoftheaterfähig angesehen wurden und daher auch Eingang in die Königlichen Schauspiele Kassel's fanden, gehörte Hannele und Elga, die dann auch in jener Zeit über die Bretter der Kasseler Hofbühne gingen. In wahrhaft rührender Weise wurde Hannele von Frl. Hannewald dargestellt. Zu Ostern wurde einer in Kassel seit langem bestehenden Tradition gemäss fast immer Goethe's Faust gegeben, lange Jahre stets mit Bohné als Faust und Jürgensen als Mephisto. Im Jahre 1904 trat mit Axel Delmar ein sehr begabter Oberregisseur in das Ensemble, wodurch wenigstens im Schauspiel bald ein frischerer Zug bemerkbar wurde. In demselben Jahre konnte man sogar jetzt auch Ibsen auf der Kasseler Hofbühne erleben, so unter anderem „Rosmersholm“, das von den sonst im modernen Schauspiel weniger geschulten Kräften sehr eindringlich mit Bohné als Rosmer, Friedrich als Rektor und Jürgensen als Brendel dargeboten wurde. Aus Hebbel's Nibelungen Trilogie erschien Kriemhild's Rache mit einer vorzüglichen Leistung der Frau Kothe-Haake als Kriemhild, Frl. Berka als Brunhilde, Bohné als Siegfried, Friedrich als Hagen und Jürgensen als Volker, der besonders die Vision glänzend zum Ausdruck zu bringen wusste. Stieve, ein junger begabter Schauspieler, der noch nicht lange dem Ensemble angehörte, war als Etzel in diesem Werke tätig. Erst in

späteren Jahren wurde die vollständige Trilogie von Hebbel's Nibelungen gebracht. Im gleichen Jahre bemerkenswert war auch die Neueinstudierung von Hebbel's Judith mit Frl. Ellmenreich als Judith und Bohné als Holofernes. Diese beiden begabten und strebsamen Künstler suchten diese über das gewöhnliche Maß hinauswachsenden Gestalten zu individualisieren, konnten aber nicht die grandiose Wirkung erreichen, die dem Kasseler Publikum etwa 12 oder 13 Jahre später in einer Judith-Aufführung durch die Berliner Gäste Marie Fein und den Schauspieler Becker geboten wurde. Aus dem Jahre 1905 erinnere ich mich einer Neuaufführung in Kassel des Traumulus von Arno Holz und Schlaf, wo Jürgensen in der Prachtgestalt des Gymnasialprofessors Niemann excellierte. Von Shakespeare waren dem gleichen Jahre „Was Ihr wollt“ wieder neueinstudiert worden. Auch hier war es der geistvoll gestaltete Malvolio Jüggensen's der in der Erinnerung haften blieb. Als Uraufführung musste man ein Schauspiel „Die Kaiserin“ der in Kassel lebenden Gräfin von Meiningen aus lokalpatriotischen Gründen über sich ergehen lassen. In der Oper war das Jahr 1905 verhältnismäßig ergiebig. Um der vorzüglichen Koloratursängerin Kallensee, die ich übrigens in späteren Jahren persönlich kennen und schätzen lernte, Gelegenheit zu einer glanzvollen Betätigung zu geben, wurde u. A. „La Traviata“ von Verdi in den Spielplan aufgenommen. An Opernnovitäten kam u. A. Humperdinck's „Heirat wider Willen“ heraus, womit er sich aber kaum seine Berühmtheit, die er seiner Märchenoper „Hänsel und Gretel“ verdankte, erkämpft hätte. Dagegen erwies sich die von Dr. Zulauf einstudierte und sich durch eine wirklich graziöse Musik auszeichnende Lustspieloper „Die neugierigen Frauen“ von Wolf-Ferrari als eine hervorragende Tat. Merkwürdigerweise hat sich dieses überaus reizende Werk, das vom Publikum mit grossem Jubel begrüsst wurde, nicht so durchsetzen können, dass es sich dauernd auf dem Repertoire erhielt, aber ebensowenig hat sich seine in Kassel in späteren Jahren ebenfalls aufgeführte Oper „Der Schmuck der Madonna“ mit der sich Wolf-Ferrari ganz dem Verismus in die Arme geworfen hatte und unverkennbar in Puccini's Nachbarschaft geriet trotz manchen einzelnen musikalischen Schönheiten und dem gut getroffenen Lokalkolorit auf die Dauer die Bühne erobern können.

[49] Die Aufführung von Leoncavallo's „Roland von Berlin“, ein Werk, welches auf des früheren Kaiser's Bestellung entstand, verschwand bald nach seiner Erstaufführung in Berlin wieder von der Bildfläche, war aber insofern für Kassel ein theatralisches Ereignis, als ihr der berühmte Komponist persönlich beiwohnte und sich gern mit Prof. Franz Beier zusammen vom Publikum feiern liess. Im selben Jahre erfolgte noch eine Neuauffrischung des „Johann von Paris“ von Boieldieu mit der meisterlichen Leistung Bartram's als Seneschall und des Meyerbeer'schen „Robert der Teufel“, den Weltlinger zu seinen besten Rollen zählte. Ausserdem war der Versuch, die Lizst'sche [Lizst'sche] Legende von der heiligen Elisabeth zur szenischen Darstellung zu bringen verhältnismässig gut gelungen. Zu den Ereignissen des

Theaterjahres gehörte auch das Gastspiel der bekannten Tragödin Willig vom Kgl. Theater in Wiesbaden als Magda in Sudermann's Heimat.

Im Jahre 1905 tauchte übrigens auch zum ersten Male der vom Architecten Karst entworfene Plan des Theaterneubaues in der Öffentlichkeit auf. Für diesen Neubau hatte der frühere Kaiser ganz besonderes Interesse. Seinem Repräsentationsbedürfnisse genügte das alte Theater schon längst nicht mehr. Im Publikum, insbesondere bei den alteingesessenen Kasslern Bürgern, die an der alten, mit dem früheren Herrscherhaus engverbundenen Kunststätte hingen, wurde das Project zunächst recht kühl, ja sogar mit recht gemischten Gefühlen aufgenommen. Die Finanzierung war so gedacht, dass aus dem Erlös bei dem Verkaufe des seitherigen Theatergrundstückes, dessen Terrain zur Erbauung eines grossen Warenhauses und zur Durchführung einer neuen Strasse dienen sollte und aus einem einmaligen Zuschüsse der Stadt von RM 600.000.- zum grössten Teil die Neubaukosten gedeckt werden sollten.

Das Jahr 1906 brachte als bemerkenswerte Shakespeare-Vorstellungen den „König Lear“ mit Friedrich als ganz hervorragenden Lear, der es verstand auch noch im Wahnsinn die königliche Würde zu wahren und mit der unvergleichlichen Leistung Jürgensen's als Narr. Von Otto Ernst, dessen bestes Bühnenwerk ohne Frage das allerdings zeitgebundene Schauspiel „Jugend von heute“ war, erschien das Tendenzdrama „Banneremann“, in dem gegen die politische Heuchelei zu Felde gezogen wurde und dass daher auch beim Publikum auf grosses Interesse stiess. Der grosse Eindruck, den man mit der Aufführung des König Ödipus von Sophokles in der Wilbrandt'schen Bearbeitung erzielen wollte, blieb eigentlich aus trotz der herrlichen und gedankentiefen Sprache in diesem Werke. Hier zeigte sich wieder, wie fremd uns Modernen doch das antike Schicksaldrama anmutet mit seiner gläubigen Hinnahme personifizierter Schicksals-Mächte, als da sind die segnenden, oft blind wütenden Götter, die uns heute nicht mehr viel sagen. Lediglich ist es die aesthetische Bewunderung für das grosse Dichtwerk, die von bleibender Dauer ist. Schon in dem mit Shakespeare einsetzenden Individualitätendrama wird die Schicksalswelt der Antike ins Innermenschliche verlegt. Im modernen Drama, wo das Schicksal nicht als blindes Fatum waltet, sondern in anderer Gestalt wie etwa in Form der blinden Vererbung oder infolge des den menschlichen Charakter beeinflussenden und formenden Milieu geht der tragische Held durch eigne Schuld unter. Da, wo in unsrer Zeit ein über den Einzelmenschen hinaus reichendes Schicksal zum Gegenstand einer Dichtung wird, da ist es naturwissenschaftlich, erbbiologisch aber nicht mythisch bestimmt. Solche aufschlussreiche, ja beispielhaft wirkende Schicksale sind von unseren modernen Dramatikern (Ibsen, Hauptmann u. a.) dargestellt worden. Von diesen haben wir

uns erschüttern lassen können. Nicht sind es mehr die hinterlistigen Orakelsprüche der unsterblichen Götter, die den Menschen ohne seine Schuld grausam zermalmen. Wenn es trotzdem einst dem genialen Regisseur Reinhardt in seinen berühmten Aufführungen gelang, selbst in unserer modernen Zeit noch Interesse für den König Ödipus zu erwecken und das Werk zu eindringlicher Wirkung zu bringen [50] so war dies von den hervorragenden Einzelleistungen abgesehen nur durch Betonung rein äusserlicher Momente möglich, die hauptsächlich auf Herausarbeitung und Stilisierung der Szene, die in ihren Dimensionen die alte griechische Schaubühne gemahnen sollte, beruhten wie auch durch Erzielung grossartiger Massenwirkungen bei den glänzend einstudierten Sprechchören. In das Jahr 1905 fiel der 150jährige Geburtstag Mozarts, der Anlass gab zur Veranstaltung eines Mozart-Zyklus, in dem auch seine Jugendwerke wie die Gärtnerin aus Liebe, Bastien und Bastienne neben seinen Hauptwerken Berücksichtigung fanden. Von Leoncavallo gab man die Oper „Zaza“, die sich aber in Deutschland nicht als lebensfähig erwies.

Am 1 April 1906 trat Graf Bylandt Rheydt als neuer Intendant, wie schon an anderer Stelle ausführlich berichtet, in sein Amt. Mit dem Ende dieser Saison verliessen das Kasseler Theater beliebte Kräfte, wie die erste dramatische Sängerin Frau Morny, die den Kasseler Arzt Dr. Meder heiratete, Frl. Hannewald und der äusserst populäre Komiker Schmasow. In den Abschiedsvorstellungen verwandelte die Bühne sich stets in einen wahren Blumengarten und man spürte an der in stürmischen Ovationen sich äussernden Herzlichkeit des Publikums, wie innig und stark die Bande waren, die die scheidenden Künstler mit dem Publikum verknüpften.

Schmasow wirkte allein schon durch seine wundervollen Masken und seine urkomische Erscheinung. In der Darstellung zog er zumeist die grotesken Register, da seiner Kunst der feingeistige Zug fehlte, der einem wirklichen Charakterkomiker eigen sein muss. Dies fiel mir stets besonders stark auf, wenn ich in Privatgesellschaften seine Vorträge erlebte. Ausserhalb des Theaters auf sogenannten Herrenabenden wirkte seine Komik plump und als letzte Wirkung mussten oft starke Anzüglichkeiten auf erotischem Gebiete herhalten, zu denen er dann gern seine Zuflucht nahm, womit er aber feiner empfindenden Gemütern auf die Nerven fiel. Aber auf der Bühne war er fraglos eine höchst wertvolle Kraft. Von Kassel ging er an die Kgl. Schauspiele in Hannover, wo er dann bald einige Jahre darauf starb. An seinen Abschiedsabend erinnere ich mich noch insofern sehr gut, als bei ihm die Bühne weniger einem Blumengarten als mehr einem Delikatessenladen glich. Seine Verehrer und Gönner kannten seine Vorliebe für konsistente Spenden. Als aber unter den vielen Fresskörben schliesslich noch ein lebendes Ferkel hervorkam, da tobte und schrie das Publikum, das sofort Verständnis zu haben schien für die symbolhafte Bedeutung dieser Spende. Ich musste auch

unwillkürlich an seine ominösen Herrenabendvorträge denken und sicherlich war die wenig hoftheaterfähige Spende ihm von irgend einem Spassvogel zgedacht worden, der damit ihm den gebührenden Lohn für den Geist seiner Vorträge ausserhalb der Bühne in ebenso anschaulicher wie sinnbildlicher Form darbringen wollte.

Dass mit dem Einzuge des neuen Intendanten, des früheren Garde-Kürassier Rittmeisters Graf Bylandt-Rheydt in dem Repertoire umwälzende Reformen Eingang fanden, wird man kaum voraussetzen dürfen, zumal Graf Bylandt-Rheydt, der sich über die notwendigsten Grundkenntnisse des Theaterwesens nur kurze Zeit in Weimar unterrichtete, eben auf diesem Gebiete ein völlig unbeschriebenes Blatt war. Die nun einmal durch die Tradition geheiligte Linie wurde auch unter dem neuen Regime gewissenhaft eingehalten. Dagegen brachte in der Schauspielregie der neue Oberregisseur Hertzner manche in den Kgl. Schauspielen in Berlin gewonnene Erfahrung zur Geltung. Unter den Schauspielnovitäten, die mir aus den Jahren 1907-1909 als besonders wirkungsvoll im Gedächtnis haften geblieben sind, verdienen verschiedene Erwähnung. Da war zunächst ein Renaissancedrama „Die Condottiere“ von Rudolf Herzog. Diesem Dichter mögen wohl die starken Individualitäten des Renaissancezeitalters, nicht minder der heitere Übermut der in der Atmosphäre dieser Zeit gedieh, besonders gereizt haben. Als alter Coleone ragte Bohné hervor und Frau Bayrhammer fand in [51] einer führenden Rolle in diesem Werke Gelegenheit ihre Darstellungskunst zu erweisen. Etwas verspätet erschien im Jahre 1907 auch ein Alterswerk Wildenbruch's, das bereits auf den meisten deutschen Bühnen grosse Erfolge einheimen durfte. Es war die „Rabensteinerin“. Wie Rudolf Herzog wandte sich auch Wildenbruch bei diesem Werke einem mittelalterlichen Stoffe zu. Was den noch immer in jugendlichem Feuer einherstürmenden Dichter der „Quit-zows“ zu dem abenteuerlichen Stoffe aus der Raubritterzeit trieb, das war wohl das Empfinden, dass hier seine gestaltungskräftige Phantasie den besten Boden finden würde. So blieb die Rabensteinerin mit ihrer spannenden und sich stetig steigernden Handlung längere Zeit auf dem Repertoire. Die Raubritterromantik fand Resonanz im Publikum, zumal die Kasseler Schauspielkräfte wie Friedrich als alter Welser, Bohné als alter Rabensteiner, Frl. Hartmann und später Frl. Jähnert als Bersabe, Frau Byrhammer als hochmütig stolze Braut wirklich prächtige Gestalten von grosser Eindruckskraft schufen, nicht zu vergessen Jürgensen, dessen eindringliche und ergreifende Charakterstudie eines wetterharten Kriegsknechtes in meinem Gedächtnisse besonders haften geblieben ist. Den Kredit, welchen der Dichter Wildenbruch beim Publikum wieder gefunden hatte, machte sich die Intendanz dadurch zu Nutze, dass sie im drauf folgenden Jahre, also im Jahre 1908, Wildenbruch's Haubenlerche aus der Versenkung hervorholte. Mit diesem Werke hatte sich Wildenbruch s. Zt. ganz der naturalistischen Richtung verschrieben, die eigentlich, als dieses Werk erst in Kassel erschien schon als überwunden gelten konnte. So wirkte auch die bekannte Verführungsszene ziemlich ab-

stossend. Hier hatte Wildenbruch ganz nach dem Recepte des krassesten Naturalismus gearbeitet, der in der naturgetreuen Abschrift widerwärtiger Vorgänge aus dem Sexualleben eines seiner künstlerischen Ziele erblickte. Im Aufbau und in der Szenenführung erwies sich Wildenbruch auch in diesem Werke als Meister. Frä. Gros in der Titelrolle hätte überzeugender gewirkt, wenn ihr mehr äusserliche Reize beschieden gewesen wären. Sie glänzte eben später mehr in grotesk-komischen Rollen, wo sie ihr eigentliches – wenngleich engbegrenztes – Gebiet fand. Eine Uraufführung aus diesen Jahren „Thersites“ von Stefan Zweig ist insofern bemerkenswert, als dieselbe aus allen grösseren Städten Kunstrichter herbeilockte. Für die Kasseler Bühne bedeutete daher diese Aufführung einen grossen Tag, denn man hatte nun endlich mal ein Werk von wirklich literarischen Werte der Öffentlichkeit zugeführt. Wenn auch dessen Aufführung nicht gerade einen Markstein in der Entwicklung des deutschen Dramas errichtete, so musste doch diese dichterische Schöpfung immerhin als wertvolle Zeiterscheinung gewertet werden. Nach meiner schwachen Erinnerung sind in diesem im Feldlager von Troja spielenden Werke die homerischen Helden im Spiegel einer modernen Dichterseele gesehen. Aber trotz der dichterisehen Sprache konnte das Werk in Anbetracht seiner dürftigen Handlung sich nicht dauernd auf der Bühne behaupten. Der sonst hoch begabte Charakterspieler Strial, der die Titelrolle verkörperte, vermochte indes die Thersitesgestalt nicht zu erschöpfen. Ein vollständiges Fiasko brachte eine andere Uraufführung des gleichen Jahres. Ein dramatischer Versuch des bekannten und beliebten Erzählers Feodor von Zobeltitz sollte die Feuerprobe auf der Kasseler Hofbühne bestehen. Aber einmütig wurde sein Werk, „Das Lied vom Meth“, ein merkwürdiges Gemisch eines historischen Dramas und eines Faschingscherzes vom Publikum abgelehnt. Selbst die anspruchlosesten Zuschauer schüttelten über dieses wirklich totgeborene Kind verständnislos die Köpfe. Auch ein Werk von dem sonst sehr ernst zu nehmenden Wilhelm von Scholz „Meroe“ erfuhr keine besonders beifällige Aufnahme. Ebenso wie in Thersites von Stefan Zweig sind in Meroe schwere tragische Kämpfe in echt modern vertiefter Weise dargestellt. Das erotische Moment, das oft auch in entarteter Form zur Erzielung grösserer Effecte, in der [52] zeitgenössischen dramatischen Production herangezogen wurde, war bei diesen Werken ganz ausgeschaltet.

In den Jahren vor der Schliessung und dem Abbruch des alten Theaters besann sich die Intendanz noch auf die in Kassel immer hochgehaltene Shakespearetradition und brachte von diesem Dichter Othello, Coriolan und Richard III. heraus. Für diese Shakespeare Helden hatte man ja in Bohné einen vorzüglichen Repräsentanten. Trotzdem versagte er eigentlich der gigantisch teuflischen und abgrundtiefen heuchlerischer Natur eines Richard III. gegenüber. Um diese fast über Menschenmaß hinausgehende Daemonie glaubhaft zu machen, war Bohné weniger geeignet. Ihm lagen nun einmal die sonnigen Helden à la Egmont und die weniger

komplizierten Charaktere besser. Gut erinnere ich mich noch an die prächtige Leistung, die in einer blut- und lebensvollen Darstellung Frau Kothe Haake als Elisabeth in diesem Drama bot. In allen Klassikervorstellungen erwies sich Hertzner immer wieder als kundiger Regisseur. Im Jahre 1907 kam auch der ausserordentlich wirkungsvolle Schwank „Husarenfieber“ von Kadelburg zur Aufführung und fand natürlich bei dem so militärfrommen Kasseler Publikum entsprechende Gegenliebe. Bei dem glänzenden Lustspielensemble, über das das alte Theater verfügte, konnte man auf eine vorzügliche Aufführung rechnen, die man dann auch in der Erinnerung behalten hat. In den Offiziersrollen glänzten Bohné, Kothe, Wolfram und Friedrich und die drastische Komik der Frau Jürgensen konnte hier mal wieder Triumphe feiern. Die vorzügliche Balletmeisterin Frau Cordialy mit ihrer vollendeten Grazie und dem grossen Charme in ihrem Tanze und Spiel kam in einem die Nerven anspannenden und erregenden Mimodrama von Bereny „Die Hand“ zur Geltung. Unter den Opernovitäten ragten neben Werken, wie die schöne Müllerin von Otto Dorn und „Hans, der Fahnenträger“ von Gustav Dippe, die indes bald wieder als nicht zugkräftig genug vom Spielplan verschwanden, zwei andere hervor, die an anderen Bühnen schon längst ihre Lebenskraft erwiesen hatten und bedeutende Publikumserfolge erringen konnten, zwei Werke, die ohne Frage zu den bedeutendsten Erzeugnissen der Opernliteratur jener Jahre zählten. Es waren die „Salome“ von Richard Strauss und „Tiefland“ von Eugen d’Albert. Mag das erstere Werk bei dem sehr konservativen und eigentlich allem Neueren gegenüber sich sehr spröde verhaltenen Kasseler Publikum nicht die gleiche begeisterte Aufnahme gefunden haben wie an anderen Kunstzentren, so waren sich unter den Kennern diejenigen, die an dem oft widerwärtigen Stoffe und der im höchsten Grade pathologisch wirkenden Salome sowie dem Neurastheniker Herodes genug auszusetzen fanden, darüber einig, dass in rein musikalischer, artistischer Beziehung in der Ausdrucksfähigkeit, besonders aber in der Illustration der exotischen Umwelt und der Zerrbilder, wie z. B. des Judenquintettes, ein Gipfelpunkt erreicht war, der kaum noch überboten werden konnte. Auch die mit dramatischer Explosionskraft geladene Handlung verhalf dem Werke auch in Kassel zu einem sensationellen Erfolge, wie man ihn lange nicht auf der Kasseler Bühne erlebt hatte. Der orchestrale Teil ist mit einem Raffinement ohnegleichen behandelt. Unwillkürlich hatte man das Gefühl, dass seit Wagner in keinem musikdramatischen Werke eine so enge Verbindung zwischen Musik und Dichtung herrscht und die Musik so ganz aus dem Drama erwächst wie gerade in der Salome. Allerdings ging oft genug das gesungene Wort in den Wogen des Orchesters und in dessen Farbenrausch unter. Weniger gelungen erschien mir damals schon die musikalische Zeichnung des Jochanaan, denn was Strauss diesen singen liess, erinnerte häufig an einen süsslich – sentimentalem Liedertafelstil. Interessanter und charakteristischer waren jedenfalls die Strauss’schen Tonmalereien bei der Schilderung der hysterisch-erotischen Zustände, die in diesem Werke vorherrschten. Eine

höchst bemerkenswerte Leistung bot Frl. Schuster in der Titelrolle, der man bei ihrer sonst gezeigten geringern Geschmei-[53]digkeit ein so vorzügliches Spiel garnicht zugetraut hätte. Nur hatte man bald den Eindruck, dass durch diese Partie, die in der Höhe flüssige und leichte Tongebung erforderte, ihre an sich starker und sehr schöne Stimme in ihrer Eigenart gelitten hatte und ein Nachlassen ihrer stimmlichen Qualitäten, die bei ihrem Eintritt in das Ensemble zu den schönsten Hoffnungen berechtigten, war unverkennbar zu bemerken. Indessen verliess Frl. Schuster bald darauf die Bühne, da sie den sehr musikalischen Lehrer Kahse heiratete. In Salome war auch Weltlinger als Herodes und Wüzel als Jochanaan ganz hervorragend. Auch die ausserordentlich zugkräftige d'Albert'se Oper „Tiefeland“ erweckte beim Kasseler Publikum viel Teilnahme. Bei dieser damals geradezu sensationell wirkenden Schöpfung d'Albert's ist der Einfluss des italienischen Verismus unverkennbar nicht nur insoweit der Stoff in Betracht kommt sondern auch in der Musik schwimmt d'Albert ganz im veristischen Fahrwasser. Aber ob man nun in den Klängen der Tiefelandmusik einmal Mascagni oder Puccini, das andere Mal Wagner heraushört, so bleibt doch die packende Gesamtwirkung bewundernswert. In den Hauptrollen sind mir noch die guten Leistungen von Frl. Seiffert, Kögel, Wüzel, Ulrici in Erinnerung geblieben. Eine Anfängerin Frl. Backhaus, ein zierliches Persönchen und stimmlich nicht sonderlich begabt, fiel damals in der recht natürlichen Gestaltung des naiven Naturkindes Nuri auf. Durch ein merkwürdiges Spiel des Zufalles sollte ich später gesellschaftlich in nahe Beziehungen zu Frl. Backhaus treten.

Von ähnlich packender Wirkung wie Tiefeland war auch Kienzl's „Evangelimann“, welche Oper ich in Kassel auch zum ersten Male sah und hörte. Einen ungemein starken Eindruck hinterliess bei mir damals Carl Gross als Johannes. Der kriminalistische Stoff ist theatralisch wirksam für die Bühne verarbeitet. Die Musik streift häufig sehr ans Sentimentale, ist aber im Grossen und Ganzen sehr volkstümlich. Von ungemein komischer Wirkung ist die heitere Kegelszene, die auch musikalisch von Kienzl sehr feinsinnig gestaltet ist. Im Jahre 1907 gastierte Aino Acté von der grossen Pariser Oper als Margarethe in Gounod's Oper. Um dieselbe Zeit waren noch zwei andere derzeit berühmte Sängerinnen Madame Cahier und Sigrid Arnoldson als Gäste nach Kassel gekommen, was im Allgemeinen selten vorkam. Am 28. März 1909 fand am Kasseler Hoftheater die hundertste Aufführung der Jungfrau von Orleans statt, während die erste nach der Theaterchronik mit Mdm. Feige in der Titelrolle am 10. März 1816 erfolgte. Diese von dem Oberregisseur Hertzner durchgeführte Neuinszenierung war für mich speziell insofern bedeutungsvoll als ich bei dieser Gelegenheit mich zum ersten Male im Kgl. Theater als Schauspielreferent betätigen durfte. Mir war der Gedanke niemals gekommen, dass ich das Theater je anders als nur als geniessender Zuschauer oder Zuhörer besuchen würde und nun trat der mir befreundete Rector Arnold Latwesen, der als höchst gewandter Schauspielreferent der damaligen „hessischen Post“ allgemein geschätzt war, an

mich mit der Bitte heran, ihn im Verhinderungsfalle gelegentlich zu vertreten. Wie schmeichelhaft auch für mich sein mir entgegengebrachtes Vertrauen war, ging ich doch mit etwas Bangen an die mir zugetraute Aufgabe heran, die meinem eigentlichen Berufe so fern lag und zu welcher mir als sehr beschäftigter Geschäftsmann doch auch die genügende Zeit und Muße fehlte. Inoffiziell fühlt sich ja jeder geistig Rege mehr oder weniger urteilsfähige Zuschauer berufen, Kritik zu üben und daran habe ich es auch nie fehlen lassen. Doch nun sollte ich öffentlich und verantwortlich das, was ich empfand, in wohlgesetzten Worten niederschreiben. Ohne jede Vorbildung war es immerhin eine heikle Aufgabe, wenn ich sie auch nur als sogenannte „zweite Garnitur“ zu erfüllen brauchte. Doch sie reizte mich und ich übernahm deshalb gern diese Mission, die mich nun noch mehr an das Theater fesseln sollte. Wider Erwarten fand mein erstes grösseres Referat auch Gnade vor der hohen Redaction, die nun mich als gelegentlichen Vertre-[54]ter ihres offiziellen Kritikers Latwesen akzeptierte. Nachdem ich also sozusagen meine Prüfung bestanden habe, besuchte ich nun in den folgenden Jahren in der erwähnten Eigenschaft das Schauspiel des Theaters noch öfter als sonst.

Im Jahre 1909 sollte mit Ende der Saison das alte Theater entgültig seine Pforten schliessen, um ganz vom Erdboden zu verschwinden, aber das neue Leben, das aus seinen Ruinen erwuchs, spielte sich nicht wieder in einem Musentempel, sondern in dem später neu erstehenden früheren Tietz'schen Warenhaus ab. In der Theatergeschichte Kassels war also das Jahr 1909 bedeutungsvoll. Nun hiess es Abschied nehmen von der alten ehrwürdigen Kunststätte, die schon so vielen Generationen zur Erbauung gedient hatte. Der Intendanz oblag es nun, dem Spielplan in diesem Abschiedsjahre ein besonderes und interessantes Relief zu geben, aber dazu schien sie sich von einigen Ansätzen abgesehen nicht aufschwingen zu können. Selbst in den Uraufführungen zeigte sie keine glückliche Hand. So brachte man in jenem Jahre u. A. als Uraufführung ein Schauspiel einer in weitesten Kreisen unbekanntes Dichterin Frl. von Förster – ich glaube das Stück war „Brautfahrt“ betitelt – eine ziemlich dilettantische Arbeit, die kaum eine andere Theaterleitung von Rang der Aufführung für wert erachtet hätte. Einer anderen Uraufführung dem Schauspiele „Heimkehr“ kam auch eine mehr lokale Bedeutung zu. Immerhin erwies sich dieses Werk, das nach meiner Erinnerung eine warmherzige Apologie des Christentums zum Hauptvorwurf hatte, als eine beachtenswerte Talentprobe. Auch die in den vergangenen Jahren sich als besonders zugkräftig erwiesenen Werke der leichten Muse sowohl die Operetten älterer Herkunft als auch die neuere Production wie z. B. der „Walzertraum“ von Oskar Strauss, der bekannte Operettenschlager „Die Dollarprinzessin“ von Fall brachten der Theaterkasse wertvollen Zuwachs, sonst aber dem Hoftheater kaum einen künstlerischen Gewinn. Der immer in Kassel hochgehaltenen Shakespeare Tradition getreu unterliess die Intendanz nicht, auch diesem Genius

noch im letzten Jahre des alten Theaters zu huldigen. Von den Königsdramen erschien der seltener gegebene „Richard II.“ mit Alberti in der Titelrolle und als letztes Shakespeare Schauspiel „Macbeth“ mit Bohné als Macbeth und Frau Bayrhammer als Lady Macbeth. Etwa 124 Jahre vorher hatte man mit diesem Shakespearedrama die Aera des deutschen Schauspiels in dem vorher nur als Opernhaus dienenden alten Theaters begonnen. In O's „Fidelio“ verabschiedeten sich als Florestan Weltlinger und in der Titelrolle Frl. Seiffert, für welche in der Tat lange Jahre nachher ganz gleichwertige Kräfte nicht wiedergefunden wurden. Als letzte Oper im alten Hause hatte man „Jessonda“ von Spohr auserkoren, um den Manen dieses für Kassel's musikalische Entwicklung so bedeutsamen Komponisten eine Huldigung darzubringen, aber trotz der vorzüglichen Interpretation, die der Tristan durch Wúzel fand, vermochte man nicht dem schon stark verblassten Werke neues Leben einzuhauchen. Aber es war und blieb ein anerkennenswerter Akt der Pietät und vielleicht gerade die Generation, die noch die Fühlung mit dem Spohr'schen Zeitalter nicht ganz verloren hatte, wird vorwiegend an diesem Abend der Vorstellung beigewohnt haben, um nochmals den Anhauch einer längst entschwundenen Kunstepoche zu verspüren. Die Trennung von der lieb gewordenen alten Kunststätte ist sicherlich der alteingesessenen Kasselern Familien nicht leicht geworden. Ein Gefühl stiller Wehmut mag die meisten Besucher dieser letzten Vorstellung beschlichen haben als der Vorhang zum letzten Male vor ihnen niederging. Viele Kasseler begriffen einfach nicht, warum dieser alte, einst aus einem prinzlichen Palais entstandene Kunsttempel, der durchaus noch nicht baufällig war, auf einmal den Bedürfnissen der Gegenwart nicht mehr genügen sollte, nachdem darin die gegenwärtige und so viele vergangene Generationen ihren Durst nach Illu-[55]sionen gestillt haben, durch die grosse Tragödie erschüttert und ergriffen wurden, aber auch dem trauten Raume viel heiteres Ergötzen dankten, wenn die leichte Muse dort das Regiment führte oder man Thränen lachte, wenn die übermütige Laune begabter Komiker in buntem Wirbel darin ihr Wesen trieb. Hätte man zu jener Zeit die Gespräche in alten Kasseler Bürgerfamilien erlauschen können, die sicherlich alte von Grosseltern und Urgrosseltern überlieferte sich auf Theatererlebnisse beziehende Erinnerungen zum Gegenstand hatten, dann wäre manche Episode an das Tageslicht gekommen, die heute noch Interesse erwecken würde. In der ehemaligen kurhessischen Residenz kam das Publikum mit seinem Landesherrn im Theater, das von den Landgrafen und Kurfürsten immer gern besucht wurde, in nähere Berührung. Alles, was sich in der Fürstenloge abspielte, wurde sicherlich ebenso begierig mit den Blicken verfolgt als die Vorgänge auf der Bühne: Als nun gar Kassel einige Jahre die Residenz eines richtigen Königreiches war und das kurfürstliche Hoftheater zum Théâtre Royal befördert wurde, konzentrierte sich das Interesse der Kasseler, die jetzt Unterthanen des Königreiches Westfalen, geworden waren, auf ihren neuen König Jérôme und die Königin Katharina, die als Tochter des Königs von Würtemberg wenigstens

fürstlichen Geblütes war. Aber der nicht gerade in königlicher Umgebung aufgewachsene König Jérôme wusste sich trotz alledem in Szene zu setzen und bei dem jedesmaligen Eintritt des Königspaares in die Loge musste das feierlichste Ceremoniell beobachtet werden. In der Loge befanden sich stets 2 oder 3 Hofbeamte, die hinter dem Königspaar standen. Wenn der Oberstpalastmarschall Herr von Boucheporn den Majestäten den Theaterzettel zu übergeben hatte, tat er es – nach den Souvenirs des Maurice Duviquet, derzeitigen Generaldirector des Pulver- und Salpeterwerkes des Königreichs Westfalen – nie aus der freien Hand, sondern er legte ihn vielmehr auf seinen Hut und reichte ihn so dem fürstlichen Paare. Nach den Erinnerungen Duviquet's fehlten die Majestäten selten bei einer Vorstellung. Duviquet nennt die Königin eine ausgezeichnete Fürstin, die ihren Mann wie eine ehrsame Bürgerin liebte, was sie ja bekanntlich auch dadurch bekundete, dass sie ihn trotz den Einwirkungen ihres Vaters selbst dann nicht verliess, als sein Stern erblasste und er den Königlichen Purpur wieder ablegen musste. Duviquet konnte sich nicht genug über die Anhänglichkeit der Hessen an ihre früheren Fürsten wundern, denn nach seiner Ansicht hätten sie es unter Jérôme hundertmal besser gehabt als unter dem entthronten Fürstenhaus, insbesondere unter ihren letzten Landgrafen bzw. Kurfürsten. Im Kasseler Théâtre Royal gab es übrigens auch zu Jérôme's Zeiten eine Hundeaftäre, die allerdings viel harmloser verlief als jene am Hoftheater zu Weimar, wo bekanntlich die Geliebte des Grossherzogs Fräulein Jagemann die Aufführung der Komödie „Der Hund des Aubry“, in der ein dressierter Pudel auftrat, durchsetzte, was Goethe, über diese Stilwidrigkeit in seinem Musentempel entrüstet, bestimmte, seine Demission als Intendant zu geben. Auf der Kasseler Hofbühne trat der Schauspieler Karsten, der mit seinem dressierten Pudel von Bühne zu Bühne zog, ebenfalls um das Jahr 1816 herum, auf. Auch hier wurde sein Schauspiel, das genau „Der Hund des Aubry de Montdidier oder der Wald bei Bondy“ hiess und worin der erwähnte Pudel die Hauptrolle spielte, zweimal aufgeführt und im darauffolgenden Jahre spielte sich dann der schon erwähnte Vorfall in Weimar ab. Im Théâtre Royal agierte der Held der Hundekomödie einige Jahre früher nicht auf der Bühne, sondern in der Königsloge und war nicht ein dressierter Pudel sondern der unerzogene Schosshund der Königin Katharina, von dem sie sich scheinbar auch im Theater nicht trennen wollte. Dieser störte durch unaufhörliches Bellen die Vorgänge auf der Bühne denen gegenüber er wohl sein Mißfallen zum Ausdruck bringen wollte, in empfindlicher Weise, und es gelang der Königin nicht, ihr verzogenes Hündchen zu beruhigen. Von grosser Achtung der Majestäten vor der Kunst zeugte dieser Zwischenfall, der viel Unmut beim Publikum hervorrief, gewiss nicht.

[56] Jedenfalls muss er zu jener Zeit in der Gesellschaft viel Anlass zu Erörterungen gegeben haben. Sonst wäre er nach mehr als hundert Jahren längst aus der Erinnerung

geschwunden. Wie sehr auch Jérôme in seiner Loge von den natürlich nur *damals* sehr neugierigen Kasselerern beobachtet wurde, insbesondere, wenn er als unwiderstehlicher Verehrer aller schönen Damen im Publikum nach solchen für ihn besonders interessanten Erscheinungen Ausschau hielt, mögen die Kasseler vielleicht nicht jede derartige Episode mit ihren Folgewirkungen entdeckt haben. Möglicherweise ist ein für Jérôme recht bezeichnendes Geschehnis nur zur Kenntnis der engsten Hofkreise gelangt. Als Jérôme bei der Aufführung einer französischen Oper in einer Loge des ersten Ranges eine auffallend schöne und reichgekleidete Dame wahrnahm, fing sein liebeglühendes Herz sofort wieder Feuer. Wer mag diese Schönheit sein? Schnell erkundigte er sich bei seinem Hofmarschall Marquis Boucheporn, der ihn darüber aufklärte, dass es die Prinzessin Chlotilde von Hessen-Rothenburg sei. Diese, noch unvermählt, hatte die Residenzstadt Kassel zum ersten Mal in ihrem Leben besucht und wollte daher auch einer Vorstellung im Théâtre Royal beiwohnen. In Jérôme reifte seine Idee, diese Schönheit an seinen Hof durch ihre Ernennung zur Dame de palais zu ziehen, zu einem raschen Entschlusse. Schon am folgenden Tage wurde der General Bongars nach Rothenburg abgesandt, um den Landgrafen von Hessen-Rothenburg, dem Bruder der schönen Prinzessin den goldenen Schlüssel als westfälischer Kammerherr zu überbringen. Auf diese Weise hoffte Jérôme auch die Prinzessin an den Hof zu bringen. Diesmal aber scheiterte sein Plan an der Festigkeit und dem Stolze des Landgrafen. Höflich, aber bestimmt lehnte dieser Fürst die ihm zuge dachte Ehrung ab, da er, wie er sagte, an seinem Hofe zu seiner eignen Dienstleistung selbst Kammerherren bestelle und daher unmöglich Kammerherr seiner Majestät werden könne. Unverrichteter Sache musste General Bongars nach Kassel zurückkehren. Der Landgraf leitete aber in weiser Voraussicht sofort am darauffolgenden Tage Schritte zur Verlobung seiner Schwester mit dem Fürsten von Hohenlohe ein, um alle weiteren Versuche Jérôme's seine Schwester an den Kasseler Hof zu locken, zu unterbinden.

Jérôme indes hat bald wieder die Fürstenloge den Kurfürsten des angestammten Herrscherhauses einräumen müssen.

In der Zeit des letzten Kurfürsten war vor Beginn des Theaters allein schon die Vorfahrt des Kurfürsten, seiner Gemahlin und Kinder, soweit sie volljährig waren, ein interessantes Schauspiel für die schaulustigen Kasseler, denn, obwohl das Palais ganz in der Nähe des Theaters sich befand, fuhr der Kurfürst, der das Theater fast täglich besuchte mit seiner ganzen Umgebung in den prunkvollen Hofequipagen beim Theater vor. In der Prosceniumloge, in dem das Fürstenpaar meistens sass, pflegte der Kurfürst – wie vorhin schon beiläufig erwähnt – in seiner Serenissimusmanier sich oft laut mit seiner „Trudchen“ wie im

Volksmunde seine Gattin die Fürstin von Hanau genannt wurde, zu unterhalten und dadurch die Vorgänge auf der Bühne zu stören. Die Kasseler, an diese störenden Unterhaltungen gewöhnt, mussten sich damit wohl oder übel abfinden. Aber fremden Besuchern fielen dieselben unangenehm auf und nicht selten gaben diese ihren Unmut durch „Pst“rufe oder Zischen kund, ohne dass sich dadurch aber der Kurfürst zum Aufhören seiner lauten Unterhaltung bewegen liess.

In der Loge des Kurfürsten mögen später auch Könige als seine Gäste erschienen sein, bis sie dann schliesslich die Loge der Könige von Preussen und später diejenige der deutschen Kaiser wurde. So spielte sich auch in ihr ein Stück der wechselvollen Geschichte des kurhessischen Landes ab. Die Erinnerung an solche Äusserlichkeiten mag wohl Gedanken an frühere Zeiten wach gerufen haben, aber sie löste beim Publikum sicherlich keinen Trennungsschmerz aus. Hingegen wird die seelische, fast mystisch zu nennende Verbundenheit, die sich zwischen Publikum, Schauspielern und Sängern in dem alten Hause durch viele Jahrzehnte [57] ausgebildet hatte und die nun aufhören sollte, vielen Besuchern des alten Theaters die Trennung von demselben schwer gemacht haben. Wer wusste denn, ob in dem neuen prächtigen Hause, das nun an der Stelle des früheren Auethor zum Himmel strebte, sich der gleiche seelische Contact zwischen den Menschen oben und unten in der gleichen Intensität wieder einstellen würde wie es im alten Haus der Fall gewesen war. Schmerzvoll sah also der Kasseler Theaterfreund den Vorhang im alten Theater zum letzten Male sich senken. Mag er nicht immer seine Wünsche hinsichtlich des Spielplanes im alten Hause erfüllt gesehen haben, ihm war das alte Theater als trauriger Ort, an den so viele schöne Erinnerungen sich knüpften, ans Herz gewachsen und er hatte noch lange nicht die Gewissheit, ob in dem neuen, inzwischen entstandenen Musentempel die künstlerischen Bestrebungen der Intendanz sich in aufsteigender Linie entwickeln würden, ja ob das, was dort geboten werden würde, im gleichen Verhältnis zu der Prachtentfaltung, von der schon viel gefabelt wurde, stehen würde. Mit solchen oder ähnlichen Gedanken beschäftigte man sich noch lange als schon die Spitzhacke ihre Arbeit begonnen hatte, um das alte Haus in Trümmer zu legen. Ja, als der erste Schlag erdröhnte, da soll der alte Spohr auf seinem Denkmal – wie visionär Veranlagte beobachtet haben wollen sich plötzlich umgedreht haben und durch Schütteln des Kopfes sein Mißfallen über den Vandalismus, den man an der durch seine frühere Tätigkeit geheiligte Kunststätte nun ausübte, kundgegeben haben.

Am südöstlichen Ende des grossen Friedrichplatzes an der Stelle, wo einst das intim in den landschaftlichen Rahmen sich einfügende und jetzt nach einem, unansehnlichen Platze verbannte Auethor stand, war in einer mehr als zweijährigen Bauperiode, der Theaterneubau

sozusagen aus der Erde gewachsen. Als die Baumzäunung abgerissen wurde, enthüllte sich der prachtvolle Neubau den kritischen Blicken der Kasseler. Allerdings wirkte zunächst die Frontfassade des mit vielfach gegliederten Dächern errichteten barocken Riesenbaues einigermaßen enttäuschend. In der Tat erschien sie angesichts des grossen Platzes durchaus nicht monumental, ihr fehlte die Geschlossenheit, wenn man die prachtvolle architectonische Wirkung des Museums Fridericianums damit in Vergleich zog. Bei dieser gedrückt erscheinenden Fassade hätte man eher auf ein Zeughaus oder eine Markthalle als auf einen erhabenen Zwecken dienenden Musentempel schliessen können. Ganz anders ist aber der Eindruck, den man von der Auseite gewinnt. Terrassenartig und mit geschmackvollen Treppentritten fällt der Theaterbau nach der Aue ab und von dieser Seite gesehen wirkt das neue Theater geradezu grandios und monumental. Besonders reizvoll bietet sich der Theaterbau dar, wenn man die Treppe vom Regierungsgebäude nach der Drahtbrücke heruntergeht und nun von hier durch die schönen Baumgruppen mit dem Blicke einen Teil des im Sommer von Grün umrahmten Gebäudes auffängt. Welche Bereicherung die Silhouette des Stadtbildes an der schönen Aussicht durch den Theaterbau erfahren hat, das wird man ganz besonders gewahr, wenn man in gehöriger Entfernung, also auf der anderen Fuldaseite diese Szenerie erblickt. Mir ist das stets aufgefallen, wenn ich von Wilhelmshöhe mit der Waldkappeler Bahn nach Bettenhausen fuhr. Dann konnte ich mich an dem über der Aue plötzlich auftauchenden Bilde nicht satt sehen. Fesselnd und machtvoll erhob sich über dem Baumgewoge des Aueparks wie ein mächtiges Kastell das neue Theater und wenn man diese Fernwirkung allein in Betracht zieht, wird man in der Welt lange nach einem Theater suchen dürfen, das sich einer ähnlichen herrlichen landschaftlichen Lage erfreut.

Mit einem festlichen Gepränge sondergleichen fand am 26. August 1909 die Eröffnungsvorstellung in Anwesenheit des Kaisers und der Kaiserin; mehrerer Bundesfürsten und Prinzen des kaiserlichen Hauses sowie des ganzen Hofstaates statt. Für Kassel war dies wohl das letzte grosse gesellschaftliche Ereignis des kaiserlichen Deutschlands. Für jeden [58] Besucher war natürlich Festkleidung vorgeschrieben. Von vielen auswärtigen Theatern waren die Intendanten sowie prominente Bühnenkünstler eingeladen. Auch eine ganze Reihe bekannter Dichter und Schriftsteller waren zur Einladung vorgesehen, aber der Kaiser schien mit der ihm vorgelegten Einladungsliste nicht ganz einverstanden gewesen zu sein, denn manche dieser Bühnenschriftsteller, selbst die beim Publikum ausserordentlich geliebten waren ihm aus heute nicht mehr ganz verständlichen Gründen einfach nicht genehm und so strich er mit der Bemerkung „Ganz unnötig“ die Namen bekannter Theaterdichter wie Dr. Paul Lindau, Paul Heyse, von Zobeltitz, Gustav Kadelburg und Ludwig Fulda aus der Liste. Neben dem Civil erblickte man Offiziere aller Waffengattungen, wodurch ein wirklich

farbenfrohes Bild in dem Zuschauerraum entstand, zumal die bunten Toiletten der Damen dazu noch ganz besonders beitrugen. Unter der Last der Orden und Ehrenzeichen, die teils an der Brust hingen, teils aus den Knopflöchern hervorlugten oder um den Hals geschlungen waren, brachen die glücklichen Besitzer dieser reichen Ordenszier schier zusammen. Das festliche Heiterkeit atmende Innere des Theaters erregte mit Recht bei dem Kasseler Publikum sowie bei den Fremden allseitige Bewunderung. Die Vorhalle schon mit den Aufgängen zu den Rängen ist von einer Pracht und Opulenz, wie man sie in wenigen grossen Theatern finden wird. Nicht minder die Foyers und die Wandelgänge! Überall wundervoll künstlerisch abgetönte Farbenwirkungen, reichliches Gold aber in matter Tönung, Elfenbeinfarbe, gelb und weiss, mattes Blau, das waren die vorherrschenden Farbtöne. Die Ornamente sind äusserst geschmackvoll. Die Innenarchitectur der intimen Räumlichkeit, die für das Kaiserpaar vorgesehen war, ist in scheinbar bewusster Nachahmung des Wilhelmsthaler Schösschens oder wenigstens in Anlehnung daran im Rokokostil gehalten. Überall war freudiges Entzücken im Publikum über die kaum erwartete Pracht der inneren Ausstattung des Theaters erkennbar und dies mag auch selbst diejenigen Kasseler versöhnt haben, die den Abbruch des alten Musentempels noch immer nicht verschmerzen konnten. Zum Zeichen der Eröffnung der Vorstellung erklangen Fanfaren. Die Bläser waren in fridericianische Tracht gekleidet. Diese Maskerade ausserhalb der Bühne mutete nach dem Empfinden Vieler etwas anachronistisch an, aber der Prachtsinn des Kaisers wollte ein solches Requisit nicht gern missen. Von einem grossen Teil der auswärtigen Gäste wurde auch die auf Wunsch des Kaisers getroffene Wahl der Festoper „Undine“ von Lortzing nicht gerade sehr glücklich empfunden, obwohl die Undine noch die erträglichste Form der sentimental Volksoper darstellt. Aber allgemein hatte man das Gefühl, dass das Hauptinteresse in dieser Eröffnungsvorstellung sich mehr auf das ungemein festliche Bild im Zuschauerraum als auf die Vorgänge auf der Bühne konzentrierte. Die Aufführung zeigte – wie ich mich erinnere – anständiges Niveau. Fr. Kramm, eine neuengagierte jugendlich dramatische Sängerin sang die Titelrolle mit ihrer schönen warmen Stimme, Koegel den Ringstetten. Wúzel war als idealsingender Kühleborn ganz in seinem Element. Weiter waren in dieser denkwürdigen Vorstellung Fr. Schuster als Berthalda, Harbeck als Veit und Bartram als Kellermeister tätig.

Was an bühnentechnischer Errungenschaft in diesem neuen Hause sofort auffiel, das war die neuartige Beleuchtungseinrichtung, die sich glänzend bewährte. Das Licht wurde der Bühne nicht direct zugeführt, sondern erhellte die Bühne durch Zurückstrahlung, was jede Grellheit des Lichtes ausschloss.

Als erstes Schauspiel im neuen Theater erschien Lessings „Minna von Barnhelm“. Dieses im Frühjahr 1768 in Berlin zum ersten Male aufgeführte Soldatenstück, das aber nebenbei

gesagt auch heute noch als eines der besten deutschen Lustspiele gilt, hat sich eine unverwüsthliche Lebenskraft bewahrt. In Kassel wurde es in den Jahren um 1770 herum von Wandertropfen sicherlich nicht in bester Form gegeben, ja sogar, wie ich schon früher erwähnte, kam unter der Intendanz des [59] Marquis de Luchet eine französische Bearbeitung des Werkes von dem französischen Schauspiel unter dem Titel „Les amants généraux“ zur Darstellung, ohne aber auf die Franzosen sonderlich zu wirken. Zur richtigen Geltung kam es erst unter dem tüchtigen Theaterdirector Grossmann im Jahre 1781, der es den Kasselern auf der Messe in einer Bretterbude vorführte, bis ihm vier Jahre später das bis dahin nur den französischen Schauspielern eingeräumte Komödienhaus des Landgrafen auch für seine Truppe zur Verfügung stand, wo dann wieder Minna von Barnhelm neben anderen Lessing'schen und Schiller'schen Werken den Spielplan beherrschte. Bei einer Wiederholung der „Minna von Barnhelm“ sollte der Reinertrag der Vorstellung zu Gunsten eines Denkmals für den inzwischen verstorbenen Lessing dienen. Das Ergebnis, das nur 15 Thaler 12 Groschen erbrachte, war für die damalige Bevölkerung um so beschämender als eine nachher von Grossmann unter seinen Schauspielern veranstaltete Sammlung über 70 Thaler ergab. Vor dem Idealismus, den diese sicherlich nicht sonderlich gut bezahlten Künstler beseelte, muss man sich heute noch respectvoll verneigen. Angesichts der Bevorzugung, die gerade die Klassiker am Kasseler Hoftheater stets fanden, gehörte natürlich „Minna von Barnhelm“ zum eisernen Bestände des Spielplanes und jede Aufführung dieses unvergleichlichen Meisterwerkes wirkte daher stets durch das gut auf einander eingespielte Ensemble. Allerdings waren bei dieser Festaufführung, welche übrigens als böses Zukunftszeichen schon vor leeren Rängen stattfand, die beiden weiblichen Hauptrollen durch Frau Bayrhammer als Titelheldin und Frl. Gros als Francisca neu besetzt und so war man einigermaßen gespannt auf ihre Interpretation. Es erwies sich aber bald, dass der Individualität dieser beiden hochbegabten Darstellerinnen gerade der Stil dieses Werkes wenig entsprach. Wie der pikante Charme der Frau Bayrhammer eine Figur wie die Cyprienne in dem bekannten Sardou'schen Werke vorzüglich zu meistern wusste, blieb diese Darstellerin ungeachtet ihrer sonst unfehlbar wirkenden psychologischen Spürsinnes dem Ideal einer echt deutschen gemütvollen Frauengestalt, wie sie Lessing in seiner Minna geschaffen hatte, ziemlich fern und wer Frl. Gros früher als Lanzelot Gobbo im „Kaufmann von Venedig“ zu bewundern Gelegenheit hatte, konnte kaum erwarten, dass ihr die Franziska gut zu Gesicht stehen würde. Ihre robuste, leicht zum Grotesken neigende Art passte besser für die dienstbaren Geister, wie man sie aus den Berliner Schwänken kennt. Der dritte Abend der Festaufführungen brachte im neuen Hause als literarische Feinkost und als der Weihe des Hauses würdige Werke, nämlich Goethe's „Die Laune des Verliebten“ und „Die Mitschuldigen“, eine prachtvolle Neueinstudierung von Hebbel's „Agnes Bernauer“ unter Hertzler's Regie haftet fest in meiner Erinnerung nicht nur wegen des

grossen Eindruckes, den dieses geistvolle und hoch interessante Drama bei mir erweckte, sondern auch wegen seiner wundervollen Wiedergabe. schien mir, dass mehr als die Staatsraison es in diesem Drama die ganz besonders betonte Sorge um die Erhaltung der Dynastie war, die den Herzog Ernst zu dem aktiven Vorgehen bestimmte, welches das tragische Ende der Heldin forderte. Interessant ist dagegen, wie Hebbel selbst in einem Brief aus dem Jahre 1852 sich zu den in diesem Werke aufgerollten Problem äussert:

„... Es ist einfach das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft dargestellt und demgemäss an zwei Charakteren, von denen der eine (Herzog Albrecht) aus den höchsten Regionen hervorging, der andere (Agnes Bernauer) aus der niedrigsten, anschaulich gemacht, dass das Individuum, wie herrlich und gross, wie edel und menschlich es immer sei, sich der Gesellschaft unter allen Umständen beugen muss, weil in dieser und in ihrem notwendigen formalen Ausdruck, dem Staate, die ganze Menschheit lebt. ...“

Im Spielplan trat sonst ein grosser Wandel kaum ein. Eigentlich veränderte sich die Physiognomie des Theaters in dieser Hinsicht nur wenig. Nur ganz schüchtern tastete man vor, um auch dem modernen Problem-[60]ma, das man bislang so sehr vernachlässigt hatte, gerecht zu werden. Von dem geistvollen Franzosen Eugène Brieux brachte man „Simone“ als deutsche Uraufführung. Frä. Stiewe, die sich bald beim Theaterpublikum grosse Beliebtheit errang, spielte die Simone, den Sergeac Alberti, der talentvolle Nachfolger Kothe's. In dem Werke spielte sich ein überaus interessanter Konflikt psychischer Art ab und die beiden Hauptpersonen sind mit dichterischer Meisterschaft gezeichnet.

Allmählich erfuhr meine Theaterleidenschaft eine starke Abkühlung. Immer mehr fesselten mich die intimeren Wirkungen, die einer in fröhlicher Geselligkeit gepflegten Hausmusik innewohnen und so hielten mich immer grösser werdende gesellschaftliche Verpflichtungen von einem regelmässigen Theaterbesuche ab. Das Schauspiel besuchte ich eigentlich nur noch, wenn ich hin und wieder vertretungsweise meine Mission als Referent zu erfüllen hatte oder wenn wirklich literarische Neuerscheinungen von Bedeutung mich ins Theater lockten. Ähnlich ging es mir mit der Oper. Eignes Musizieren und die grössere Vorliebe für Konzertmusik taten auch dem Besuch der Oper Abbruch und für die nun folgenden Jahre muss ich, wenigstens insoweit eigne Eindrücke in Betracht kamen, der Theaterereignisse in mehr summarischer Art gedenken. Übrigens liess die grosse Anziehungskraft, die das prächtige neue Theater in der Eröffnungssaison auf das Theaterpublikum ausübte, in den Jahren vor dem Weltkriege erheblich nach. Dauernd wurde über den schlechten Besuch geklagt und die gähnende Leere, die manche Vorstellungen aufwiesen, war wirklich für ein sonst so theaterfreudiges Publikum geradezu auffallend. Vielleicht nicht mit Unrecht wies man auf das

Mißverhältnis hin, das sich aus den viel zu gross angelegten Dimensionen gegenüber dem für die Kasseler Bevölkerung völlig genügenden alten Theater ergab. Von einigen anerkennenswerten künstlerischen Taten abgesehen wurde im Grossen und Ganzen die bisher stets verfolgte Linie im Spielplan, der auch jetzt noch häufig genüg bei Publikum und Presse Anstoss erregte, beibehalten und schliesslich war auch die Wahl der neuen Kräfte, die ausgezeichnete beim Publikum beliebte Kräfte des Schauspiels und der Oper ersetzen sollte, nicht immer gerade sehr glücklich.

Im Jahre 1911 musste immerhin die Aufführung des „Tantris der Narr“ von Ernst Hardt, worin Zschokke als Tantris und Frau Byrhammer als Isot excellierten, als künstlerisches Ereignis gewertet werden, obschon das Werk, das dem Dichter den Schillerpreis eintrug, vom Publikum verhältnismässig lau, ja sogar wegen einiger peinlich wirkender Episoden mit sichtlichem Unbehagen aufgenommen wurde. Die schöne, wenn auch manchmal reichlich artistisch anmutende Sprache konnte die mangelnde Dramatik nicht wett machen. Noch weniger Anklang fand aber das in der gleichen Saison erscheinende Drama *L a n v a l* von Stucken, dessen Stoff der Artussage entnommen war. Hier waren die Figuren völlig schemenhaft und die Charaktere entbehrten jeder psychologischen Vertiefung. Erst der in derselben Saison herausgebrachte „Sonntag“ von Schönherr, jenes begabten Dramatikers, der sich durch die grossen Bühnenerfolge mit seinem Werke „Glaube und Heimat“ in die erste Reihe der Bühnenschriftsteller einreichte, wurde zu einem wirklich theatralischen Ereignis. Da war endlich dramatisches Leben, nach dem das Publikum, das des literarischen Ästhetentums überdrüssig war, dürstete. Hier war Erdnähe zu verspüren. Menschen von Fleisch und Blut, ja kernfeste Typen waren es, die Schönherr auf die Bühne stellte. An ihnen fand die Gestaltungskraft der Darsteller dankbare Aufgaben. In den Hauptrollen bewährten sich Alberti und Frl. Stiewe. Von den Klassikern fand Götz von Berlichingen in der Ausgabe von 1773 eine Neuauffrischung. Bei aller Verehrung und Bewunderung für dieses Meisterwerk Goethe's erschien mir doch der 25malige Szenenwecheel reichlich illusionsstörend. In Bohné hatte damals das Kasseler Hoftheater einen ganz einzigartigen Vertreter für den Götz. Die tiefe Innerlich-[61]keit, mit der er die Gestalt erfüllte, die plastische Lebendigkeit, die er in seiner Darstellung entfaltete, waren in ihrer Wirkung so eindringlich, dass selbst noch nach Jahrzehnten eine solch künstlerische Leistung nachwirkt. Vortrefflich waren auch Alberti's Weislingen und die Adelheid der Frau Bayrhammer. Im Jahre 1922 ging am Kasseler Theaterhimmel ein neuer Stern in der Gestalt von Fritz Windgassen auf. Nach Weltlinger's Weggange verloren manche Opernwerke, bei denen die führende Rolle dem Heldenor zuviel, beim Publikum sehr an Zugkraft in Ermangelung vollwertiger Interpreten. Mit dem von Hamburg kommenden Windgassen änderte sich indes die Lage nach und nach in mancher

Hinsicht. Denn Windgassen brachte nicht nur ein prächtiges, sich durch sein schönes Timbre in das Ohr einschmeichelndes Organ mit, sondern hatte auch echtes Theaterblut. Seine Darstellungen waren immer temperamentvoll und interessant. Ein so wertvoller Zuwachs machte sich auch bald durch regeren Theaterbesuch bemerkbar. Aber auch das Schauspielensemble erfuhr im gleichen Jahre durch das Engagement des von Basel kommenden jugendlichen Helden Uhlig eine schätzenswerte Bereicherung. Mit seinem jugendlichen, ja stürmischen Elan gab Uhlig, dem man eine nicht gewöhnliche künstlerische Individualität zusprechen musste bald vollgültige Beweise seines grossen Darstellungstalentes. Noch heute ist Uhlig als reifer Charakterdarsteller am Kasseler Theater tätig. In Ibsen's hochpoetischem und phantastischem Werke „Peer Gynt“ das lange vor den sozialen Dramen entstanden war und dessen erste Kasseler Aufführung mir lange Jahre in Erinnerung blieb, waren es besonders die grosse Darstellungskunst und das gezügelte Temperament Uhligs, die den grössten Eindruck bei mir hinterliessen. Jedenfalls erfordert die Darstellung dieses nordischen Phantasten Prahlers und Träumers, der die ganze Welt durchwandert und schliesslich doch den Weg zu Solveig wieder zurückfindet, ein grosses Charakterisierungsvermögen, wie es eben nur grossen Künstlern eigen ist. Als dichterisch schönste Szene ragt aus dem ganzen Werk „Aases Tod“ hervor, die wie auch andere Teile des Werkes durch die Grieg'sche Musik stimmungsvoll untermalt war. Nicht minder originell mutet die Phantastik im Reich der Trolle mit den herumhüpfenden braunen Pygmäen an.

Für literarische Feinschmecker war anlässlich einer Hebbelfeier die Neueinstudierung von Hebbels Werk „Gyges und sein Ring“ ein willkommenener Genuss. Das Theater aber blieb leer. In diesem hochpoetischen Werke, das aber in dem prunkenden Strom der Hebbel'schen Jamben, in den wirkungsvollen Dialogen, der leuchtenden Durchsichtigkeit seiner Bilder und in dem gelassenen Pathos des tragischen Ablaufes immer nur einen kleinen Kreis von Kennern fesseln wird, bewährten sich Frl. Görling als Rhodope und Frl. Storm als Lesbia. Besonders die letztere erkor sich bald das Publikum zu seinem ausgesprochenen Liebling. Auch Schiller's Fiesko erschien im gleichen Jahre wieder auf dem Spielplan mit Hahn der den Fiesko, mit feuriger Verinnerlichung spielte, während die sehr begabte Frl. Feldhofen, die aus Stuttgart nach Kassel kam, die Leonore in ihrer rührend weichherzigen Art gab.

Rein äusserlich gestaltete sich die Kasseler Erstaufführung des Werkes „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauss in seiner ursprünglichen Gestalt zu einem theatralischen Ereignis, obwohl trotz vorzüglicher Aufführung diese eigenartige Kunstschöpfung, die ein Stilgemisch von Schauspiel, Oper, Operette, Posse und Burleske darstellte, vergeblich um ein liebevolles Verständnis beim Publikum rang. In seiner Ursprünglichen Form lag dem Werke die Molière'sche Komödie „Le Bourgeois Gentilhomme“ zu Grunde, in die man die eigentli-

che Oper eingefügt hatte. In der Oper sollen sich neben der tragischen Gestalt der Ariadne die Harlekinaden der Stegreifkomödie als komisches Zwischenspiel wirkungsvoll abheben. Jedenfalls hat Hugo von Hoffmannsthal, der Dichter der meisten von Richard Strauss vertonten Werke hierbei den Versuch gemacht, den Stil der früheren Commedia dell'arte wieder zu neuem Leben zu erwecken. Dieser Versuch wie auch das Vermengen der verschiedensten [62] Stile erfuhr indes beim Publikum allseitige Ablehnung. Niemand wusste eigentlich mit dem in seiner äusserlichen Aufmachung recht anspruchsvoll auftretenden Werke etwas anzufangen. Jeder Musikverständige erkannte wohl sofort den hohen Wert der Ariadne-Musik aber man verzichtet gern auf alles übrige, fast als störend empfundene Beiwerk. Die Schöpfer des Werkes kamen wohl bald selbst dahinter, dass demselben in seiner ersten Form nur ein kurzes Leben beschieden sein werde und gingen daher kurzerhand an eine gänzliche Umarbeitung heran. Man schälte den wertvollen Kern, die eigentliche Oper, heraus und übernahm aus der Molière'schen Komödie nur eine Episode, die man zu einem Vorspiel „Im Hause des reichsten Mannes von Wien“, in den sich der Tuchhändler Jourdain verwandelt hatte, verwertete. In dieser umgeänderten Form ist das Werk auf dem Spielplan der grösseren Bühnen geblieben, wenn gleich es immer nur einen kleinen Kreis von Musikkennern fesseln wird. Natürlich ist auch in der zweiten nun allgemein beibehaltenen Fassung das komische Zwischenspiel, indem die Buffotypen Brighella, Scramuccio, Harlekin, Truffaldin und Zerhinetta ihre Spässe loslassen, geblieben. Auf alle Fälle wirkt dieses stilwidrige Durcheinander von Tragik und Komik, das man weder als Drama noch Parodie ansprechen kann, wenig ästhetisch und ist nicht nach Jedermann's Geschmack. Ganz im Gegensatz zu seinen übrigen Opern mutet häufig die Ariadne-Musik wie Kammermusik an. Sie zaubert oft einzigartig schöne Klangwirkungen hervor und zählt sicher zu den wertvollsten Eingebungen der Strauss'schen Muse. Gern erinnert man sich stets des genussreichen Ohrenschaumes, den die herrlichen Dryadenterzette, die in den Klangschwelgereien des Rheintöchtertrio ein leuchtendes Vorbild haben, bereiten. Die Ariadne wurde in Kassel damals sowohl in der ersten Fassung des Werkes wie auch in späteren Jahren das Werk wieder in der veränderten Form erschien, von Wally von der Osten, der späteren Gattin Windgassen's, der übrigens den Bacchus sang, dargestellt und prächtig gesungen. Wally von der Osten, die bald nach Übersiedlung Windgassen's nach Stuttgart infolge einer Blutvergiftung durch den Tod ihrem Gatten jäh entrissen wurde, lebt dank ihrer Anmut ihrem eindrucksvollen Spiele und künstlerischen Gesanges in dem Andenken der älteren Generation fort. Wie gern sah man sie auch als Butterfly in Puccini's gleichnamiger Oper, die auch in Kassel durch manche entzückende Einzelheiten und grosse musikalische Schönheiten, nicht minder durch den exotischer Duft, den sie ausströmte, viele Gönner gewann. Wally von der Osten gab auch die Titelrolle im „Rosenkavalier“ von Richard Strauss, welches Kunstwerk nach meiner Erinnerung auch noch

vor dem Weltkrieg zum ersten Male in Kassel herauskam. Auch hier war es die wundervolle Musik die mich ungemein fesselte, weniger die gesuchte und oft unnatürlich wirkende Handlung. Die Satzkunst von Richard Strauss bleibt immer erstaunlich, selbst auch dann, wenn er in seiner Walzerseligkeit bei seinem Namensvetter bei Johann Strauss, der ihm an Inspiration vielfach überlegen ist, Anleihen macht, aber in seinem Harmonieabgleitungen verfährt er so geschickt, dass sich selbst Johann Strauss gewundert haben würde, wie rasch aus ihm wieder ein echter Richard Strauss geworden ist. Zu den unbedingten Enthusiasten der Strauss'schen Muse, die sich sogar dazu versteigen, im Rosenkavalier eine Art wiedergeborener „Hochzeit des Figaro“ zu feiern, gehöre ich nicht. Ganz abgesehen von den hohen Werten der Strauss'schen Musik, die kein gerechter Beurteiler von einigem musikalischen Verständnis leugnen wird, hinkt aber dieser Vergleich schon wenn man das zynisch-erotische Verhältnis zwischen der gealterten Marschallin und Rofrano den wahrhaft poetisch anmutenden Figuren der Gräfin und des Cherubin im Figaro gegenüber stellt. Musikalische Schönheiten sondergleichen bringt der Schluss des ersten Aktes wie auch musikalisch wundervoll der Einzug des Rosenkavaliers im zweiten Akt wirkt, nicht minder das prächtige Frauentertel. Im dritten Akt lässt die Schöpferkraft wesentlich nach und auch szenisch sinkt dieser Akt ins Possenhafte hinab.

Der im Jahre 1913 im Kasseler Kgl. Theater stattfindenden deutschen [63] Uraufführung des Musikdramas „Der Scobzar“ der Schöpfung einer italienischen Komponistin Gabriele Ferrari war nur ein Achtungserfolg beschieden, obwohl sich die in den Hauptpartien tätigen Künstler die Sänger Richter und Wúzel und die Sängerinnen Herper und Merkel wie auch Professor Dr. Beier sich die grösste Muhe gaben, dem Werke zu einem Erfolge zu verhelfen. Obleich Schülerin Gounods schwamm die ihr Handwerk wohl gut kennende Komponistin ganz im Fahrwasser des italienischen Verismus. Doch war in ihrer Epigonenarbeit mangels eigener Erfindungskraft das melodische Element ganz ausgeschaltet und meines Wissens hat das Werk sonst in Deutschland nirgendwo Boden gewinnen können.

In der Osternzeit des Jahres 1914, das durch den Ausbruch des Weltkrieges zum Schicksalsjahre unseres Vaterlandes werden sollte, erschien auf dem Spielplan zum ersten Male Wagner's Parsival, den man bis dahin nur in Bayreuth zu erleben Gelegenheit hatte. Die Schutzfrist für dieses Werk war vorüber und trotz dem Proteste und dem vergeblichen Versuche der Familie Wagner, durch den Reichstag eine Verlängerung dieser Schutzfrist von 30 auf 50 Jahre durchzusetzen, konnte das Weihefestspiel dem Spielplan der grossen deutschen Bühnen einverleibt werden. Man hatte wohl früher schon in Konzerten Teile des Werkes, insbesondere das Vorspiel und den Karfreitagszauber gehört, aber nach meiner

Empfindung erwiesen sich die aus dem Ganzen herausgerissenen Stücke selten als besonders eindrucksvoll, wie ja überhaupt die volle Wirkung der Wagner'schen Musik mit ganz wenigen Ausnahmen an die Szene gebunden ist und ausserhalb des Theaters daher an Wirkungskraft einbüsst. Man weiss, wie ungern Wagner selbst – lediglich durch die Not getrieben – Bruchstücke seiner Werke im Konzertsaal aufführte.

Selbst die wertvollsten Bilder alter Meister verlieren erheblich an Wirkung, wenn man sie aus den für sie besonders gewählten Rahmen heraus nimmt und sie gar noch einer unzweckmässigen Beleuchtung aussetzt. Analog ist dieser Vergleich auch durchaus auf Wagner'sche Musikdramen anwendbar, bei denen Wort, Ton, Gebärde und Bild ein untrennbares Ganzes bilden. Jedenfalls umgab ein Werk, wie den Parsival, den man bis dahin nur in Bayreuth sehen und hören konnte, ein beinahe mythischer Nimbus und die Spannung aller Musikfreunde, insbesondere der Verehrer der Wagner'schen Muse, denen mangels genügender Mittel eine Pilgerfahrt nach Bayreuth ein unerfüllbares Ideal blieb, war begreiflicherweise enorm. Besonders tragisch war es, dass es dem schon Anfangs 1914 schwer erkrankten Professor Dr. Beier nicht mehr vergönnt war, den Parsival einzustudieren und zu dirigieren. Schon manches Mal während der Saison musste ihn teils bei den Abonnementkonzerten theils, bei der grossen Oper Dr. Zulauf vertreten. Ich erinnere mich wie z. B. die Walküre in einer gründlichen Neueinstudierung unter Zulauf's Leitung durch die subtilere Herausarbeitung aller Feinheiten der Partitur gegenüber den Aufführungen unter Prof. Dr. Beier in auf fallender Weise an Wirkungskraft gewonnen hatte und doch wurde Zulauf die Einstudierung wie musikalische Leitung des Parsival von der Berliner Generalintendantur nicht anvertraut. Der damals noch sehr junge, aber aussergewöhnlich begabte. und feingeistige Dr. Stiedry wurde für diese Aufgabe ausersehen. So rückte nun das damals für Kassel grosse musikalische Ereignis immer näher heran und jeden, dem es wie mir beschieden war, dieser Aufführung beizuwohnen, erfüllte es mit hoher Genugthuung, dass die aufs höchste gespannten Erwartungen in keiner Weise enttäuscht wurden. Heute nach etwa fünfundzwanzig Jahren mir darüber Rechenschaft abzulegen, wie das erste Mal dieses Werk, in dessen geistigen, dichterischen und musikalischen Gehalt ich seit dieser Zeit durch häufigeres Sehen und Hören an grösseren Bühnen, unter anderem auch an der Grossen Oper in Paris viel tiefer eingedrungen bin, auf mich gewirkt hat, ist allerdings nicht ganz einfach. Soviel weiss ich aber gewiss, dass zunächst das hohe Ethos, das diesem weihevollen Werke entströmt und dem sich so leicht wohl keiner entziehen wird, auch mich vollständig in seinen Bann zwang. Aber gleich die ersten Takte des in grosszügiger Architectonik aufgebaut-[64]ten und ganz homophon durchgeführten Vorspiels erzeugen eine erhabene Stimmung, in der man während des ersten und dritten Actes vollständig festgehalten wird. Verglichen mit anderen Wagner'schen Werken eröffnet die Parsivalmusik unleugbar eine ganz neuartige Klangwelt. Dessenungeach-

tet wird man, wenn man nicht gerade zur Gattung der fanatisch gläubigen Wagnerianer gehört, nicht leugnen können, dass die schöpferische Potenz der Erfindung in diesem Alterswerke Wagner's hinsichtlich Originalität nicht mehr ganz auf der Höhe seiner früheren Werke steht. Wenngleich ich zu dieser Einsicht schon bei dem erstmaligen Anhören des Werkes gelangte, so minderte dies aber meine Eindrucksfähigkeit nicht im Geringsten, denn in seiner Gesamtheit zog mich das Werk durch die Feierlichkeit und Erhabenheit der Vorgänge die sich aus der gerade dieser Schöpfung eigentümlichen Mischung von Theater Romantik Mystik und Religion ergeben, sofort in seinen Zauberbann, denn auch in diesem fast heiligen symbolträchtigen Kunstwerke strebt Wagner dem hohen Ziele zu, die in einer entgötterten Zeit und beinahe mechanisierten Welt mattgewordene Seele neu zu bewegen, sie aufzurütteln und ihr mit der traumhaften Unwirklichkeit seiner Bühnenbilder wie in einem Spiegel eine reinere grössere Welt zu enthüllen. Waren es auch nicht die frommen Schauer, die mich stets beim Anhören einer Bach'schen Passion durchrieseln, so löste doch der erste und letzte Aufzug in mir eine im Theater zuvor nie erlebte religiöse Stimmung aus. Wie in Wagner's anderen Musikdramen der Held stets durch die Liebe des Weibes Erlösung suchte, oder fand, wird er im Parsival selbst zum Erlöser, nachdem er allen Verführungskünsten Kundry's und der Blumenmädchen siegreich widerstanden hat. Nur der künstlerische Genius eines Wagner's konnte die prächtige, aber auch schroffe Kontrastwirkung schaffen, wie sie aus der dämonischen und verführerischen Atmosphäre in Klingsor's Zaubereich erwächst. Um das Werk in seiner ganzen Reinheit und Tiefe zu erfassen, muss man ihm schon die Fähigkeit romantischen Miterlebens, seelische Bereitschaft und Aufgeschlossenheit des Herzens entgegenbringen. An diesen Eigenschaften, die erforderlich sind zur Aufnahmefähigkeit dieses Weihefestspiels und seiner Musik, die in ihren schlichten, aber doch packenden Themen und Motiven wie weihevollen Kantilenen zumeist feierlich dahinschreitet, fehlte es mir nicht und so wurde die Kasseler Erstaufführung des Parsival wie für viele andere auch für mich ein seltenes Kunsterlebnis. Von grosser Pracht waren in der für mich so denkwürdigen Aufführung die Bühnenbilder. Niemals wieder bei späteren Aufführungen an anderen grossen Bühnen, selbst nichtig der Grossen Oper in Paris, glaubte ich in dieser Hinsicht ähnlich fesselnde Eindrücke erlebt zu haben. In ganz besonderer Schönheit erstand das Bild der österlich lichten Blumenau, auf der Parsival in schwarzer Rüstung hinunterschreitet, vor der ehrwürdigen Gestalt des zum Greise gewordenen Gurnemanz kauern und wie ein für alle Regungen der Weltlust erstorbener Heiliger die sündige Kundry entsühnend. Wie hier durch Bild, Handlung und Musik die Illusion des Karfreitagszaubers bzw. Empfindens in der Natur entstand, das ist mir als ein unvergesslicher Eindruck haften geblieben. Die Interpreten der Hauptrollen in dieser durch Dr. Stiedry auf ein hohes künstlerisches Niveau gehobenen Kasseler Erstaufführung des Parsival, nämlich Richter in der Titelrolle, Wüzel als Gurne-

manz, Gross als Amfortas, Fr. Kronacher als Kundry, Hagen als Klingsor lösten ihre Aufgaben mit grösster Hingabe. Die Stimme des Titirel liess man einen jungen Anfänger namens Bachmann, der bis dahin als Schlosser in der Lokomotivfabrik von Henschel und Sohn gearbeitet hatte, singen. Derselbe war Besitzer einer selten schönen Bassstimme und eines immerhin auffallenden Gesangstalentes, aber, wie ich glaube, haben sich die grossen Erwartungen, die man an seine Ausbildung knüpfte, nicht erfüllt.

Unter Dr. Stiedry's Leitung kam noch vor Schluss der Saison 1913/14 eine prächtige Meistersingeraufführung heraus. Dann brach, für die [65] meisten unvermutet, der Weltkrieg aus. Der zuerst an den Mobilmachungstagen spontan hervorgetretenen nationalen Begeisterung folgte bald das beklemmende Gefühl völliger Ungewissheit über die Zukunft, von dem wohl fast jeder erfasst wurde. Erst das siegreiche Vorgehen der deutschen Heere an allen Fronten gab den sorgenvollen Gemütern wieder einen neuen Auftrieb und allgemein hegte man den Glauben, dass ein so furchtbarer, von so vielen Völkern entfesselter Krieg nur wenige Monate dauern könnte. Leider erwies sich diese Hoffnung auf die Dauer als trügerisch. Auch die Mitglieder des Theaters, soweit sie nicht von vornherein zum Kriegsdienst herangezogen waren, legten sich die bange Frage vor: Was wird nun aus uns werden? Aber das Vertrauen zu der hervorragenden Führung der tapferen deutschen Armee, die es verstand, das Vaterland von den Feinden ringsum freizuhalten, gab den Menschen bald wieder die Zuversicht zurück und die Dinge des alltäglichen Lebens nahmen schneller als man es ahnte, wieder ihren gewohnten Gang. Die Krisis im Kunstleben, die man allgemein voraussah, trat nicht ein. Das Theater öffnete am ersten September wieder seine Pforten. Stagnierte auch im ersten Kriegsjahre der Besuch des Theaters, so steigerte er sich doch in den folgenden Kriegsjahren dermaßen, dass ausverkaufte Häuser keine Seltenheit waren. In der schweren Kriegszeit wurde eben die die Herzen stärkende und die Gemüter befreiende Wirkung der Kunst bald ein wahres Labsal empfunden und als im späteren Verlauf des Krieges ein stark zu Tage tretender Mangel an Nahrung eintrat, der den meisten Menschen manche Entbehrungen in leiblicher Beziehung auferlegte, genoss man mit oft knurrenden Magen um so lieber geistige und künstlerische Kost, die wenigstens die Seele erhob. Für manchen ins Feld gezogenen oder aus anderen Gründen ausgeschiedenen Künstler musste Ersatz gesucht werden. Das Engagement des jungen Tenor Fritz Kraus war ein entschiedener Gewinn. Leider blieb Kraus nur kurze Zeit in Kassel, um dann über Köln den Weg nach München zu finden, wo er seit langen Jahren eine Zierde der Oper ist.

Als Nachfolger für den kurz vor Ausbruch des Krieges verstorbenen ersten Kapellmeisters Herrn Prof. Dr. Beier war der vom kgl. Opernhaus Berlin kommende Robert Laugs gewählt

worden, eine Wahl, die für die weitere Entwicklung des Kasseler Musiklebens sich als überaus bedeutungsvoll erweisen sollte. Schon gleich die erste Meistersinger Aufführung unter seiner Leitung liess die ausserordentlich künstlerischen Qualitäten dieses Vollblutmusikers erkennen. Mit dem aus Lübeck kommenden sehr befähigten Opernregisseur Hermann Beier harmonisch zusammenarbeitend, brachte er vorzügliche Opernvorstellungen heraus. So kam auch bald nach Saisonbeginn Smetana's wundervolle Oper „Die verkaufte Braut“ die nach langer Zeit wieder auf dem Spielplan erschien, zur schönsten Geltung. Zweifellos ist dieses Werk eine der besten komischen Opern der neueren Zeit, voll von sprudelnden Einfällen und feurigen Lebens. Trotz ihrem nationalen Einschlage gewann die Musik dieser Oper doch internationale Bedeutung.

Dass während der Kriegszeit man sich bei der Spielplangestaltung darauf besann, gediegenes deutsches Dramen- und Operngut in erster Linie zu bevorzugen, war einfach nationale Pflicht. Es kamen so unter Anderem interessante Neuinszenierungen von musikalisch höchst wertvollen, allerdings von der Gunst des grossen Publikums weniger getragener Werke heraus, wie der als Vorläufer von Wagner's Meistersinger angesprochene „Babier von Bagdad“ von Peter Cornelius, ein Werk, in dem sich eine übersprudelnde, lebensfreudige Künstlerlaune austobt und, wenn ich mich nicht irre, kurz nach dem Kriege „Der Widerspenstigen Zähmung“ von Herm. Götz, die Schöpfung eines feinbesaiteten Musikers, dem leider nur ein kurzes Leben beschieden war. Im letzterem Werke ist mir noch die vorzügliche gesangliche und darstellerische Gestaltung durch Karl Gross besonders in Erinnerung geblieben. In die Kriegjahre fiel auch die Erstaufführung der Schillings'schen Oper „Mona Lisa“ ein Werk, das bei Publikum und Kritik nicht ganz ungeteilten [66] der Beifall fand. Der krass realistische Stoff wirkte neben der im Filmstil durchgeführten Handlung wohl sensationell, bedeutete aber doch für viele Zuhörer eine Nervenprobe. In Einzelheiten steht jedoch die Schilling'sche Musik, insbesondere in ihren eindrucksvollen Orchesterfarben auf hohem Niveau, wenn man auch häufig genug spürt, dass sie vielfach Puccini nachempfunden ist. In der Titelrolle fand die damalige Hochdramatische Clema ein dankbares Feld für ihre Gestaltungskraft. Noch mehr aber wusste der ungemein begabte Carl Gross als Francesco zu interessieren, wie auch Schmieter als Giovanni sehr hervortrat.

In den Jahren, als das Heldenorfnach besetzt war durch den stimmungsgewaltigen und auch darstellerisch sehr begabten Schmieter, einem Künstler, der bei seinem ersten Gastspiel als Siegfried so viel versprach, aber nicht die aufsteigende Linie beibehielt, kam auch an der Kasseler Bühne Verdi's Othello, vermutlich überhaupt zum ersten Male zur Aufführung. In der Titelpartie war Schmieter sowohl stimmlich als auch darstellerisch überaus eindrucksvoll,

nicht minder auch Carl Gross als Jago. Verdi's Oper Othello, eine wahrhaft monumentale Schöpfung, mit welcher neben dem ganz unvergleichlich schönen Falstaff Verdi sogar als Greis noch seine früheren genialen Werke weit übertroffen hat, ist wohl als Musikdrama eines der bedeutendsten nachwagnerischen Werke. In diesen beiden Schöpfungen bedient sich Verdi mehr noch als in seinen früheren Schöpfungen der grossen klanglichen Wirkungen der Wagner'schen Orchestersprache. Während an einzelnen Stellen im „Othello“ die Musik sich zu wahrhaft hinreißender Schlagkraft steigert, hat es wieder Verdi im „Falstaff“ verstanden, durch Einführung des Sprechgesanges des Musikdramas, den er aber mit ausgesprochenen Elementen blühender italienischer Melodik zu durchsetzen wusste, besonders mit seinen eminent komplizierten Ensembles einen ganz neuen Stil musikalischer Konversation von unendlicher Grazie und feiner Komik zu schaffen, dessen künstlerische Höhe kaum noch überboten werden kann. Die Erstaufführung des genialen Alterswerk Verdi's Falstaff am 9. Febr. 1893 in der Mailänder Skala brachte dem schon 80jährigen Komponisten einen beispiellosen Erfolg. Noch als ganz junger Mann in Hamburg im Jahre 1894 erlebte ich an der dortigen Oper eine der ersten deutschen Aufführungen dieses Meisterwerkes und trotz meinem damals noch unentwickelten Musikverständnis erkannte ich doch schon, sozusagen, intuitiv, die musikalischen Schönheiten und Werte dieser geistessprühenden komischen Oper, die ich dann 32 Jahre später auch in der grossen Oper in Paris wieder hörte, um schliesslich im Jahre 1936 gelegentlich eines Besuches in Kassel auch einer prachtvollen Aufführung dieses Werkes im dortigen Staatstheater beiwohnen zu können. Hier erfuhr die Partitur eine sehr geistvolle Ausdeutung durch Robert Heger, während die Titelpartie in einer geradezu klassischen Wiedergabe durch Robert Burg vom Dresdner Staatstheater verkörpert wurde. Aber auch die Kasseler Kräfte wie u. A. Alfred Borchardt, Anny von Stosch, Senta Zöbisch und Maria Barth, wie der Tenor Sabel schufen gesanglich und darstellerisch interessante Typen. Im Allgemeinen hat sich der Verdi'sche Falstaff in Deutschland nur schwer Geltung verschaffen können, da er beim grossen Publikum in dem sehr populären Werke von Nikolai „Die lustigen Weiber von Windsor“ einen scharfen Rivalen hat. So ist auch der Verdi'sche Falstaff in Kassel, wo er im Jahre 1913 zum ersten Male erschien, verhältnismässig spät herausgekommen. In Nikolai's Oper tritt der Falstaff immer mehr als der von den Weibern geprellte Saufkumpan und Dickwanst hervor, während der Verdi'sche Falstaff Typ mehr die Ritterlichkeit betont und hier die Figur mehr derjenigen ähnelt, die wir aus den beiden Shakespeare'scher Heinrich-Dramen kennen. Das war auch in Robert Burg's Darstellung in feiner Nuancierung hervorgehoben. Nach einem Aperçu von Richard Strauss sind Nikolai's Lustige Weiber eine hübsche Oper, Verdi's Falstaff aber eines der grössten Meisterwerke aller Zeiten.

Von deutschen Dramatikern kamen Hebbel mit dem seltener gegebenen Werk: „Herodes und Marianne“ unter Sieg’s Regie in einer vorzüglichen Auffüh-[67]rung mit Frl. Görling als Marianne und Hahn als Herodes zu Worte. Ja, sogar man fand jetzt endlich den Weg zu dem in Kassel bislang verpönten Naturalismus Gerhart Hauptmann’s, dessen „Rose Bernd“, auch mit Frl. Görling in der Titelrolle, erschien. Ibsen’s „Helden auf Helgoland“ ein Jugendwerk des Dichters aus der nordischen Sagenwelt wurde als zeitgemäss gegeben und im Jahre 1917 gelangte vom gleichem Dichter – was früher am kgl. Theater zu Kassel kaum denkbar war – „Hedda Gabler“ auf dem Spielplan. Diese problematische Frauengestalt fand in Frl. Görling eine hervorragende Interpretin, während Zschokke den genialischen Lovberg mit charakteristischen Zügen ausstattete. Natürlich konnte man Shakespeare nicht ganz missen, der ja dank den deutschen Übersetzer, die ja eigentlich Nachdichtungen schufen, als germanischer Dichter gelten kann. Von ihm bevorzugte man in dieser ohnedies ernsten Zeit vorwiegend die leicht beschwingten Kinder seiner Muse, Werke, wie „Viel Lärm um nichts“ und „Wie es Euch gefällt“ kamen in Neuinszenierungen heraus. Im ersterem Werke war Frl. Mund eine anmutige Rosalinde und Frl. Storm liess darin wieder ihrer munteren Laune freien Lauf. In „Viel Lärm um nichts“ tauchte als neues Gesicht im Verband des Hoftheaters als Nachfolgerin von Frl. Görling Frl. Trude Tandar auf, die noch heute der Kasseler Bühne angehört.

Ja in der Kriegszeit erinnerte man sich plötzlich dramatischer Schöpfungen, denen man sonst nur noch mit Achtung in der Literaturgeschichte begegnet. So mutete Goethe’s Stella die fast anderthalb Jahrhunderte nach ihrer Geburt auf der Kasseler Hofbühne zum ersten Mal erschien, fast wie eine Neuentdeckung an. In ihrer innigen und rührenden Art wusste Frl. Mund die Titelheldin zu gestalten, während Hahn den wankelmütigen Fernando glaubhaft zu machen verstand. Sogar für Strindberg war nun der Weg zur Kasseler Hofbühne frei geworden. Mit seiner von Frl. Hopf ergreifend gestalteten „Kronbraut“ kam jetzt auch dieser früher an der Kgl. Bühne geflissentlich gemiedene Dramatiker zur Geltung.

Der Krieg ging anders zu Ende, als man es in den ersten Kriegsjahren zu erwarten berechtigt war. Schon in den Monaten September und October 1918 war man hinsichtlich seines Ausganges recht kleinmütig geworden. Auf den dann im November 1918 eingetretenen Zusammenbruch, der ein völliges Chaos auf fast allen Lebensgebieten im Gefolge hatte, war man doch nicht gefasst. Nach dem Ausbruche der Revolution verschwand natürlich zunächst jede Ehrfurcht vor geschichtlichen Traditionen. Eine kgl. Hofbühne hatte selbstredend keine Existenzberechtigung mehr und das Kasseler Theater schien schicksalsschweren Jahren entgegen zu gehen. Der Intendant, Graf Bylandt-Rheydt nahm natürlich sofort seinen Abschied. Als ein Theaterfachmann hat er zwar nie gegolten, aber seine anständige Gesinnung

und seine chevalereske Art des Verkehrs mit dem Personal und dem Publikum trug ihm manche Sympathien ein. Dass sich nach der Revolution die künstlerische Physiognomie des Kasseler Theaters grundlegend ändern würde, war nicht zu verwundern. An Traditionen fühlte man sich ja jetzt nicht mehr gebunden, aber zunächst legten sich wohl alle an dem Bestand der Kunststätte mehr oder weniger Beteiligten die bange Frage vor, in welcher Form die bisherigen Hoftheater in Deutschland, die doch wahre Kulturzentren in unserem Vaterland bildeten, weiterbestehen würden. Die Tendenz der durch die Revolution ans Ruder gekommenen Männer, die nun auch die politische Macht in Händen hatten, war wohl darauf gerichtet, die Hoftheater von den jeweiligen Stadtverwaltungen übernehmen zu lassen und diesen auch die Lasten für deren weitere Erhaltung aufzubürden, aber fast überall stiess man mit dieser Absicht auf den geschlossenen Widerstand der Bevölkerung, die für die Zerstörung alter Kulturwerte, an denen sie nun einmal hing, nicht zu gewinnen war. Aus den Hoftheatern wurden daher allenthalben Staats- oder Landestheater. So musste sich auch der preussische Staat entschliessen, den Weiterbestand des von der Krone übernommenen Kasseler Theaters als Staatstheater zu garantieren, aber je [68] je schwieriger in den anderthalb Jahrzehnten, die dem Kriegsende folgten, die wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse sich gestalteten, um so mehr musste das Kasseler Theater um seine Existenz und für seine Privilegien kämpfen, denn das Bestreben des preussischen Staates ging angesichts der stetig ungünstiger werdenden Finanzlage immer wieder dahin, das Theater an die Stadt abzustossen, bis erst im dritten Reiche die Erhaltung der Kasseler Bühne als Staatstheater gesichert erschien. Die Unsicherheit der Verhältnisse brachte auch nach der Kriegszeit einen dauernden Intendantenwechsel mit sich. Nach dem Weggange des Grafen Bylandt-Rheydt wurde in Kassel seitens des Publikums und der Presse der Wunsch laut, als neuen Intendanten einen Fachmann zu berufen. Diesem Wunsche trug man insofern Rechnung als man den sehr befähigten Oberregisseur Walter Sieg kommissarisch den Intendantenposten übertrug, bis er dann im Jahre 1920 entgeltlich als Intendant bestätigt wurde. Zum leitenden Regisseur des Schauspiels wurde der bisherige Bonvivant Alfons Pape ernannt. Rückständigkeit konnte man der jetzt an keine höfischen Rücksichten mehr gebundenen Kasseler Bühne nicht länger nachsagen. Im Spielplan kamen jetzt alle literarischen Richtung[en] zur Geltung. Nicht nur der Naturalismus, den man schon längst als überwunden ansah, sondern auch der Expressionismus, der auch in der dramatischen Production in den Nachkriegsjahren sich breit machte. So sollte sich die aufgewühlte und gärende Zeit auch im Spielplan abspiegeln, wie dies deutlich das nicht gerade vom Publikum sehr beifällig angenommene Werk Hasenklever's „der Sohn“ bekundete, worin der Kampf der Jungen gegen die Alten zum Austrag gebracht wird. Von Strindberg erschien „Fräulein Julie“ von Wildgans „Armut“ Tragödie des Alltags von Hermann von Böttcher „Der Kronprinz“. Man holte von Sudermann „die Schmetterlings-

schlacht“ hervor und von Ibsen „Nora“, wofür sich aber die einstige Bewunderung merklich abgekühlt hatte. Auch andere moderne Dramatiker wie Beer-Hoffmann, Georg Kaiser, Sternheim, Röttger erschienen jetzt auf der Kasseler Bühne, auf der auch eine so köstliche Satire wie Ludwig Thoma's „Moral“ erst nach der Revolution möglich geworden wer. Aber auch das Bühnenbild passte sich den anderwärts längst angewandten neuen Methoden an. Vom malerischen Flächenbild fand man den Weg zur stilisierten Szene, zur sogenannten Stilbühne, die man durchaus gelten lassen konnte, wo sie angebracht war. Und das ist nicht immer leicht zu entscheiden. Dem Zeitgeist entsprechend hat auch das Bühnenbild in den letzten 60 Jahren manchen Wandel erfahren. Im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts und im ersten Jahrzehnt des gegenwärtigen Jahrhunderts war die Sucht vorherrschend, unter Vermischung sämtlicher Stilarten die Bühne reich zu dekorieren. Schliesslich erwuchs aber aus diesem Stilwirrwarr des Dekorierens um jeden Preis der Drang nach Stilechtheit. Von dem künstlerischen Eindruck, der durch die Art des Werkes bestimmt wurde, ging man wieder aus. Jeweils wird die Frage im Vordergrund stehen, wo im Bühnenbild äusserste Zurückhaltung oder kräftigste Unterstützung geboten ist, wo historische Sachlichkeit bessere Wirkungen verspricht als wenn man durch symbolhafte Andeutungen in der Szenerie die Phantasie frei walten lässt. Vielfach waltet in der neueren Zeit bei der Gestaltung des Bühnenbildes die Tendenz vor, den szenischen Rahmen nicht zum beherrschenden Träger der Stimmung zu machen wie es bei der älteren Illusionsbühne der Fall war. Man denke nur an die Art der Meininger, die stets die Anwendung eines möglichst wortgetreuen historischen Stils bevorzugte. Das verführte oft zu grosser Prachtenfaltung, die auch grossen Kostenaufwand zur Folge hatte. Allmählich ist man zur Vereinfachung des Dekorationsapparates geschritten. Oft dominiert mehr die Linie als die Farbe. Heute sieht man auf der Bühne vielfach klare grosszügige Bauten und empfindet immer mehr die sich deutlicher bemerkbar machende Einfühlungskraft in die dichterische Vision. Jedenfalls erfordert die moderne Stilbühne vom Bühnenbildner viel Geist und [69] künstlerische Einfälle, wenn mit Überraschungswirkungen erzielt werden sollen.

Während des Krieges und auch in der Nachkriegszeit wurden auch häufig Festspielvorstellungen mit prominenten Gästen veranstaltet. Bei solchen Gelegenheiten sah und hörte man berühmte Bühnenkünstler, die in früheren Jahren Kassel kaum berührten. Einen ganz besonders starken Eindruck hinterliess bei mir das Gastspiel des Bariton Forsell's als Don Juan, dessen hervorragende Leistung nicht nur stark an diejenige d'Andrade's erinnerte, sondern durchaus an sie heranreichte. Die Festspielaufführungen der Jahre 1919, 1920 und 1922 sind mir ganz besonders in Erinnerung geblieben. Im Jahre 1919 waren es mustergültige Aufführungen von Tristan und Isolde, Fidelio, Rosenkavalier und Meistersinger, im Jahre 1920

bildete Wagner's Ring der Nibelungen den Kern der Fettaufführungen. Rheingold und Walküre unter Dr. Zulauf, Siegfried und Götterdämmerung unter der temperamentvollen und stets geistvollen Stabführung von Robert Laugs. Neben den Kasseler Künstlern Windgassen (Siegfried) und Wüzel (Gunther) waren bei den Aufführungen die damals besten deutschen Vertreter für die tragenden Partien tätig. Melanie Kurt (die Brünhilden) Braun (Wotan und Wanderer) Vogelstrom (Siegfried) Hensel (Loge) Karin Branzell (Fricka) Seydel (Mime) Zador (Alberich) Giess (Hagen). In den Festspielen 1922 waren ebenfalls wieder die prominentesten deutschen Künstler für den von Dr. Zulauf betreuten Parsival und für die Meistersinger wie Tristan und Isolde, die Robert Laugs anvertraut waren, herangezogen worden. Ritter (Parsival, Tristan) Plaschke (Hans Sachs, Kurvenal) Melanie Kurt (Kundry) Bertha Morena (Isolde) Robert Burg (Amfortas) Braun (Gurnemanz, Pogner Marke) Elisabeth Rethberg (Eva) Karin Branzell (Brangäne) Robert Hutt (Walter Stolzing) Josef Geis (Beckmesser). Auch in späteren Jahren wiederholten sich ständig diese sommerlichen Festspiele.

Unter dem Regime Sieg, der begreiflicherweise sich mehr für das Schauspiel einsetzte, fand aber dessenungeachtet die Oper, die durch Laugs und Zulauf betreut wurde, keine Vernachlässigung, ja bei der temperamentvollen und durchgeistigten Interpretation, die die grossen Wagner'schen Musikdramen unter der Laugs'schen Stabführung erfuhren, konnte man manche eindrucksvolle Aufführung grossen Stils erleben.

Um das Jahr 1925 schied der Intendant Walter Sieg wieder aus und mit ihm trat auch Pape, der als Schauspieldirector an das Münchener Staatstheater ging, aus dem Verbands der Kasseler Bühne. Nun sollte nach den Absichten der maßgebenden Berliner Stellen für das Kasseler Theater eine neue verheissungsvolle Aera beginnen, denn für den Intendantenposten hatte man einen Mann ausersehen, der als geistvoller Musikschriftsteller in Deutschland einen grossen Ruf genoss. Es war Paul Bekker, dem man noch als musikalischen Beirat den überaus begabten, jugendlichen Komponisten Krenek beigab. Wie man auf der einen Seite an die Berufung Bekker's die grössten Erwartungen knüpfte wurden angesichts der Tatsache, dass Bekker jede Bühnenpraxis fehlte, bald auf der anderen Seite Bedenken laut. Paul Bekker selbst, dem auch daran gelegen war, das Schauspiel neu zu beleben, verpflichtete bald nach seiner Berufung als Intendant für das Schauspiel den Regisseur Johannes Tralow als Spielleiter. Auch als Dichter und geistvoller Journalist ging Tralow ein guter Ruf voraus. Ein Experiment blieb die Berufung Bekker's auf alle Fälle, aber auch seine ärgsten Gegner, an denen es ihm sicherlich nicht gefehlt haben mag, zumal er auch als Mensch nicht immer Sympathien zu erringen verstand, werden kaum leugnen können, dass doch unter seiner Aegide ein frischer Windzug in den Musentempel am Friedrichsplatze hineinwehte. Zweifel-[70]los war

Bekker's Wollen auf hohe Ziele gerichtet und dank seiner Initiative konnte das Kasseler Publikum die Bekanntschaft mit mancher musikalischen Schöpfung der neueren Zeit machen, die wohl ohne ihn sonst kaum in Kassel ans Licht getreten wäre. Aber auch älteste Opernwerke holte er aus der Versenkung hervor und hauchte ihnen durch stilvolle Wiedergabe neues Leben ein. Was eigentlich sofort für Bekker's Objektivität einnehmen musste, das war sein Eintreten für Hans Pfitzner, mit dem er einst in sehr heftiger Pressfehde gestanden hatte. Von ihm liess er bald nach seinem Dienstantritt den „Armen Heinrich“ aufführen, ein Werk, dass trotz seiner hohen musikalischen Bedeutung sich auf der Bühne nie recht einbürgern konnte und daher auch sehr wenig, selbst an grossen Bühnen, gegeben wurde. Mir war das Glück beschieden, eine Aufführung dieses Werkes erst in der darauffolgenden Saison, unter der das Orchester und die Solisten inspirierenden Leitung des Komponisten zu geniessen. Den armen Heinrich sang damals sehr eindrucksvoll Martel. Ich war sofort berauscht von der herrlichen Musik, die trotz ihrer unverkennbaren Abhängigkeit von Wagner doch eigene Wege geht und sogar die Wagner'sche Tonsprache in interessanter Weise weiterentwickelt. Die Geschichte des armen Heinrich ist nicht nach Jedermann's Geschmack und wirkt daher auch als Stoff eines Dramas ziemlich qualvoll. Im reinsten Idealismus deutscher Kunst wurzelt dieses Musikdrama; es ist auf dem Erlösungsgedanken, wie er sich in der frühwagnerischen Zeit vorfindet, aufgebaut. Die Agnes, die sich für den dahinsiechenden Helden opfern will, ist ohne Wagner's Senta kaum denkbar. Nach den von Schmerzensklagen des Dahinsiechenden erfüllten ersten Akte hofft man auf das Eintreten einiger verklärender Lichtpunkte im zweiten Akte, aber auch dieser ist grau in grau gemalt und wie sehr man auch die tondichterische Phantasie, die sich in der grossen Erzählung Dietrich's von seinem Ritt über die Alpen und in Hilde's mit grosser Ausdruckskraft komponierten Arie ausprägt, bewundert, erweckt doch das trübe Milieu nur qualvolle Empfindungen. Erst der letzte Akte ganz am Schluss, als der arme Heinrich das Opfer der jungen Agnes nicht annehmen mag, ruft eine einigermaßen erlösende Wirkung hervor.

Eine andere künstlerische Tat Bekker's war die Neuerweckung von Gluck's Armida, wofür er sich die damals in Frankfurt a/m sehr gefeierte Sutter-Kottlar, die für diesen Gesangstil besonders befähigt war, verschrieb.

Ein ausgesprochenes Novum für Kassel bildete aber die von Paul Bekker kultivierte Kammeroper, für die er das französische, italienische und deutsche Singspiel, meist aus dem 18ten Jahrhundert, das man gemeinhin nur noch als Studienobject für Musikhistoriker ansah, von dem Jahrhundertstaube, der schon auf ihm ruhte, befreite. Die liebevolle Einstudierung, die er diesen Werken angedeihen liess, erbrachte dann den Beweis für die unverwüstliche

Lebenskraft, die den fast vergessenen Schöpfungen noch innewohnte. Das Kassler Publikum nahm diesen fesselnden historischen Streifzug durch die Anfänge der Oper verständnisvoll und dankbar, ja teilweise enthusiastisch auf. Auf dem Spielplan erschienen in den beiden Jahren der Bekker'schen Ära von dieser Gattung unter Anderen: Die „heimliche Ehe“ von Cimarosa, der „Dorfbarbier“ von Schenck, „Doctor und Apotheker“ von Dittersdorf, „La serva padrona“ und der „Musikmeister“ von Pergolesi, die „beiden Geizigen“ von Gretry, der „Bärenjäger und das Milchmädchen“ von Dunis, der „Kalif von Bagdad“ von Boieldieu, Offenbach's Einakter „Urlaub nach dem Zapfenstreich“. Auch moderne Opern kleineren Stils wie Korngold's „Der Ring des Polykrates“, Busoni's „Turandot“ und „Arlecchino“, Janacek's „Jenufa“, Strawinski's die „Geschichte vom Soldaten“ wie grössere Schöpfungen der neueren Zeit, die anderswo längst viele Aufführungen erlebt hatten, kamen nun auch in Kassel heraus wie beispielsweise Debussy's „Pelleas und Melisande“, Schreker's „Die Gezeichneten“ und der „Ferne Klang“, Julius Wesmann „Schwa-[71]nenweiss“ nach Strindberg's sinniger Dichtung, aus welcher der Komponist ein richtiges versonnenes Musikmärchen zu gestalten verstanden hat. Von Bekker's Schützling Krenek gelangte sogar ein grösseres Werk „Orpheus und Euridike“ zur Uraufführung. Der Text war von dem expressionistischen Malerdichter Kokoschka verfasst und es wirkte einigermaßen befremdend, wie hier in dieser Schöpfung ein antiker Stoff ins Pathologische und Abstruse umgebogen wurde. Obwohl an technischen und dekorativen Mitteln, um besonders stilvolle Bühnenbilder zu schaffen, nicht gespart wurde, errang das Werk keinen Dauererfolg. Der äusserst illustrativ wirkenden, aber mehr durch Artistik und Intellect als durch Gefühlswerte hervortretenden Musik Krenek's versagte man nicht die Bewunderung, wiewohl man kühl bis ans Herz blieb, da das Publikum sich doch durch die mehr nach dem Technischen Kombinatorischen gravitierende musikalische Phantasie dieses unzweifelhaft hochbegabten Komponisten über die eigentliche Sterilität seiner Erfindung nicht hinwegtäuschen liess. Aber die expressionistisch moderne Behandlung, die der Textdichter Kokoschka dem mythologischen Stoffe angedeihen liess, stiess beim Publikum auf wenig Verständnis. Der vielgewandte, leicht schaffende Krenek musste in seinen Theaterlehrjahren auch zu Pantomimen und Ballets geeignete Musik schreiben, ja auch das neuaufgefrischte geistvolle Goethe'sche Spiel „Triumph der Empfindsamkeit“ wurde von ihm in sehr geschickter Form einer musikalischen Bearbeitung unterzogen wie er auch zur Uraufführung der Dietzschmidt'schen Komödie „Der liebe Augustin“ unter Verwendung der bekannten Augustin-Melodie eine harmlos fröhliche und wo nötig schaurig illustrierende Musik schuf. Diese Komödie, in der Kurt Uhlig den lieben Augustin mit starkem Erleben verkörperte und als Pestweiberl Anni Weinert eine vorzügliche Leistung bot, war reich an derben Spässen und Kapriolen. Das teils unterhaltende teils Gruseln erzeugende Werk wurde unter der künstlerischen Leitung des damaligen Ober-

regisseur Dr. Presch in einer wirkungsvollen Inszenierung herausgebracht, wobei die modern empfundene Krenek'sche Begleitmusik sich besonders wirksam als Untermalung der Pest- und Totengräberszene bewährte. In der Zeit, als Ernst Legal auf dem Throne des Intendanten sass, blieb dem Kasseler Publikum auch nicht erspart, mit der zwar unterhaltsamen, auch musikalisch geschickt zusammengezimmerten, aber doch immerhin problematischen Krenek'schen Filmoper „Jonny spielt auf“ Bekanntschaft zu machen. Dem Zeitgeiste machte in diesem Werke der vielgewandte Krenek alle möglichen Konzessionen. Ein Jazsgeigender Nigger stand im Mittelpunkt des Geschehens und auf der Bühne löste eine Sensation die andere ab. Aus einem Lautsprecher ertönten die Stimmen unsichtbarer Mitwirkender, ein richtiggehendes Auto fuhr über die Bühne, ja die Szene verwandelte sich sogar einmal zu einer Bahnhofshalle.

Am Kasseler Theater wurde in Regiekünsten und, neuen Stilformen nie soviel experimentiert als während des Bekker'schen Regimes. Als stilistisches Experiment musste auch eine unter Bekker erfolgende Neueinstudierung der „Zauberflöte“ gewertet werden, die wohl berechtigtes Aufsehen erregte und ungemein interessierte, aber eher als stilwidrig empfunden wurde. Mit einem Raffinement sondergleichen wurden alle modernen Stillelemente der Bühnenarchitektur, die schönsten Farbwirkungen und alle sonstigen Regiemöglichkeiten aufgeboten, um dem schönen Märchen ein neues prächtigeres Gewand anzulegen, aber das Zuviel an aufgewandter technischer und geistiger Aktivität raubte schliesslich dem Werke ein gutes Teil der in ihm steckenden Naivität und entseelte es dadurch. Die uns in diesem Zauber-märchen menschlich so nahestehenden Figuren glichen in ihrem dem vorherrschenden Stile angepassten Vermummung eher Marionetten und die herrliche Musik schien garnicht recht mit diesem äusserlich prunkvollen Stilversuche zusammenzustimmen. Ohne Frage musste, wie schon erwähnt, Paul Bekker das Verdienst zugesprochen werden, gegen frühere Zeiten durch einen ständig wechselnden Spielplan mit sehr vielen [72] Neuerscheinungen wieder grösseres Interesse am Theaterleben in Kassel geweckt zu haben, zumal er ja auch für das Schauspiel in dem originell und schöpferisch schaffenden Johannes Tralow einen tüchtigen Sekundanten gefunden hatte. Mit der Neuinszenierung von Shakespeare's „Ende gut Alles gut“ führte sich Tralow s. Zt. gleich in äusserst wirkungsvoller Weise ein und auch fast jede seiner späteren Regieleistungen waren echt künstlerische Taten eines phantasiebegabten Spielleiters. Unter Tralow fanden viele Neueinstudierungen von klassischen Werken statt, wie „Don Carlos“ und die Wallenstein Trilogie. Am vollendetsten gelang ihm Wallenstein's Lager. Natürlich schreckte auch er nicht – wie man das in neuerer Zeit häufig beobachten konnte – vor gehörigen, manchmal recht willkürlich gemachten Strichen zurück, um die tragischen Höhepunkten in den Klassikern besser herauszuarbeiten.

Längst war die frühere Rückständigkeit des einstigen Hoftheaters überwunden. Mit dem Spielplan, insbesondere im Schauspiel, hinkte man nicht mehr wie früher nach. Man hielt vielmehr mit der zeitgenössischen literarischen Production immer Schritt und legte sich in der Auswahl solcher zeitgemässer Werke, wie sie über die meisten deutschen Bühnen gingen, keinerlei Beschränkungen auf, selbst wenn man damit kaum immer den Geschmack des doch sehr konservativ eingestellten Kasseler Theaterpublikums traf. Es erschienen in jener Zeit auf dem Kasseler Staatstheater Werke wie Klabunds „Kreidekreis“, eine Märchenstimmung aus der altchinesischen Atmosphäre. Bernard Shaw mit seiner „heiligen Johanna“, die nach Ausspruch des Verfassers getreu nach der Historie gezeichnet sei, obwohl uns vielleicht die idealisierte Schiller'sche „Jungfrau von Orleans“ lieber sein mag. Von Bernard Shaw brachte man auch den „Teufelsschüler“, eine Komödie, in der die bekannte Spottlust dieses Dichters sich ordentlich austobte. In der Spielzeit der Jahre 1925-1927 hat man sich bei der Ausschau nach interessanten Werken auch der altindischen Literatur erinnert. In einer Neubearbeitung wurde dem Kasseler Publikum die altindische Märchendichtung des Königs Sudraka „Vasantasena“ in einer expressionistischen Ausstattung, die von dem Dülbergschüler Theo Otto herrührte, vorgeführt und später auch das indische Märchenspiel „Sakuntala“ von Kalidasa. Schliesslich kam auch ein moderner Inder, der philosophische Dichter Rabindranath Tagore mit seinem religiös-symbolischen Königsspiel „Der König der dunklen Kammer“ zu Worte. Auch hier sorgte man im Bühnenbild für einen dem exotischen Stoffe Rechnung tragenden farbigen Rahmen. Viel Gegenliebe fanden indes diese mit viel Symbolik beschwerten Märchenbilder, die grosses Verständnis für die indischen religiösen Vorstellungen voraussetzen, beim Publikum nicht. Wie überall wirkte dagegen eine Kriegsdichtung im edelsten Sinne des Wortes „Das Grabmal eines unbekanntes Soldaten“ erschütternd. Hierfür hatte man das berühmte Düsseldorfer Ensemble der Louise Dumont gewonnen. Shakespeare's Sommer-nachtstraum und Wintermärchen erschienen in prächtiger Aufmachung wieder auf dem Repertoire. Der damals unvermeidliche „fröhliche Weinberg“ von Zuckmeyer die „selige Excellentz“ von Presber und Stein, ein Werk im Stile des „Veilchenfresser's“ seligen Angedenkens und nicht zuletzt der wieder aufgefrischte Hauptmann'sche Biberpelz waren Werke so ganz nach dem Herzen eines grossen Teiles des Kasseler Publikums. Werfel's Tragödie „Juarez und Maximilian“, die den kurzen mexikanischen Kaisertraum des österreichischen Erzherzoges zum Thema hatte, von Tralow sehr geschickt in Szene gesetzt, erwies sich aber nicht von grosser dramatischer Wirkung, da es mehr aneinandergereihte geschichtliche Bilder waren.

Eigentlich kann ich nur wenig aus eigener Anschauung über Tralow's Wirken berichten. Doch in der Aufführung eines Werkes Pirandello's „Heinrich IV.“, die unter seiner Regie herauskam die ich miterlebte, gewann ich einen tiefen Eindruck von seiner geistigen Arbeit

[73] zumal dieses bizarr-groteske Werk seiner Eigenart ganz besonders entgegenkam. Natürlich gehörte er zu den modernen Regisseuren, die ihren Willen bei den Darstellern bis ins geringste Detail der Diction und Bewegung rücksichtslos durchsetzen, wodurch dann wohl ausgeglichene Gesamtleistungen erzielt werden, die Entfaltung der künstlerischen Individualität der Darsteller aber wesentlich eingeengt wird.

Schon vor der Aera Paul Bekker erlebte ich noch die Aufführung einiger bemerkenswerter Opern, die auch für Kassel neu waren. Es waren Schrekers „Schatzgräber“ und Korngold's „Tote Stadt“. Besonders das letztere Werk des damals sehr jungen, hauptsächlich im Fahrwasservon Strauss, Reger, Puccini und Wolf-Ferrari schwimmenden, aber sehr melodisch empfindenden Wiener Komponisten, der trotz seinem Eklekticismus zu den grössten Begabungen in seiner Zeit zählte, weckt in mir angenehme Erinnerungen, nicht zuletzt auch durch die prachtvolle Leistung Windgassen's, der bald zum Schmerze aller Kasseler Musikfreunden an die Stuttgarter Oper verpflichtet wurde. Neben grossen Feinheiten in der Partitur dieser Oper, die damals als eines der ernstlichst zu beachtenden Bühnenwerke angesehen wurde, war in der Musik wie im Bühnenbild die verträumte Stimmung der altertümlichen, von Mystik umsponnenen Flamenstadt Bruges (Brügge) in äusserst wirkungsvoller Weise getroffen. Korngold's melodische Linienführung gemahnte jedenfalls an italienische Geister und wenn man diesem jungen Komponisten – sicherlich auch mit Recht – Originalität in der Erfindung absprach, so war doch seine Meisterschaft in der musikalischen Stimmungsmalerei unverkennbar wie auch aus seiner Orchestersprache dem willig folgenden Hörer berückende Klangpracht entgegentönte.

Von hohem Interesse war es auch, die bis dahin in Kassel unbekanntten Werke Franz Schreker's kennen zu lernen und die klangartistische Rauschkunst wie das raffinierte Instrumentalmosaik dieses musikalischen Impressionisten zu bewundern. Seine Musik im Schatzgräber verriet Anklänge an Tristen, gemahnte aber auch an die Art Debussy's. Schreker's feine Satztechnik und musikalische Ziselierkunst sind nicht wegzuleugnen, aber da auch der Stoff des Schatzgräbers wie auch die sonstigen Stoffe seiner Werke reich an Symbolik sind und teilweise auch mystisch wirken, hatte ich gleich die Empfindung, dass diesem „l'art pour l'art“ Stil keine Dauer verheissende Werbekraft innewohnt und so ist es auch um Schreker, der gerade von seinem Apostel Paul Bekker als ein bahnbrechender Neuerer gepriesen wurde, recht still geworden. Wenn ich heute mir Rechenschaft darüber geben sollte, was mir an bleibenden Eindrücken Schreker's Schatzgräber geschenkt hat, so käme ich etwas in Verlegenheit. Seine eigenartige Musik kommt mir in der Erinnerung wie ein köstlicher, im Augenblick beglückender Rausch vor, der aber leider wie ein schöner Traum nur zu schnell verflog. In den Hauptrollen erweckten die schauspielerisch sehr gewandte Mary Keysell als

Els, Windgassen als Elis und Ernst Neubert als Narr viel Interesse, beim Publikum fand die auch für Kassel neue Oper „Höllisch Gold“ von Julius Bittner, dessen Musik mehr die ruhigen musikalischen Formen vorzieht willigere Ohren und empfänglichere Herzen. In diesem Werke zeichneten sich Windgassen als Teufel, ferner Frau Clema und Wúzel besonders aus. Bemerkenswert war auch die schon früher veranstaltete Uraufführung eines Musikdramas „Veeda“ von Georg Vollerthum [Vollerthun!], eines völlig naiv schaffenden Musikers, dessen Begabung wesentlich im Lyrischen wurzelt. Alle Schönheiten der Partitur brachte Laugs mit bekannter Meisterschaft heraus und Frau von der Osten, Windgassen und Gross bemühten sich redlich, dem Werke gerecht zu werden. Aber wie so viele Opernschöpfungen, die in Kassel uraufgeführt wurden, blieb auch diesem Werke nur ein ephemeres Dasein beschieden. Auch Opern wie der „Fremde“ von Hugo Kaun und die „heilige Ente“ von Gal, die in Kassel herausgebracht wurden, erwiesen trotz einzelner Schönheiten sich nicht als lebenskräftig genug, um sich dauernd auf dem Repertoire zu erhalten.

Gern denke ich auch an den grossen Eindruck zurück, den die wenngleich [74] für Kassel verhältnismässig spät erscheinende Erstaufführung der russischen Nationaloper „Boris Godunow“ von Mussorgski, die in deutscher Sprache zum ersten Male im Jahre 1913 in Breslau herauskam, bei mir hinterliess. Unter Dr. Zulauf's Leitung kam eine äusserst lebenswarme u. künstlerisch hochstehende Wiedergabe dieser von Rimsky-Korssakow Instrumentierten genialen und originellen Musikschöpfung, in der ungeschminktes leidenschaftliches russisches Volkstum fiebert, zustande; Mossi mit seinem prächtigen Bariton musste den Titelhelden, der zum Schlusse dem Wahnsinn verfällt, dämonisch düster und ergreifend zu gestalten. Der stimmungsgewaltige Schwedt-Hagen gab einen überaus eindrucksvoll wirkenden Bettelmönch und Wúzel lieh den ganzen Zauber seiner damals immer noch schönen Stimme und seiner stilvollen Diktion der kurzen Episode des Mönches Pimen, der in stiller Klosterzelle die erste Chronik Russland's schrieb. Von grandioser Wirkung waren auch die Volksszenen, mit denen in prächtigen Bühnenbildern die anspruchsvollste Schaulust befriedigt werden konnte. Auch die Chöre, die teils liturgischen teils dramatischen Charakter aufwiesen waren äusserst stimmungsvoll. Wenn auch Mussorgski die gestaltende Kraft fehlte, die einzelnen szenischen Vorgänge zu einer grossen dramatischen Steigerung miteinander zu verknüpfen, so pulsiert doch ohne Frage in den einzelnen Szenen dramatisches Leben. Zweifellos ist Boris Godunow das originellste Werk der nationalen russischen Oper, aber vollauf würdigen kann es erst, wenn man mit der Wesensart von Land und Leuten noch näher vertraut wäre.

Noch bevor die nur kurze Zeit währende Aera Paul Bekker's zu Ende ging, musste ich Kassel verlassen und konnte nur noch aus der Ferne die weitere Gestaltung des Kasseler

Theaterlebens beobachten. Das Wirken Bekker's als Intendant, von dessen Eintritt man ursprünglich das Aufkommen der Futuristengefahr befürchtete, ist von mir nach der positiven Richtung schon gewürdigt worden, aber auch die negative Seite seines Wirkens darf nicht verschwiegen werden. Abgesehen von seinem ewigen Herumtasten und Experimentieren – was die Stetigkeit des Spielplanes nicht gerade günstig beeinflusste – hat Bekker in seiner Personalpolitik geradezu verheerend gewirkt und eine Unruhe in das einst festgefügte und harmonisch zusammenarbeitende Personal des Theaters gebracht, die man früher in Kassel nicht kannte und die schädigen Wirkungen einer solchen wohl in steine r wenig sympathischen Persönlichkeit begründet liegenden, zersetzenden Politik haben sich erst in den darauf folgenden Jahren fühlbar gemacht. Übrigens hat man fast die gleichen Erfahrungen während seines Regimes in Wiesbaden gemacht. Wie ja schon vorher kurz angedeutet, folgten jetzt auch für die Kasseler Bühne Jahre schwersten Ringens um ihre Existenz. Mehr als einmal zitterte man um ihre Erhaltung. In Berlin hätte man sich angesichts der immer grösser werdenden Ebbe der Staatsfinanzen gern von den Lasten freigemacht, die der Zuschussbetrieb des Kasseler Stasttheaters erforderte. Die früher so wohltätig empfundne Stetigkeit des Kunstbetriebes litt schon erheblich unter den nach Kriegsende eingetretenen Wirren. Die von der Aera Paul Bekker erhoffte Wendung zum Besseren trat auch nicht ein und seine Nachfolger im Amte Ernst Legal, Dr. Pauly, Berg-Ehlert, Edgar Klitsch und schliesslich der nur wenige Monate regierende Operettentenor Willy Schillings – also innerhalb sechs Jahren fünf Intendanten waren auch nicht imstande, während ihres kurzen Regimentes dem Kasseler Theaterleben neuen Auftrieb zu geben noch ihm ein individuelles Gepräge zu verleihen. Ja, unter Berg-Ehlert war aus dem Staatstheater schon ein staatliches Theater in Verwaltung der Stadt Kassel geworden.

Mag auch der dauernde Wechsel in der Leitung des Staatstheaters in dem Jahrzehnt nach dem Kriege sich in mancher Beziehung, ungünstig ausgewirkt haben und mögen die ewigen Finanzkrisen des Staates, die schliesslich [75] auch Kulturkrisen im Gefolge hatten, gewiss auch dem Staatstheater abträglich gewesen sein so hat doch der Theaterbetrieb selbst unter diesen erschwerenden Umständen nicht sehr wesentlich gelitten. Vor allen Dingen lag wirklich kein Grund mehr vor, der jeweiligen Intendanz den Vorwurf der Rückständigkeit in der Wahl des Repertoires zu machen wie man es oft – und nicht mit Unrecht – in der kaiserlichen Zeit tat. Die einheitliche Theatergemeinde der Vorkriegszeiten war ja längst verschwunden. Die Umschichtung der Bevölkerung nach dem Weltkriege brachte es ganz von selbst mit sich, dass auch die Zuschauerschaft also die Unterhaltung suchende Theatergemeinde bunt zusammengewürfelt und nicht zu einer seelischen und geistigen Einheit, – wie es früher meist der Fall war –, zusammengewachsen war. Das neue Publikum kam zum Teil wenigstens mit

wesentlich anderen Ansprüchen als in früheren Zeiten ins Theater. Das inzwischen durch den hochentwickelten Film sehr verwöhnte Publikum stellte an Regie, Inszenierung wie an das Bühnenbild ganz andere und oft recht umwälzende Anforderungen. Jedenfalls machte sich der Wettbewerb zwischen Film und Bühne in immer stärkeren Maße fühlbar und wirkte mitbestimmend auf den Spielplan. Der geistig sehr regsame und wendige Regisseur, der es verstand dem Zeitgeist Rechnung zu tragen, war absoluter Herrscher. Aber in dem Bestreben regietechnisch Vollendetes zu leisten, wurde oft die Grenze des Erträglichen überschritten und die alte Generation sah doch manchmal mit Schrecken, wie man die ihr teuer gewordenen Klassiker durch oft recht fragwürdige Kürzungen verunstaltete, ja sie gewissermaßen im Kinotempo auf der Bühne abrollen liess. Dass der Film mit seiner eilenden, bruchlosen Abfolge von Bildern, die im Detail realistischer, in der Bewegung exacter und im Object nach Umfang und Weite oft vollständiger und zugleich intimer sind, eine directe Illusionswirkung hervorruft, kann wohl als unbestritten gelten.

Immerhin war die Tendenz erkennbar, in der Zeit nach dem Weltkriege sowohl bei der Oper als auch im Schauspiel die zeitgenössischen Werke zur Aufführung zu bringen wie auch solche bedeutenderen Schöpfungen älteren Datums, die man früher in Kassel vernachlässigt hatte. Um nur einige zu nennen, kamen in der Oper, wie mir bekannt geworden ist, von Verdi die „Macht des Schicksals“, von Puccini „Manon Lescaut“, von Saint-Saens „Samson und Dalila“, von Kienzl der „Kuhreigen“, von d’Albert, „die toten Augen“, von Reznicek „Blaubart“, von Hans Pfitzner „Das Christ-Elflein“, von Brecht-Weill „Dreigroschenoper“ und „Mahagonny“, von Hindemith „Cardillac“, von Waltershausen „Oberst Chabert“, von Strawinski „Ödipus Rex“ heraus. Im Schauspiel war der Versuch bemerkenswert, Goethe’s „Faust“ beide Teile in einem Abend zu bezwingen, indem man nach der Bearbeitung von Paul Mederow das dramatische Gedicht auf ein Drittel zusammengestrichen hatte. Von Goethe wurde „Clavigo“ und „Götz von Berlichingen“ wieder in Erinnerung gebracht, von Gerhart Hauptmann erschien in Kassel „College Crampton“ und „Vor Sonnenaufgang“. Andere Werke wie Zuckmayer’s „Hauptmann von Köpenick“ und „Katharina Knie“, von Georg Kaiser „Mississippi“, von Wedekind „Erdegeist“, von Sheriff „die andere Seite“ bewiesen, dass man vorurteilslos jeder literarischen Richtung gerecht zu werden suchte, selbst auf die Gefahr hin, dass darunter auch Schöpfungen sich befanden, die schliesslich in jenem Orkus verschwinden, in dem die kläglichen Schatten dramatischer Fehlgeburten umherirren.

Aus dem im dritten Reiche neuerwachten Kulturleben schöpfte man neue Hoffnungen und erwartete jetzt zuversichtlich, dass aus dieser Kulturrenaissance der Kasseler Bühne neue Kräfte und Impulse zu- wachsen würden. Teilweise zeigte sich dies schon darin, dass man seit

Juni 1933 als Intendanten Baron von Holthoff, dem als erfahrener Bühnenleiter ein guter Ruf vorausging, berufen hatte, aber die Bestrebungen der neuen preussischen Regierung, die Kasseler Bühne, [76] nach dem wechselvollen Schicksal der letzten Jahre wieder auf ein künstlerisch hohes Niveau zu bringen, wurden fortgesetzt und man geht wohl nicht in der Annahme fehl, dass die wesentlichste Initiative hierzu von dem kunstsinnigen als Oberpräsident fungierenden hessischen Prinzen Philipp ausging. Zunächst wurde die Kasseler Bühne wieder als preussisches Staatstheater entgültig bestätigt und neben den Berliner Bühnen ist es nun das einzige preussische ausserhalb Berlin's. Als Intendant wurde schliesslich der ausgezeichnete Bühnenleiter Dr. Ulbrich gewählt und der Berliner Staatskapellmeister Prof. Robert Heger nach Kassel zur Reform der Oper delegiert. Sämtliche Mitglieder der Berliner Staatsbühnen wurden verpflichtet, nach Bedarf auch in Kassel aufzutreten und die Kasseler Mitglieder umgekehrt in Berlin. Ferner wurden Austauschgastspiele, ganzer Ensembles vorgesehen und sind teilweise auch schon verwirklicht worden. Das frühere Prunktheater Wilhelm II. erfuhr auch in baulicher Beziehung wesentliche Veränderungen, um es den neuen Zwecken besser anzupassen. Insbesondere legte man Wert auf eine Neugestaltung, der Innenausstattung des Zuschauerraumes, der jetzt ganz in Weiss und Rot gehalten ist und dadurch wesentlich wärmer wirkt. Nach der Renovierung ist am 18. Sept. 1935 das Theater wieder mit einer vorzüglichen Freischütz-Aufführung neu eröffnet worden. Fraglos geht nach den Veröffentlichungen, die der neue Intendant in der Presse hat erscheinen lassen, die neu organisierte Kasseler Bühne, die nun als Schwestertheater der beiden preussischen Staatstheater in Berlin geführt wird, einem in früheren Zeiten kaum vorstellbaren Aufstiege entgegen. Mehr denn je wird sie eine grosse Anziehungskraft auch auf Fremde ausüben, zumal als Höhepunkt eines jeden Theaterjahres auch eine jeweils im Juli stattfindende Festspielwoche geplant ist, die in Verbindung mit Gesamtgastspielen der Berliner Staatsoper und der Staatsschauspiele sowie im Austausch mit den Bayreuther Festspielen durchgeführt werden soll.

Dass neben einer früher von der Krone später vom Staate hochdotierte Bühne ein zweites Privattheater in einer Stadt von der Grösse Kassel's nur ein problematisches Dasein fristen konnte, ist durchaus einleuchtend und so schwebte über dem einstigen Thalia, oder Königstädtischen oder Residentztheater oder Kleinen Theater – wie es jetzt heisst – stets des Gespenst des wirtschaftlichen Misserfolges. Dabei waren die Leiter dieser zweiten Bühne Ignaz Pollak, Gemünd, Nordau, Bronsky, Scheurmann durchaus nicht untüchtig und besaßen genügend Willenskraft, um diese zweite Bühne am Leben zu erhalten. Trotz der begrenzten Mittel, die ihnen zur Verfügung standen, wussten sie oft ganz annehmbare Leistungen zu schaffen und das Repertoire so zu gestalten, dass es dasjenige der Kgl. Bühne und dem späte-

ren Staatstheater wirksam ergänzte. Ausserdem vermittelten sie dem Kasseler Publikum sehr häufig die Bekanntschaft mit grossen Schauspielern und Schauspielerinnen, die an ihren Bühnen gastierten. Meines Wissens soll das heutige Kleine Theater, das in dem Kaufmannshaus auf der Hohenzollernstrasse eine würdige Unterkunft seit vielen Jahren gefunden hat, von der Stadt Kassel subventioniert werden und auf diese Weise lebensfähig geworden sein.

Von den einförmigen, oft niedere rückenden Geschäften des Berufes häufig ermattet habe ich mehr als ein Vierteljahrhundert in der alten Kasseler Kunststätte, dem früheren kgl. Theater und dem heutigen Staatstheater, Erholung und Stärkung meiner Seelenkräfte gesucht. Wie es ja jede Schaubühne sein sollte, so diente auch mir die Kasseler Bühne als ein offener Spiegel des menschlichen Lebens, der, verstand man nur richtig hineinzublicken, die geheimsten Winkelzüge des Herzens, Tugenden und Laster der Menschen zurückwarf. War es auch eine Welt des Scheines, ja eine künstliche Welt, so träumte man sich in ihr doch gern über die wirkliche Welt hinweg. Und doch waren die Leidenschaften, die in dieser Scheinwelt aufgewühlt wurden und in tausenderlei Gestalt sich enthüllten, dieselben, welche auch die Menschen der wirklichen Welt [77] bewegten, aber die Schaubühne bot alles mit fasslicher Anschauungskraft und wenn der auf die Bühne gerichtete Blick, Laster und Tugenden, Glückseligkeit und Elend, Torheit und Weisheit in den buntesten Gemälden, an sich vorüberziehen liess, dann geriet das eigne Blut in heftigere Wallung und immer kehrte man wieder gern zu dem Quell zurück, aus dem man neue Kräfte der Seele und Moral schöpfen zu können vermeinte. So bleibt immer und ewig Schiller's Ausruf wahr:

„Wenn keine Moral mehr gelehrt wird, keine Religion mehr Glauben findet, wenn kein Gesetz mehr vorhanden ist, wird uns Medea noch anschauern, wenn sie die Treppen des Palastes herunterwankt und der Kindermord geschehen ist. Heilsame Schauer werden die Menschheit ergreifen und in der Stille wird jeder sein gutes Gewissen preisen, wenn *L a d y M a c b e t h*, eine schreckliche Nachtwandlerin, ihre Hände wäscht und alle Wohlgerüche Arabiens herbeiruft, den hässlichen Mordgeruch zu vertilgen. So gewiss sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiss wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze.“ — — — — —

In der theatergeschichtlichen Skizze, die ich meinen eignen Theatererinnerungen vorausgehen liess, ist der Pflege, welche die Opernmusik erfuhr, schon die ihr gebührende Würdigung zuteil geworden, aber nun gilt es auch des Kassler Konzertlebens zu gedenken, – nicht nur wie ich es selbst erlebte sondern auch wie es sich aus bescheidenen Anfängen entwickelte und allmählich zu höchster Entfaltung gedieh. Von einem Konzertleben, an dem das Bürgertum

regen Anteil nahm, kann man, insoweit deutsche Städte in Betracht kommen, wohl erst im letzten Drittel des 18ten Jahrhunderts sprechen. Früher war die Veranstaltung von weltlichen Konzerten mehr oder weniger ein Vorrecht der Fürstenhöfe, während die Kirche schon längst sich der Tonkunst ad majorem Dei gloriam bediente. Im Programmkalender der Hoflustbarkeiten standen wie bei anderen deutschen Fürstenhöfen auch bei den hessischen Landgrafen neben den Opernaufführungen Bälle, Empfänge und Konzerte. Alle Zuhörer der letzteren waren Gäste des Hofes. Nach Rang und Stand wies ihnen der Zeremonienmeister die Plätze an und der Hof kam auch für die gesamten Kosten auf. Gesungen wurde natürlich ausschliesslich in italienischer Sprache. Dass sie auch die Pflege der Musik sich sehr angelegen sein liessen, gereicht den hessischen Landgrafen zur Ehre und dies wird immer einer ihrer Ruhmestitel bleiben. Die Landgrafen unterhielten eine Hofkapelle, die wenn sie auch in erster Linie zu Opernaufführungen und zur Kirchenmusik diente, gleichfalls für die Konzertaufführungen, die im Rahmen der Hoffestlichkeiten stattfanden, herangezogen wurde. Ja, sogar unter Philipp dem Grossmütigen finden wir bereits, wenngleich nach unseren heutigen Vorstellungen, nur Rudimente, ja kümmerliche Anfänge einer Hofkapelle. Mit der Reformation nahm gerade die Kirchenmusik einen grossartigen Aufschwung. Hierbei war die Orgel das Hauptinstrument. Die Orchesterinstrumente, insbesondere die Blas- und Streichinstrumente waren nach heutigen Begriffen noch von grosser Primitivität und auch in ihre Klangwirkungen wird man keinen heutigen Maßstab anlegen dürfen. Verglichen mit den Summen, die für die Unterhaltung der Hoforchester in späteren Jahrhunderten aufgewandt wurden, erscheinen natürlich die Ausgaben, mit denen der Landgraf Philipp der Grossmütige für seine Hofkapelle nach alten Aufzeichnungen zu rechnen hatte, von einer fast lächerlich wirkenden Bescheidenheit.

„Des Landgraf Philipp des Grossmütigen Kapellmeister zu Kassel in den Jahren 1520-1530 erhielt 24 Gulden Gehalt nebst 10 Gulden Herbergsgeld für sich und vier Sängerknaben. Seine Kapelle bestand in einem Tenoristen Sifridus Tollus, einem Basssänger, einem Trommelschläger und einen Tornbläser; der ganze Kapellstast kostete jährlich 291 Gulden.“

[78] Offenbar fielen den Knaben die Sopran- und Altpartien zu und der vierstimmige Kapellgesang bildete wohl die Grundlage der Konzerte, aber schon im nächsten Jahrhundert unter der Regierung des Landgrafen Moritz nahm das Kasseler Musikleben einen bemerkenswerten Aufschwung. Ja, der hessische Hof wurde im 17ten Jahrhundert zur Pflanzstätte der deutschen Vokal- und Instrumentalmusik. Neben der Ausübung seiner sonstigen Talente betätigte sich Landgraf Moritz auch als begabter Komponist. Er soll Orgel und Klavier, wahrscheinlich also Cembalo, gespielt haben. Hauptsächlich komponierte er geistliche Motive und zumeist nach selbst gefertigten Texten. „Motetas, Concertas, Madrigalas,

Intradas, Pavanas und Courantas“, wie sie in der alten Chronik aufgezählt werden. Allein schon dadurch, dass er den grössten deutschen Komponisten vor Bach, in dem der Genius der deutschen Musik zum ersten Male strahlend aufleuchtete, als dieser noch im Kindesalter stand, an seinen Hof zog und für seine Ausbildung Sorge trug, hat er sich für alle Zeiten einen Ehrenkranz verdient. Es war im Jahre 1598 als Landgraf Moritz in Weissenfels im „Schützen“ abstieg und dort die anmutige Stimme des damals 12 oder 13 jährigen Heinrich Schütz vernahm. Diesen musikalischen Knaben für seine Kantorei in Kassel zu gewinnen, dazu war Landgraf Moritz sofort entschlossen. So trat im Jahre 1599 Heinrich Schütz in seinem 14ten Lebensjahre als Sängerknabe in seine Landgrafen Kapelle ein, besuchte ausserdem das Collegium Mauritianum. 1607 hatte Schütz seine Studien auf dieser Hofschule beendet, ging dann auf die Universität Marburg, um sich der Jurisprudenz zu widmen und 1609 erhielt er dann ein zweijähriges Stipendium von jährlich 200 Thalern, um sich bei Gabrieli in Venedig in der Komposition auszubilden. Im Jahre 1612 kehrte er wieder nach Kassel zurück und wurde vom Landgrafen Moritz als Viceorganist angestellt. Leider fand aber Schütz in Kassel weder den gesuchten Wirkungskreis noch für seine Tonschöpfungen den erwarteten Widerhall und nachdem ihn der Landgraf Moritz an den kursächsischen Hof für kurze Zeit beurlaubt hatte, wurden dort die ausserordentlichen Fähigkeiten des jungen Komponisten sofort erkannt und der damalige Kurfürst Kurt Johann Georg der Erste liess ihn nicht wieder aus seiner Residenz fortziehen, wo sich dann seine eigentliche Schaffenstätigkeit zu seinem eignen Ruhme und zum Ruhme Dresdens entwickeln konnte. In schwerster Zeit des deutschen Schicksals erfüllte hier in Dresden Heinrich Schütz als der erste moderne Ausdrucksmusiker von genialen Rang eine hohe kulturelle Mission. Was hätte aus Kassel als musikalisches Zentrum werden können, wenn es Landgraf Moritz gelungen wäre, Schütz dauernd an Kassel zu fesseln, aber trotz aller idealen Veranlagung schien eben dieser Landgraf nicht bereit zu sein, noch grössere Opfer zu bringen, um hervorragende Talente auf längere Zeit an seinen Hof zu binden, an dem sich übrigens auch andere Musiker von Ruf wie Alessandro Orologio, die Engländer Dowland und Hewett, wenn auch nur vorübergehend, aufhielten. Für die Knappheit der an seinem Hofe für solche Zwecke aufgewandten Mittel spricht deutlich die Tatsache, dass das Kapellmeisteramt im Nebenberuf von Hofbeamten mitversehen wurde. So hat beispielsweise sehr lange sein Oberkammerdiener Christoph Cornet auch als sein Kapellmeister fungiert. Mit der zunehmenden Entwicklung der Kunstmusik vervollkommnete sich auch die instrumentale Besetzung der Kapelle. Neben den Vokalisten, den Bläsern und Trommlern kommt den Streichinstrumenten eine immer grösser werdende Bedeutung zu und während der Regierungszeit der Landgrafen Karl und Friedrich II. ist schon ein Orchester vorhanden, das für die italienischen Opernaufführungen vollständig ausreichte. Jetzt werden auch grössere Geldmittel von den hessischen Fürsten bereitgestellt, um dem Virtuositum in

der Kapelle Eingang zu verschaffen. Ja unter den Mitgliedern der Kapelle findet man jetzt schon Namen, die in der damaligen Musikwelt einen guten Klang hatten, unter anderem die Geigerfamilie Birkenstock.

[79] Damals nahmen übrigens unter den Musikern die Hoftrompeter einen besonderen Rang ein. Sie waren sozusagen die Aristokraten unter den damaligen Musikern. Aus dem ursprünglichen Fanfarenblasen haben sie die Kunst entwickelt, die hohen Töne melodisch zu führen und nahmen Lehrlinge nur gegen hohes Lehrgeld an, denn sie waren bestrebt, ihre Kunst sorgfältig zu hüten. Zudem genossen sie besondere Schutzprivilegien. Ja bis 1821 sogar haben sie als besondere Musikergruppe diese Vorzugsstellung innegehabt. Aus ihnen entstand allmählich die moderne Militärmusik. Unter Landgraf Karl standen bedeutende italienische Musiker, die auch als Komponisten Weltruf genossen, wie schon eingangs dieses Kapitels erwähnt, dem Kasseler Musikleben vor wie z. B. Fedeli und Chelleri. Unter ihnen wirkte Joh. Adam Birkenstock als Konzertmeister der als einer der vorzüglichsten Violinspieler seiner Zeit galt. Landgraf Karl erwies sich auch vielfach insofern als Mäzen als er junge begabte Musiker nach Italien zur weiteren Ausbildung sandte. Unter der Regierung des Landgrafen Friedrich II., der selbst Violine spielte und oft den Proben der Oper beiwohnte, ja sogar die Leistungen kritisierte, sind einige Musiker in Kassel besonders hervorgetreten, die Erwähnung verdienen. Da war zunächst der hoch in der Gunst dieses Fürsten stehende Violinspieler Jacques Henzé und dessen Frau Anna Henzée, eine vorzügliche Sängerin. Ihr wurde eine sehr schöne silbrig klingende und rührende Stimme nachgerühmt, die mit der Oboe wetteiferte. Ein anderer Musiker und Komponist, dessen Ruf sogar weit über Kassel hinausdrang war Christian Kalkbrenner, ältester Sohn eines Kasseler Stadtmusikanten. Zuerst Kapellknabe und Chorsänger spielte er um 1780 herum als zweiter Violinist in der Kapelle des Landgrafen Friedrich II., aber sein Hauptinstrument war doch das Fortepiano. Nach Auflösung der Kapelle ging er nach Berlin und wurde dort Kapellmeister des Prinzen Heinrich von Preussen. Als Komponist hat er in seiner Zeit eine nicht unbedeutende Rolle gespielt. 1798 wurde an der grossen Oper in Paris seine Oper Olympia mit vielem Beifall aufgenommen. Als zweiter Bratschist wirkte in der Kapelle 1784-85 G. C. Grossheim mit. Später wurde dieser ein gesuchter Musiklehrer in Kassel.

Neben der Oper wurde besonders die Kirchenmusik gefördert, aber unter Friedrich II. erfuhr auch das Konzertleben in Kassel eine bemerkenswerte Förderung, denn seiner Stiftung ist die Entstehung eines ständigen besoldeten Sängerkhores, der aus einem dem Lyceum Fridericianum angegliederten Schullehrerseminar gebildet wurde, zu danken. Es standen 21 - 23 besoldete Sänger und 12 - 14 Knaben für die Aufführung grosser Chorwerke wie des

Händel'schen Messias, des Graun'schen Tod Jesu, des Stabat Mater von Pergolese und des Jesu Leiden und Tod von Philipp Emanuel Bach und endlich der Haydn'schen Werke Schöpfung und Jahreszeiten zur Verfügung. Ja dieser Chor sang sogar auf der Strasse vor den Häusern Kranker und Sterbender geistliche Lieder. Hier haben wir also schon die Anfänge eines richtigen eignen Konzertlebens, wenn auch die Veranstaltungen meistens noch in der Kirche stattfanden. Es darf niemals verkannt werden, dass vor 1750 die Stärke und Schönheit der Musik vornehmlich durch die Herrschaft der Kirche hervorgebracht wurde. Erst in der Zeit der Aufklärung, also in den nun folgenden Jahrzehnten ging der Zug der Zeit auf eine weltliche Kunst. Übrigens musste der vorhin erwähnte Chor unter dem Nachfolger Friedrich II. dem sehr sparsamen Wilhelm IX. dem späteren ersten Kurfürsten, auch im Theater, das sich wegen der schlechten Dotierung keinen eignen Chor mehr halten konnte, mitwirken. Der Seminarchor sang von 1788 - 1816 im Theater als auch unter Jérôme, der für seine Oper sich auch auf diese Weise die Kosten für einen besonderen Theaterchor sparte. Wie fast überall trat allmählich auch in Kassel eine Verbürgerlichung der Konzertveranstaltungen ein. Heutzutage wird das Konzertleben in der Öffentlichkeit als etwas durchaus Selbstverständliches angesehen und man übersieht zu leicht die [80] Tatsache, dass eigentlich erst vor etwa 175 Jahren das musikliebende, nach Sammlung und Bildung begehrende Bürgertum die Organisation öffentlicher Konzerte an den einen Orten eher, an anderen später anstrebte und durchführte. Ja, dies erscheint uns nach heutigen Begriffen beinahe unvorstellbar. Gewiss waren in den Kirchen an den Fürstenhöfen, bei Familien des hohen Adels wie bei reichen Patriziern in grossen Städten Konzerte schon lange üblich seien es nun Kirchenkonzerte, Liebhaber Konzerte oder gesellschaftliche, Konzertcharakter tragende Veranstaltungen. In den Universitätsstädten fanden sich musicierfreudige Kreise zum Collegium musicum zusammen, aber der Zusammenschluss des von der Kirche und vom Fürstenhof unabhängigen Bürgertums zu dem Zwecke der Veranstaltung öffentlicher Konzerte erfolgte wie gesagt erst viel später. In Paris, wo längst auch die *Koncerts spirituels* stattfanden, waren es die Konzerte des Conservatoire, die zum ersten Male das sachliche Interesse an der weltlichen Musik über das gesellschaftliche stellten. So soll sich aus den Liebhaberkonzerten im Corsika'schen Hause in Berlin, wo sogar Werke wie Judas Maccabäus von Händel, Tod Jesu von Graun, das Stabat Mater von Pergolese u. a. zur Aufführung kamen, das berliner öffentliche Konzertleben entwickelt haben. Im Jahre 1790 gründet der Komponist Fasch die Berliner Singakademie. In das gleiche Jahr fällt die Gründung der Wiener Tonkunstsozietät, die sich die Organisation fachmännisch geleiteter Konzertunternehmungen zur Aufgabe machte. Am 26. Mai 1781 gibt Mozart im Augarten sein erstes Abonnementskonzert. Seit 1763 leitete Joh. Adam Hiller grosse Konzerte in Leipzig, aus denen sich später die Gewandhauskonzerte entwickelten. Als Leipziger Student wohnte Goethe diesen Konzerten bei. Das Programm bestand gewöhnlich

aus zwei Teilen, im ersten wurde eine Symphonie, eine Arie, ein Konzert und ein Vokalduetten oder Instrumentalquartett gegeben, nach der Pause folgten Symphonie, Arie Chor und Schlussymphonie. An festlichen Tagen (Fasten- und Adventszeit) wurden Oratorien aufgeführt. Hiller dirigierte diese Konzerte am Flügel sitzend und sein Orchester bestand aus 16 Geigen, 3 Bratschen, 2 Cellis, 2 Kontrabässen, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern und 1 Laute. Goethe, der Hiller kennen lernte, äusserte sich über den Ablauf dieser Konzerte in folgenden heute noch interessierenden Worten:

„... Man wohnete diesen Konzerten mit grössten Anstand, ja mit Feierlichkeit und wahrer Andacht bei. Unterstand sich doch z. B. selbst niemand – und ohne dass darüber irgend eine Vorschrift gegeben war – bei den öfters aufgeführten Oratorien anders zu erscheinen als in schwarzer Feierkleidung wie zu den solennesten Versammlungen vor Fürsten oder vor Gott und ein Plaudern, selbst das leiseste und kürzeste, während der Musik erregte augenblicklich allgemeine beschämende Aufmerksamkeit. ...“

Auf den Konzertprogrammen herrschte italienische Vokal- und Instrumentalmusik vor, vor allem Jomelli Durante Sacchini Porpora Caldara Pergolese u. a. von deutschen Meistern wurden am meisten Hasse und Graun ausserdem Telemann Graun Vierling Kellner Cramer gespielt. Händel war kaum bekannt und der grosse Bach kam über die Fachkreise, die eine ziemlich kühle Verehrung für ihn bekundeten, kaum hinaus. Philipp Emanuel Bach blieb fast ausschliesslich der Hausmusik vorbehalten. In Frankfurt war das Haus des Schöffen von Uffenbach ein musikalischer Mittelpunkt, in welchem vorwiegend italienische Musik zum Vortrag kam. Als Liebhaber gerade dieser Musik liess von Uffenbach Konzerte und Oratorien aufführen wobei er selbst mitwirkte. Während der Regierungszeit des musikfreudigen Landgrafen Friedrich II. trat sicherlich auch schon in Kassel ein reges öffentliches Konzertleben in Erscheinung. So soll bereits im Jahre 1766 der Professor am Carolinum Joh. Konrad Engelbronner die erste bürgerliche musikalische Gesellschaft mit eignen Instrumenten und eigener Musikkultur gegründet haben. Die regelmässigen Musikübungen fanden im Stadtbau statt und bildeten eine Art Akademie der Musik. [81] Jedenfalls wäre es interessant, die Anfänge des Kasseler öffentlichen Konzertlebens zu ermitteln, wozu mir leider nicht die Quellen in erwünschtem Maße zugänglich sind. Gerade in Städten, insbesondere in fürstlichen Residenzen, wo ohnedies für die Oper ständige Orchester zur Verfügung standen wie es ja auch in Kassel der Fall war, dürften fraglos die Vorbedingungen zur Entfaltung eines öffentlichen Konzertlebens günstiger gewesen sein als anderswo. „In der Kasseler musikalischen Akademie – so heisst es in einer von mir gefundenen Notiz – ging den Konzerten, die um 4 Uhr begannen, eine gesellige Unterhaltung bey Kaffee und Tabak“ voraus. Ob nun die Konzerte der Kasseler musikalischen Akademie noch in die Zeiten des Landgrafen Friedrich II. oder in die

Zeit um die Wende des 18ten und 19ten Jahrhunderts fielen, konnte ich leider nicht feststellen, aber soviel geht aus dieser Notiz hervor, dass in ihrer ersten Form den öffentlichen Konzerten, die auch nicht in den Abendstunden veranstaltet wurden, ein zwangloserer Charakter innewohnte. Aus zeitgenössischen Berichten geht übrigens auch hervor, dass das Publikum in öffentlichen Konzerten sich oft laut und lärmend verhielt. Von einer Konzertdisciplin, wie sie heute als selbstverständlich vorausgesetzt wird, war damals noch nicht überall die Rede. Längst waren aber schon Virtuosenkonzerte an der Tagesordnung, wobei die Künstler das Risiko als eigne Unternehmer selbst tragen mussten. Ja, selbst Künstler vom Range eines Paganini sollen vor dem Konzert selbst an der Kasse gesessen haben, um die Eintrittsgelder einzukassieren und um sich auch einen materiellen Erfolg zu sichern, mussten sie sich durch Herumtragen von Subscriptionslisten bemühen, ihr Publikum zusammenzutrommeln. Wie nötig dies war geht schon aus der Tatsache hervor, dass man es fast als ein aussergewöhnliches Ereignis ansah, wenn Privatleute unaufgefordert Entréebillets nahmen. Übrigens gab es schon um die obenerwähnte Jahrhundertwende in grossen Städten wie Hamburg eine solche Überfülle von Virtuosenkonzerten, dass man damals bereits von einer Konzertmüdigkeit sprechen konnte und es sogar häufig vorkam, dass bekannte Virtuosen vor leeren Sälen spielen mussten. Unter den Virtuosen befanden sich auch Instrumentalisten, die kaum noch im vorigen Jahrhundert als eigne Konzertgeber in Frage gekommen wären. Recht beliebt waren beispielsweise Konzerte von Waldhornvirtuosen. Diese komponierten sich meistens ihre Vortragsstücke selbst. In allen grösseren Städten Deutschlands und in Europa überhaupt, ja, in London Paris St. Petersburg Rom Kopenhagen usw. konnte man auch damals schon die gleichen Künstler, die sich grosser Beliebtheit erfreuten, wie die Geiger Pixis und Kreutzer, den Cellisten Romberg, den Pianisten Dussek und die aus Kassel stammende Sängerin Schmeuling gen. Mara und andere mehr hören und bewundern. Sogar in kleineren deutschen Städten schritt man schon in jener Zeit zur Gründung von Orchestern. Aus allen Schichten der Gesellschaft bildeten sich zur Förderung der Tonkunst Orchestervereinigungen von 15-16 musikkundigen Personen, die dann sich unter den bekannten Fachmusikern einen Dirigenten wählten. Instrumente spielende Berufsmusiker wurden prinzipiell nicht in diese Vereinigung aufgenommen. Vielmehr zog man sie gegen reichliche Bezahlung bei Konzertveranstaltungen hinzu. So kam es dass Musikliebhaber die eigentlichen Träger in der Entwicklung der Orchesterkonzertkultur überall da waren, wo zur Unterhaltung grosser Kapellen zwecks Pflege der Instrumentalmusik die fürstliche Munificenz fehlte bzw. entbehrt werden musste. An den Pulten sassen neben den Musikfreunden die Berufsmusiker, bis nach einer längeren Übergangszeit das gewachsene künstlerische Verantwortungsgefühl der Dilettanten dieselben nach und nach veranlasste, freiwillig ihre Plätze den Berufsmusikern einzuräumen. So mögen allmählich die städtischen Orchester entstanden sein. Am 20.

Decb. 1806 wurde von der Berliner Singakademie der für die damalige Zeit bemerkenswerte Versuch unternommen, ein öffentliches Konzert nur durch Gesang auszufüllen. [82] In diesem Chorkonzert wurden Werke von Fasch, Schulz, Zelter und Haydn zu Gehör gebracht und man darf wohl sagen, dass eigentlich erst um die Wende des 18ten und 19ten Jahrhunderts, nachdem einmal in Deutschland das Bürgertum die öffentliche Musikpflege überhaupt erst in die Hand genommen hatte, der Chorgesang sich zu entfalten begann. Der Leiter der Berliner Singakademie Zelter gehörte zweifellos zu den bedeutendsten Förderern gerade dieses Gebietes der Musik. Im Jahre 1808 gründete er auch die Berliner Liedertafel und von dieser Gründung ging auch die Anregung zur Verallgemeinerung des deutschen Männerchor-sanges aus, der in unserer Vaterlande in den darauffolgenden Jahrzehnten zu einer Blüte gelangen sollte wie in keinem anderem Lande der Welt. Allerdings entsprach weder der Form noch in der Ausübung ihrer Zwecke diese erste Berliner Liedertafel durchaus nicht dem deutschen Männergesangswesen, wie es sich auch in späterer Zeit ausgebildet hatte. In einem Briefe, den Zelter an Goethe schrieb, gibt er sozusagen programmatisch Aufschluss über seine Gründung.

„... Zur Feier der Wiederkunft des Königs (aus Memel) habe ich eine Liedertafel gestiftet. Eine Gesellschaft von 25 Männern, von denen de [sic] der 25ste der gewählte Meister ist, versammelt sich monatlich einmal bei einem Abendmahl von zwei Gerichten und vergnügt sich an gefälligen deutschen Gesängen. Die Mitglieder müssen entweder Dichter Sänger oder Komponisten sein. Wer ein neues Lied gedichtet oder komponier liebet oder singt solches an der Tafel vor oder lässt es singen. Hat er Beifall, so geht eine Büchse an der Tafel umher, worin jeder (wenn ihm das Lied gefällt) nach seinem Gefallen einen Groschen oder mehr hineintut. An der Tafel wird die Büchse ausgezählt. Findet sich soviel darinne dass eine silberne Medaille, einen guten Thaler an Wert davon bezahlt werden kann, so reicht der Meister im Namen der Liedertafel dem Preisnehmer die Medaille, es wird die Gesundheit des Dichters oder Komponisten getrunken und über die Schönheit des Liedes gesprochen. Kann ein Mitglied *zwölf* silberne Medaillen vorzeigen, wird es auf Kosten der Gesellschaft einmal bewirtet, ihn wird ein Kranz aufgesetzt, er kann sich den Wein fordern, welchen er trinken will und erhält eine goldene Medaille 25 Rthlr. an Wert ...“

Was von dieser ursprünglichen Liedertafel das sich später entwickelnde Männergesangswesen übernommen hat, ist wohl in den meisten Fällen nur der Name gewesen.

Für das musikalische Leben in Deutschland war natürlich Berlin durchaus nicht maßgebend. Es gab genug Städte und Fürstenhöfe in Deutschland, wo unabhängig von Berlin bereits eine grosse Musikkultur gepflegt wurde. So erfreute sich in Kassel, wie ja bereits

angedeutet im 16ten und 17ten Jahrhundert insbesondere unter dem Landgrafen Moritz sowie im 18ten Jahrhundert unter den Landgrafen Karl und Friedrich II. die Musik einer so bedeutsamen Pflege, wie sie wohl kaum in einer anderen Stadt gleicher Bedeutung angetroffen wurde und diese, landgräfliche Musiktradition fand sogar im 19ten Jahrhundert unter den allgemein als amüsicch geltenden Kurfürsten umsomehr ihre Fortsetzung als auch in Kassel wie überall nun die Entwicklung des Konzertlebens allmählich eine Angelegenheit des musikfreudigen Bürgertumes wurde. Dem Hofkapellmeister G u h r , der unter dem ersten Kurfürsten wirkte, gebührt das grosse Verdienst den Sinn und Geschmack wesentlich gehoben zu haben. Er war der Erste, der allerdings ausserhalb des Theaters, Abonnementskonzerte veranstaltete, die wohl im Stadtbau aber auch im Orangerieschloss veranstaltet wurden. Zuerst besonders von den höheren Kreisen besucht, kamen sie aber bald auch beim bürgerlichen Publikum sehr in Aufnahme. Im Orangerieschloss wurde am 27. Mai 1817 die „Schöpfung“ und 1819 die Jahreszeiten von Haydn aufgeführt. Aber selbst in der westfälischen Zeit erfuhr der schon damals lebhaft einsetzende Konzertbetrieb kaum eine Unterbrechung, wenn auch Jérôme und sein ganzer leichtlebiger Hof mehr dem Theatergenusse zuneigte und der Muse Terpsichore dem französischen [83] Geschmack gemäss hauptsächlich ergeben war. Aber trotzdem veranstaltete sein Hofkapellmeister Blangini Hofkonzerte und pflegte – und zwar ganz im Sinne Jérôme’s – die Kirchenmusik. Übrigens war Jérôme Liebhaber des Waldhorns und Blangini musste seine schönsten Nocturnes für zwei Waldhörner übertragen, zumal in den beiden berühmten Waldhornisten, den Brüdern Schunke, die Kasseler Kapelle hierfür Interpreten besass, die hinsichtlich ihrer Virtuosität in Deutschland kaum ihresgleichen hatten.

Aus Anlass des Leichenbegängnisses für den am Weihnachtsabend 1811 von dem Schmied Lesage im Marstall auf der Bellevue ermordeten General Morio gab Jérôme dem Hofkapellmeister Blangini den Befehl, in der Kirche ein feierliches Requiem aufzuführen. Blangini wählte zu diesem Zwecke Mozart’s Requiem, das die Kasseler bei dieser Gelegenheit überhaupt zum ersten Male hörten. Das fehlende „Libera“ soll Blangini in einer Nacht ganz im Stile Mozart’s für 4 Stimmen mit Orchester komponiert haben und war nicht wenig stolz auf den Erfolg, den er mit der Aufführung des berühmten durch ihn ergänzten Mozart’schen Schöpfung erzielt hatte. Die Kirchenkonzerte unter Blangini müssen allerdings auf hoher Stufe gestanden haben, denn sie sollen alles übertroffen haben, was die Kasseler in dieser Art bis dahin gehört hatten. Im Jahre 1811 brachte auch Blangini Händel’s Messias zur Aufführung. Dieses monumentale Werk, das in England längst zu den populärsten und am häufigsten aufgeführten Musikschöpfungen gehörte, war für viele der ausgezeichneten Musikkenner, die sich damals unter den in Kassel versammelten Franzosen, Italienern und

Deutschen befanden, völlig neu und erregte deren Bewunderung. In heller Begeisterung über das eben Gehörte erscholl am Ende der Aufführung der Ruf: „Celà ne pourrait – il pas recommencer encore?“ (Könnte man dies nicht gleich wiederbeginnen). In Blangini's Absicht lag es auch zum Benefiz der Orchestermmitglieder regelmässige Konzerte der Kgl. Kapelle zu veranstalten, die dann die Vorläufer der späteren erst unter Spohr regelmässig eingeführten Abonnementskonzerte gewesen wären. Aber sehr viele solcher Konzerte werden wohl kaum noch zustande gekommen sein, da ja die Tage des einstigen Königreiches Westfalen ohnedies schon gezählt waren. Jedenfalls hatte Blangini für das erste dieser Konzerte eine damals ganz zeitgemässe Kantate „Werther“ für grosses Orchester komponiert. Werther's Lotte, Charlotte Kestner, die zu jener Zeit in Hannover lebte, soll extra die Reise nach Kassel gemacht haben, um sich die Kantate anzuhören.

Dass Kassel während des 35jährigen Wirkens eines Spohr als Hofkapellmeisters (1822-1857) zu einem wirklichen musikalischen Zentrum innerhalb Deutschland's wurde, wäre angesichts der bedeutenden, künstlerisch begabten Persönlichkeit Spohr's durchaus verständlich und soweit die Opernmusik in Betracht kam, konnte man mit vollem Recht von einer Glanzperiode, die Kassel in jener Zeit, wenigstens während des ersten Jahrzehntes erlebte, sprechen. Selbstverständlich waren Spohr's Bemühungen auch darauf gerichtet, nach und nach gleichfalls das Kasseler Konzertleben zu grösserer Entfaltung zu bringen. Indes die Schwierigkeiten, die ihm seitens des als Mitregent damals maßgebenden Kurprinzen, dem späteren Kurfürsten, bereitet wurden, verleiteten ihm die Arbeit und Mühe, die er gern zur Veranstaltung grosser Konzertaufführungen aufwendete. Manches Mal brachten die unberechenbaren Launen des Kurfürsten Spohr zur Verzweiflung und häufig genug stand der in jener Zeit hoch bedeutende Mann, von dessen Weltruf schliesslich auch ein Abglanz auf Kassel fiel, vor dem Entschlusse Kassel, das ihm anderseits zur zweiten Heimat geworden war, zu verlassen. Sein Freund und Orchester-Kollege Moritz Hauptmann, der spätere Leipziger Thomaskantor, selbst [84] ein namhafter Komponist, vor allen Dingen aber ein hervorragender Theoretiker, dessen Schriften über die derzeitigen Kasseler Musikverhältnisse sehr aufschlussreich sind und mir daher als willkommene Quelle dienten, schrieb u. A., als wieder einmal Spohr's Weggang von Kassel drohte, dass Kassel durch Spohr's Abgang unter den obwaltenden Verhältnissen eine musikalische Sandsteppe werden würde. Übrigens war Hauptmann durch Spohr nach Kassel berufen worden, wo er in segensreichster Weise wirkte. Viele seiner Kompositionen verdanken den Kasseler Jahren ihre Entstehung, so u. A. auch seine Oper „Mathilde“, die ihn wohl als geistvollen Tonsetzer zeigt. Indes auf dem Repertoire hat sich diese Oper nicht halten können.

In den ersten zehn Jahren seiner Tätigkeit, also noch während der Regierungszeit des Kurfürsten Wilhelm II. konnte Spohr schalten und walten, wie er es für gut hielt, aber nachdem dieser Kurfürst sich nach Hanau zurückgezogen und den Kurprinzen als Mitregenten berufen hatte, begannen infolge des mangelnden Interesses des letzteren an rein musikalischen Dingen allerhand Unzuträglichkeiten. Der Brief den Spohr im Jahre 1843 an seinen Freund, den Liederkomponisten Speyer in Frankfurt schrieb, illustriert die Kasseler musikalischen Zustände jener Zeitperiode, die man gern immer so rühmend hervorhebt recht treffend:

„... Ernst (ein berühmter Violinvirtuose und Komponist) ist hier durchgereist, ohne sich aufzuhalten. Ich bedaure sehr ihn nicht gehört zu haben, obgleich ich es Niemanden verdenken kann, wenn er Kassel umgeht, da der Prinz und die Polizei wetteifern einem fremden Künstler so viele Schwierigkeiten wie möglich in den Weg zu werfen. Es ist hier in mancher Beziehung eine greuliche Wirtschaft ...“

Denselben Geist atmet der Stosseufzer, den Hauptmann schon im Jahre 1839 ausstösst: „... Was hilft's – so sagt er – man ist nun einmal hier sitzen geblieben. Ein musikalisches oder vielmehr unmusikalisches Sibirien ist's. Kein Vogel fliegt mehr über Kassel, kein musikalischer Zugvogel. Die ersten Jahre war's doch nicht so, es ist nach und nach schlimmer geworden. Es ist den Anfragenden immer abgeraten worden. Nun sind wir schon so in Verruf, dass keiner mehr anfragt. Vergleich Leipzig mit Kassel, ein lebendiger Strom gegen einen stehenden Froschpfuhl. ...“

Doch dies alles mindert nicht die Bedeutung Spohr's für die Entwicklung des Kasseler Konzertlebens. In Kassel wurden hauptsächlich zwischen 1830-1850 nicht nur alle neuen Opern Spohr's uraufgeführt sondern auch seine sämtlichen symphonischen Schöpfungen wie diejenigen auf dem Gebiete der Kammermusik seine Trio's, Quartette, Sextette, Octette etc. und andere Instrumentalkompositionen und gerade diese Kammermusik ist es, die Spohr einen grösseren Nachruhm sichern, als seine Opern Symphonien und Chorwerke, die man heute nur noch selten aufführt. Zu jener Zeit waren natürlich die jedesmaligen Uraufführungen seiner Symphonien und Chorwerke, ganz abgesehen von den Opern, musikalische Ereignisse, die die ganze Musikwelt aufhorchen liessen. Jedenfalls war Spohr's Productivität sehr bedeutend. Man zählt allein 10 Opern 5 Oratorien 9 Symphonien 15 Violinkonzerte 34 Streichquartette und die sehr zahlreichen anderen kammermusikalischen Werke, ohne die vielen noch ungedruckten Schöpfungen zu rechnen.

Das heute hochentwickelte Kasseler Chorgesangswesen dürfte wohl seinen Ursprung auch auf Spohr zurückführen, der wohl jetzt vor mehr als hundert Jahren unter dem Namen Caecilienverein einen ständigen gemischten Chor gründete. Vor ihm hatte allerdings schon

der Gesanglehrer Johann Wiegand eine Singakademie als Gesangverein zur Aufführung von Werken der ernsten höheren Musik ins Leben gerufen, und diese Wiegand'sche Singakademie bestand Jahrzehnte lang neben dem Caecilien Verein, der vielleicht in der gesellschaftlichen [85] Zusammensetzung seiner Mitglieder noch exklusiver war und sich hauptsächlich der Aufführung der grossen Meisterwerke der klassischen Musikkultur widmete. Aus diesen Gründen trat die Wiegand'sche Singakademie in der Öffentlichkeit weniger hervor, als der Caecilien Verein, mit dem er sich aber bei der Aufführung grosser Werke unter Spohr's Leitung verband. Dass erst nach langwieriger Arbeit der Chor des Caecilien Vereins ein taugliches Instrument in Spohr's Händen wurde, ist durchaus erklärlich. Die freimütigen Äusserungen Moritz Hauptmann's aus dem Jahre 1840 über das Anfangsstadium des Caecilien Vereins, dem er auch als Mitglied angehörte, wird man daher nicht allzu tragisch nehmen dürfen. „... Der Anfang des Caecilien Vereins – so sagt er – da ich herkam war lustig genug. 40 bis 50 Leute kamen zusammen. Jeder bekam ein Notenblatt von einer Mozart'schen Messe in die Hand. Vielen hätte man auch können was andres geben. So ging's frisch weg los durch dick und dünn. Vorher wurden die Nüancen von Piano und Forte von Spohr angelegentlichst empfohlen und aus solchen Durch- und Fortsingen in Pleno haben bis heutigen Tages die Übungen bestanden und wir stehen noch auf derselben Stufe wie im ersten Jahre, wo Hase-mann sagte, sie haben keine Stimme und singen wie die Schweine. ...“

Auch schon einige Jahre früher äusserte sich Hauptmann, der natürlich als hervorragender Musiker ein strenger Beurteiler war, recht abfällig über die Chorproben:

„... Und für unsern Singverein lohnt's nicht der Mühe, da wird alles einmal durchgesungen, so gut es eben zufällig gehen will. Dann wird's in den Schrank gelegt. Nur Spohr's wegen mag ich mich nicht von der Liste streichen lassen und gebe meine 6 Groschen fort, die überall besser angewendet wären als so ein sieches Wesen auf den Beinen und am Scheinleben erhalten zu helfen. ...“

Schliesslich muss aber der Caecilien Verein die Fähigkeit besessen haben die Spohr'schen Oratorien und andere Werke in einer durchaus erträglichen Form zur Aufführung zu bringen und Hauptmann selbst, der an den Proben soviel auszusetzen fand, sprach sich in einem Briefe an den Sänger Franz Hauser über ein Konzert des Caecilien Vereins schon weniger abfällig aus:

„... Am Caecilienfest hat – so schreibt er – die Caecilie Spohr's Messe im oestereichischen Saale gesungen und nachher daselbst zu Nacht gespeist. Die Messe ging nicht übel und hat recht gefallen. Der Verein ist jetzt sehr zahlreich. ...“

Nach Erwähnung dieser kleinen Interna über die Anfänge des Kasseler Chorgesangswesen ist es wohl angebracht, einiger bemerkenswerter musikalischer Ereignisse in der Zeit, als Spohr dem Kasseler Musikleben das Gepräge gab, zu gedenken. Unter Spohr hörten die

Kasseler am ersten Ostertag 1828 zum ersten Mal Beethoven's Neunte Symphonie mit Chor. Denkwürdig war auch die am Karfreitag 17. April 1835 stattfindende Uraufführung von Spohr's bedeutendem Oratorium „Des Heilands letzte Stunden“, dem vielleicht noch sein Oratorium „Die letzten Dinge“ die Wage hält, während das am Karfreitag 1841 aufgeführte Werk „Babylons Fall“ nach Hauptmann's Urteil in der schöpferischen Arbeit schon eine wesentliche Abschwächung darstellen soll. Jedenfalls hat sein Werk „Des Heilands letzte Stunden“ die weiteste Verbreitung bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts gefunden. Insbesondere wurde es in Kassel viel wiederholt, erlebte aber auch noch einige Wiederholungen bis in unser Jahrhundert hinein. Ebensowenig wie seine Opern sich auf die Dauer haben durchsetzen können, sind auch seine Symphonien, die im vorigen Jahrhundert sehr viel in den Konzerten erschienen, fast gänzlich von den Programmen verschwunden. Aber zu seinen Lebzeiten und insbesondere in Kassel wurden auch seine Symphonien viel gegeben. Von ihnen wird als die wertvollste „Die Weihe der Töne“ bezeichnet. Sie war dereinst sehr beliebt. Eine andere Symphonie „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“ erlebte auch eine ganze Reihe von Aufführungen und soll sich [86] durch interessante Harmoniefolgen ausgezeichnet haben: Sie ist für zwei Orchester geschrieben. Das starkbesetzte vertritt das böse Prinzip, das kleine (11 Soloinstrumente nämlich Streichquintett 4 Holzbläser 2 Hörner) das gute. Damals waren es völlig neue Klangwirkungen, die besonders auffielen. Es war natürlich fein empfundene Programmmusik, in der bald das eine Orchester bald das andere den Vorrang hatte und beide Orchester vereinigen sich am Ende zu einem feierlich versöhnenden Schlusshymnus. Die Kasseler Uraufführung fand im Jahre 1841 statt. Der damals erscheinende enthusiastische Zeitungsbericht stimmt einen fast wehmütig, wenn man damit die viel geringere Wirkung vergleicht die das so edel gedachte Tongedicht auf ein nachgeborenes Geschlecht ausübt, was beispielsweise bei einer Aufführung der Symphonie am 26. Febr 1915 in Wien festgestellt wurde. Spohr's ganzer Art lag das Weiche, Liebliche, Milde, Elegisch-Lyrische und sein musikalischer Stil ähnelte am meisten – wenn ein solcher Vergleich überhaupt zulässig ist – dem Mozart'schen Stil. Aber auch an Cherubini gemahnt sein Tonsatz. Bekanntlich verehrte Spohr von allen Klassikern Mozart, in dessen Tonsprache er eben fest verwurzelt war, am meisten. Jedenfalls ist seine Harmonik bei all seiner klassicistischen Routine überaus reizsan und sie hat sogar häufig einen Zug ins Schwärmerische, Romantische und Exotische. Auch bei aller Ähnlichkeit der Spohr'schen Musik mit Weber war doch bei Letzterem das Heldische Ritterliche und auch Volkstümliche sehr betont. Die Weber'sche Musik griff aber noch mehr ans Herz und entging schon dadurch – abgesehen von ihren sonstigen hohen Werten – der Gefahr, späteren Generationen vielleicht nicht mehr genug zu sagen, einem Schicksal vor dem die Spohr'sche Musik nicht ganz bewahrt blieb. Als Beispiel dafür wie eine zeitgenössische echte Poetennatur den Unterschied zwischen den

Wirkungen der Weber'schen und Spohr'schen Musik in geistvoller stimmungsmäßig und dichterisch richtig nachempfunderer, vielleicht musikalisch aber nicht ganz zutreffender Weise kennzeichnete mögen die Worte des Dichters von „Prinz Rosa Stramin“ hier eine Stätte finden „... Spohr – so sprach sich Ernst Koch aus – ist ein Kunstgarten voll tropischer Pflanzen, mit betäubendem Balsamduft, Weber ein englischer Garten vom Mondenschein beleuchtet mit blühenden Terraasen, stürzenden Bächen, rauschenden Platanen. Fernher hört man Hörnerklänge, ein Gewitter steigt auf und luftige Elfen tanzen auf dem Grass. ...“

Schon in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, also bald nach Spohr's Tode verlangte das moderne Ohr andere Klangeffekte und insbesondere Spohr's Orchestermusik verblasste daher schneller als man eigentlich angesichts des Entusiasmus, mit der sie zuerst aufgenommen wurde, hatte annehmen dürfen. Seinen kammermusikalischen Werken wohnt aber doch vielfach ein Wert inne, der weit über das musikhistorische Interesse hinausgeht. Mit manchen dieser Werke hat sich Spohr die Unsterblichkeit gesichert. So lange gezeitigt wird, dürfte auch sein Violinkonzert in Form einer Gesangsscene in Konzerten erklingen.

Als Geigenvirtuose war Spohr in seinen jüngeren Jahren in Deutschland unerreicht und später als die Kapellmeistertätigkeit sowie sein kompositorisches Schaffen ihn völlig absorbierte, konzentrierte er sich in erster Linie auf die Kammermusik und da er als Geiger der eigentliche Schöpfer des deutschen klassischen Violinspiels war, zog er die begabtesten Violinisten, die bei ihm studieren wollten, nach Kassel, das eine Zeit lang für die werdenden Violinvirtuosen das Eldorado wurde, das einst Weimar zur Zeit, als Liszt [Liszt] dort auf der Altenburg sein Domizil hatte, für die damalige Pianistengeneration gewesen war. Unter solchen Umständen kann man sich leicht vorstellen, dass in Kassel zu Spohr's Zeiten eine Kammermusikultur gepflegt wurde wie kaum in irgend einer anderen deutschen Musikstadt. Seinen Quartettverein hat Spohr bald nach der Gründung des Caecilien Vereins ins Leben gerufen und dieser sollte sich nicht eher auflösen als bis ihm der Bogen sozusagen aus der Hand fiel. Nach einem zeitgenössischen Urteil durfte man sich in Spohr keinen feurigen hinreissenden magnetisch anziehenden [87] Kapellmeister wie das ein Weber und Mendels[s]ohn in Deutschland, Habeneck Valentino und Tilmant in Frankreich waren, vorstellen. Indessen wurde Spohr viel äussere Würde, wie sie dem Talent und dem Genie eigen ist, ja jene Grossartigkeit im äusseren Erscheinen, welche den Mann mit dem Taktstocke zu einem Souverän bei seinem Hof macht, nachgesagt. So oft er übrigens ein bedeutendes Werk aufzuführen hatte, konnte man sagen, dass er sich selbst übertraf. So konnte z. B. niemand besser als er den Don Juan dirigieren. Im Kern seines Wesens blieb Spohr trotz seiner Erfolge schlicht und bescheiden. Es existiren manche ihn charakterisierende Anekdoten, aus denen man sich leicht ein Urteil, über ihn als Mensch bilden kann. Als er einmal als kurfürstlicher

Hofkapellmeister anlässlich des Geburtstages des Landesherrn in Gala erscheinen musste, traf ihn ein Freund auf der Strasse in einem dicken Mantel eingehüllt, obwohl die Sonne heiss brannte. Spohr öffnete nur seinen Mantel, wies auf den ordenbesäten Hoffrack hin und sagte: „Ich schäme mich nur, so über die Strasse zu gehen.“ Ein Schmeichler war Spohr nicht und hatte daher wenig Talent zu einem Hofmanne. Er war auch bei Hofe wegen seiner freisinnigen Anschauung missliebig.

Der Schriftsteller Alfred Bock dessen Vater in Giessen im musikalische Leben eine hervorragende Stellung einnahm, hat aus dem Munde seines Vaters, der durch den Musiker Knoop bei Spohr eingeführt wurde, den Eindruck erfahren, den Spohr persönlich auf seinen Vater gemacht hatte. Er schildert denselben in folgender Weise: „Mein Vater wohnte einer Arioprobe bei Spohr bei. Spohr ist ein Mann von kolossaler Statur mit markierten wohlthuenden Zügen; er trägt eine lichtbraune Perücke. Er kam mir ernst und würdig entgegen. Spohr seine Frau und Knoop trugen ein Trio vor, das mich in Enthusiasmus versetzte. Am meisten Eindruck auf mich machte Spohr's Violinspiel. Dieser erhabene Greis erschien mir als ein Verklärter. Seine Physiognomie korrespondiert stets mit dem Charakter der jeweiligen Musik. Düstere Wolken umziehen die Stirn sie werden immer heller, ein heiteres glückliches Lächeln spielt um seine Lippen – kurz es ist ein Hochgenuss den Altmeister geigen zu hören.“ Selbst ein Beethoven hat Spohr sehr geschätzt und seiner Verehrung für ihn auch äusserlich durch ein Erinnerungsblatt, das Spohr sehr hochhielt, Ausdruck gegeben. Dasselbe stellt einen dreistimmigen Kanon über die Worte aus Schiller's „Jungfrau von Orleans“ dar:

„kurz ist der Schmerz, ewig währt die Freude.“ Es ist mit besonderer Geduld geschrieben vom Anfang bis zum Ende. Die Notenlinien sind selbst von ihm gezogen. Das Blatt schliesst mit dem Wunsche:

„Mögten Sie doch lieber Spohr überall, wo Sie wahre Kunst und wahre Künstler finden, gerne meiner gedenken, Ihres Freundes

Ludwig van Beethoven

Wien am 3. März 1815.“

Nach heutigen Vorstellungen und Kunstanschauungen findet man daher kaum eine Entschuldigung für das Verhalten des letzten Kurfürsten den idealen Bestrebungen Spohr's gegenüber. Ja man sucht vergeblich nach den Gründen für die Schwierigkeiten, die er schon als Mitregent einer so bedeutenden Künstlerpersönlichkeit wie es doch Spohr war und auf den jeder andere deutsche Landesfürst stolz gewesen wäre, bereitete. Im Jahre 1837 wollte Spohr in Kassel ein Musikfest veranstalten. Am Pfingstsonnabend sollten in der St. Martinskirche der Mendels[s]ohn'sche Paulus am ersten Pfingsttag Spohr's Symphonie „Die Weihe der Töne“ und sein Oratorium „Die letzten Dinge“ bei Beleuchtung aufgeführt werden. Dieser

Plan fiel aber ins Wasser, denn der Kurprinz versagte die Genehmigung, zur Aufführung, einmal weil die das heilige Abendmahl vorbereitenden Handlungen in der Kirche nicht gestört werden dürfen und andererseits, weil durch die Aufschlagung der Gerüste für den Chor wegen der fürstlichen Gruft unschicklich wäre. Im anderen Rahmen als Privataufführungen des Caecilienvereins, wo er die allerhöchste Genehmigung entbehren konnte, brachte dann Spohr doch den Paulus in zwei Konzerten heraus. Aber selbst die Aufführung der Bach'schen Passion wurde vom Kurprinzen abgeschlagen und erst nach dem zweiten Gesuch mit Be-[88]scheinigung des Pfarrers, dass die gewählte Musik der Kirche und dem Tage vollkommen angemessen sei, wurde schliesslich die Genehmigung erteilt. Sogar zur Teilnahme an einem englischen Musikfest, wo sein Werk „Des Heilands letzte Stunden“ unter seiner Leitung aufgeführt werden sollte, wurde ihm vom Kurprinzen der Urlaub versagt, was man in England damals als eine Unfreundlichkeit auffasste und es einfach nicht verstand. Auf Anregung einer Gesellschaft in Norwich soll Spohr auch den Fall Babylon's komponiert haben. Man hatte ihm einen vollständigen Text zugesandt. Da aber Spohr kein Englisch verstand, besorgte Oetker die deutsche Bearbeitung. In England fand dies Werk den ausserordentlichsten Beifall und machte umsomehr von sich reden als auch in diesem Falle der Kurfürst das Ansuchen der englischen Regierung bezw. der Gesandtschaft, den Komponisten zur eignen Dirigierung seines Werkes auf kurze Zeit zu beurlauben, ebenfalls kurzweg abschlug. Selbst ein persönlich auf Bitte der Norwicher an den Kurfürsten gerichtetes Schreiben des Herzog von Cambridge wie auch ein Gesuch der Grafschaft Norfolk blieben ohne jeden Erfolg. Die Reihe ähnlicher allerhöchster Schikanen könnte man ins Unendliche fortsetzen und man wird begreifen wie sehr ein Künstler vom Range Spohr's unter solchen Verhältnissen gelitten haben mag. Dank seiner Zähigkeit und allgemein anerkannten Autorität wusste schliesslich Spohr Manches durchzusetzen und dem einst stagnierenden Musikleben wieder einen verheissungsvollen Auftrieb zu geben. Dass während der Glanzperiode des Kasseler Musiklebens unter Spohr's Aegide auch trotz der erwähnten Erschwerungen bedeutende Solisten zur Mitwirkung an den Theaterkonzerten herangezogen wurden, ist ganz natürlich. Besondere Anziehungskraft rief das Auftreten von damals berühmten Virtuosen wie die Sängerin Henriette Sonntag, die spätere Gräfin Rossi, die am 27. Febr. und 3. März 1830 zwei Konzerte gab, die trotz erhöhter Preise völlig ausverkauft waren. Im ersten Konzert wirkte der Kasseler Geiger, Mitglied der Hofkapelle und Konzertmeister Adolf Wiele mit. Im Jahre 1838 kam der bedeutende Violinvirtuose Ole Bull, 1841 Franz Lizst [Liszt] nach Kassel. Letzterer, welcher auch zwei Konzerte gab, wurde begreiflicherweise sehr gefeiert. Die grösste Sensation erregten aber wohl die beiden Konzerte, die Paganini im Mai und Juni 1830 in Kassel im Hoftheater veranstaltete. Der Zudrang zu diesen Konzerten war so gross, dass sogar das Orchester geräumt und für Sitzplätze benutzt werden musste. Diesen gepsens-

tigen Geigenkünstler, über den so viele Märchen im Umlauf waren und dessen Leben nicht nur romanhaft anmutete, sondern auch den Stoff zu vielen Romanen abgegeben hat, wollten alle gesehen und gehört haben.

Wie die fast dämonisch anmutende Erscheinung Paganini's als er schon ein Jahr vorher in einem Hamburger Konzerte in der Öffentlichkeit auftauchte, auf einen zeitgenössischen Dichter, der sich allerdings weniger durch die Musik als mehr durch Paganini's äusseren Gehaben beeindrucken liess, wirkte, hat in den bekannten Heine'schen „Memoiren des Herrn von Schnabelswopski“ Niederschlag gefunden. Die darin gegebene, wohl geistreiche und bildkräftige, aber doch eines sarkastischen Untertones nicht entbehrende Schilderung ermöglicht uns heute noch, eine lebendige Vorstellung von der genialen und doch wieder merkwürdigen Persönlichkeit dieses feurigen Geigers, der in damaliger Zeit wie gesagt überall die grösste Sensation hervorrief, zu gewinnen.

„... Nachdem man mit religiöser Stille geraume Zeit gewartet, kam endlich auf der Bühne eine dunkle Gestalt zum Vorschein, die der Unterwelt entstiegen zu sein schien. Das war Paganini in seiner schwarzen Gala: der schwarze Frack und die schwarze Weste von einem entsetzlichen Zuschnitt, wie er vielleicht am Hofe Proserpinens von der höllischen Etikette vorgeschrieben ist, die schwarzen Hosen ängstlich schlotternd um die dünnen Beine. Die langen Arme schienen noch verlängert indem er in der einen Hand die Violine und in der anderen den Bogen gesenkt hielt und damit fast die Erde berührte als er vor dem Publikum seine unerhörten Verbeugungen auskramte. In den eckigen [89] Krümmungen seines Leibes lag eine schauerliche Hölzernheit und zugleich etwas närrisch Tierisches, dass uns bei diesen Verbeugungen eine sonderbare Lachlust anwandeln musste. Aber sein Gesicht, das durch die grelle Orchesterbeleuchtung noch leichenartiger, weisser erschien, hatte alsdann so etwas Flehendes, so etwas blödsinnig Demütiges, dass ein grauenhaftes Mitleid unsere Lachlust niederdrückte. Hat er diese Komplimente einem Automaten abgelernt oder einem Hunde? Ist dieser Blick der eines Totkranken oder lauert dahinter der Spott eines schlaun Geizhalses? Ist das ein Lebender, der im Verscheiden begriffen ist und der das Publikum in der Kunstarena wie ein sterbender Fechter mit seinen Zuckungen ergötzen soll? Oder ist er ein Toter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampyr mit der Violine, der uns, wo nicht das Blut aus dem Herzen; doch auf jedem Fall das Geld aus den Taschen saugt?“

Auch heute noch dürften die Eindrücke, die dieser weltberühmte Virtuose bei seinem Auftreten in Kassel erregte, interessieren, insbesondere auch die verschiedenen und durchaus nicht immer gleichwertigen Urteile über sein Spiel. Recht anschaulich und besonders begeistert schreibt über ihn der Maler Ludwig Emil Grimm, der Paganini auch gezeichnet hat, in seinen Lebenserinnerungen:

„... Einen grossen Genuss habe ich vergessen zu sagen: es war Paganini, der hier auf seiner Wundervioline spielte. Die merkwürdigste, geisterhafteste Erscheinung, blass von Angesicht, schwarze herunterhängende lange Haare, vorgebückten Kopf, schwarze tiefliegende, blitzende Augen, der ganze Mensch so mager, dass ihn der Wind wegwehen konnte, so erscheint er mit seinem kleinem hölzernen Instrument, in dem eine Welt von himmlischer Musik verschlossen liegt, bis er den Bogen ergreift! Jetzt wird nach und nach alles lebendig, unglaubliche Töne hört man, bald braust und stürmt alles, man glaubt die Hölle tue ihren Schlund auf. Dann legte sich der Sturm, die silbernen Wolken ziehen am Himmel und die Sonne geht golden am Horizont auf, Melodien als wenn die Engel anfangen zu singen – ich kann so etwas nicht beschreiben! Spohr mag regelrechter spielen und mehr wissen die Franzosen wohl noch mehr Fertigkeit haben – aber es ergreift keiner so die Seele! ...“

Die dämonische Natur dieses Teufelsgeigers musste natürlich auf sensible Menschen, die selbst künstlerisch geartet sind, eigenartig wirken und es ist daher nicht zu verwundern, das auch Wilhelm Grimm, der Paganini vorher in Göttingen hörte und seine Eindrücke dem ihm befreundeten Freiherrn von Verschür in einem Briefe mitteilt, in ähnlicher Weise wie sein Bruder in Kassel von der Erscheinung Paganini's gepackt wird.

„... Musik entbehre ich hier – so schreibt er – schmerzlich. Nur Paganini habe ich hier gehört. Der Mensch mit seinen langen zottigen um das blasse Gesicht wild hängenden Haaren mit seinem ängstlichen und unheimlichen geistreichen anziehenden und abstossenden Ausdruck sieht aus wie ein Hexenmeister und ist es auch mit seinem tollen und doch wieder unbeschreiblich rührenden und ergreifenden Spiel. ...“

Der Fachmann und Rivale Spohr, der Paganini nach Wilhelmshöhe eingeladen, mit ihm dort zu Mittag gegessen und heitere Stunden mit dem ausgelassenen Italiener verlebt hatte, urteilt schon etwas kritischer und nüchterner über sein Spiel und seine Kompositionen. „... Ich hörte ihn mit höchstem Interesse an. Seine linke Hand sowie die immer reine Intonation schienen mir bewunderungswürdig. In seinen Kompositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem and Kindisch-Geschmacklosen, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestossen fühlte und weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören nicht befriedigend war. ...“

Ganz ähnlich äussert sich auch Spohr zu seinem Schüler, den Franzosen Malibran über Paganini, den er als einen ausserordentlichen Mann bezeichnet, der aber ausser einige Excentritäten von üblem Geschmacke, die die nur einen augenblicklichen Effect erzielen, *Unmöglichkeiten* vor-[90]führt, die ganz dafür gemacht sind, *die gute Schule* wenn nicht zu vernichten, doch wenigstens vergessen zu lassen. ...“

Der Geiger Rolla, der einen Vergleich zwischen Spohr und Paganini anstellte, fand, dass

Paganini wie ein Teufel Spohr wie ein Engel spiele. Nach Zelter's Worten war Paganini's Wesen *mehr* als Musik, ohne aber höhere Musik zu sein. Wenn man nun noch Moritz Hauptmann's Urteil daneben stellt dann ist man wohl auch heute nach mehr als 100 Jahren noch in der Lage sich eine ungefähre Vorstellung von der Wirkung zu machen die von diesem Künstlerphänomen ausging. Hauptmann sagt: „Paganini hätte ihn das erste Mal sehr gut unterhalten und wie das Gespiel in der Probe zum zweiten Konzert wieder anging, war mir's unsäglich zuwider. Ganz unerhört aber ist diese mechanische Fertigkeit, wenigstens in neuerer Zeit. Spohr konnte ihm viele von seinen Kunststücken nicht nachmachen.“

Manche waren der Ansicht, dass man neben Paganini Spohr einen Virtuosen nicht mehr zu nennen wagte, aber Paganini hatte doch vor dem ernsthaften Musiker Spohr soviel Respect, dass er sich weigerte, ihm vorzuspielen. Verblüffend muss auf alle Fälle sein Spiel auf der G und E Saite gewesen sein, das von vielen Zeitgenossen als unvergleichlich gerühmt wird. Er machte auf seinem Instrumente Tierstimmen nach, imitierte Blasinstrumente und konnte eine ganze mehrstimmige Instrumentierung vorführen. Mit solchen Scherzen zeigte er, dass in seinem Genius viel Gauklertum drinsteckte.

Jedenfalls hat es Paganini damals in Kassel, wo er sich über eine Woche aufhielt, nicht übel gefallen, wie er sicherlich auch von der Kasseler Frauenwelt gehörig angeschwärmt wurde. So hat ihn auch die zu jener Zeit sehr beliebte Kasseler Dichterin Philippine Engelhardt angedichtet.

Am 12. Decb. 1845 trat der in Kassel gebürtige Violinvirtuose Jean Joseph Bott, ein Schüler Spohr's im Theaterkonzert als Neunzehnjähriger vor das grosse Publikum, das dem überaus begabten Landsmanne zujubelte. Später wurde Bott unter Spohr zweiter Kapellmeister und darauf erster Kapellmeister der Meininger Hofkapelle. Am 9. Januar 1846 gaben die beiden Engländer Frederic Tivendell als Pianist und Henry Tivendell als Geiger ein damals viel beachtetes Konzert im Theater. Henry Tivendell wurde im darauffolgenden Jahre Mitglied des Orchesters, während der Pianist Frederic Tivendell sich als freier Künstler in Kassel niederliess. Zu seinen Schülerinnen gehörten auch die Kinder des Kurfürsten wie die Prinzessin Marie. Aber auch Prinz Wilhelm nahm bei ihm Unterricht. Um die Jahrhundertwende besuchte mit mir mein damals bei mir weilender Bruder öfters den alten Tivendell, der bereits ein hoher Siebziger, aber noch immer sehr rüstig war und vor allen Dingen am Flügel ganz jugendlich wirkte. Er begleitete meinen Bruder sehr gern, da ihm dessen Art zu singen äusserst ansprach. Für mich war es ein ganz besonderer Genuss zuzuhören, wie dieser alte Herr z. B. die schwierige Begleitung zu Schumann's Frühlingsnacht in geradezu virtuoser Weise meisterte. Das Musizieren mit meinem Bruder regte ihn selbst so an, dass er uns manchmal ganz spontan etwas vorspielte. Trotz seinem hohem Alter war seine Fingerfertigkeit noch eminent. In den Vortragsstücken, die er uns hören liess, bevorzugte er das wohltem-

perierte Klavier von Bach, ferner Werke von Schumann und Stephen Heller. Bewundernswert war sein weicher Anschlag, der perlende Fluss seines Spiels und die plastische Heraushebung aller harmonischen Feinheiten. Wie genussreich seine Klaviervorträge auch für uns waren, so folgten wir den Erzählungen aus seinem Leben mit nicht geringerem Interesse. War es doch wohl damals noch der einzige lebende Musiker, der unter Spohr oder mit Spohr gemeinsam musiziert hatte. Von Spohr sprach er mit grösster Verehrung. Spohr selbst hat ihn in Briefen und in seiner Selbstbiographie als hervorragenden Klavierspieler gewürdigt. Tivendell, der bereits als 14jähriger Organist an einer Kirche zu Liverpool war, hatte den Unterricht von Robert Schumann Felix Mendel[s]sohn Moritz Hauptmann und Friedrich Wieck [91] genossen. Mit den ersten Künstlern Europas hatte er in früheren Jahren Konzertreisen unternommen und ist vielfach im Verein mit Künstlern wie Charles Gounod, Julius Stockhausen, Klara Schumann und Joseph Joachim aufgetreten. Man kann sich leicht vorstellen, wie interessant die Unterhaltungen mit diesem Manne waren, den persönliche Beziehungen mit den grössten europäischen Künstlern verbanden. Auf den letzten Kurfürsten war er natürlich nicht gut zu sprechen, aber auf Einzelheiten, die mich schon interessiert hätten ging er nicht gern ein. Tivendell ist etwa 85 Jahre alt geworden.

Nach Spohr's Tode blieben die Abonnementskonzerte auch unter Spohr's Nachfolger, dem sehr tüchtigen Kapellmeister Reiss auf ihrer künstlerischen Höhe. Nach Lyncker soll dieser sie sogar zu einer nie zuvor erlebten Blüte gebracht haben. Auch unter Reiss kamen zu jener Zeit bedeutende Solisten und Musiker gern nach Kassel u. A. Joseph Joachim, F. Laub, Jean Becker, Hans von Bülow, Clara Schumann, Johannes Brahms, Bernhard Costmann, Julius Stockhausen u.s.w. Die damals neuesten grösseren Schöpfungen von Robert Schumann und Brahms erlebten in Kassel ihre ersten Aufführungen, wie auch andere ältere Werke der Musikkultur wie Bach's Johannespassion Bach's H moll Messe, Beethoven's Missa Solemnis unter Reiss den Kasselern zum ersten Mal zu Gehör gebracht wurden. Solange der Kurfürst regierte, konnte sich natürlich das Konzertleben nicht in ähnlicher Weise entfalten wie dies länger in anderen deutschen Städten der Fall war, denn alles was in der Kasseler Öffentlichkeit geschah, bedurfte bei der despotischen Einstellung des Kurfürsten auch seiner ausdrücklichen Billigung. Da er sich nun streng an sein Verbot hielt, wonach es *ausserhalb* des Theaters keinem Künstler selbst, wenn er auch Weltruf hatte, gestattet war, in Kassel Konzerte zu geben, war an eine Entwicklung des Konzertlebens in der angedeuteten Richtung nicht zu denken. Selbst Spohr durfte in Kassel niemals öffentliche Kammermusikabende veranstalten, obschon er die einschlägige Literatur mit manchem wertvollen Werke bereichert hatte. Spohr war also ganz auf seine Privatzirkel angewiesen. Der berühmte Pianist Alexander Dreyschock hatte das Publikum im Theater mit seinem Klavierspiel so entzückt dass ein dem Konzerte beiwohnender hessischer Prinz den Wunsch äusserte, noch mehr von diesem

Pianisten zu hören. Zu diesem Zwecke musste nun der Hoftheaterflügel in vorgerückter Abendstunde mit aller Vorsicht und grösster Heimlichkeit in das prinzliche Palais eingeschmuggelt werden. In seinem Tagebuch schilderte Carl Reiss übrigens noch andere ähnliche Vorgänge. Erst nach 1866 erfuhr allmählich das Kasseler Konzertleben einen grösseren Aufschwung und für Reiss sowie seinen Nachfolger Treiber eröffneten sich nun auch andere Möglichkeiten zu einer erhöhten künstlerischen Tätigkeit. So veranstaltete Reiss im Jahre 1872 eine Art Musikfest. Bei dieser Gelegenheit hörte man in Kassel das Oratorium „Die heilige Elisabeth“ von Franz Liszt in einer glanzvollen von Reiss geleiteten Aufführung zum ersten Male und sogar in Anwesenheit des Komponisten. So weit ich mich noch an die Musik, die ich während meiner Kasseler Zeit auch zu hören Gelegenheit hatte, erinnere, ist das Werk nur in einzelnen Teilen auch heute noch wirkungsvoll, in andern Teilen aber schon so stark verblasst, dass man es kaum noch aufführt. Das damals als sehr hart empfundene Urteil Hanslick's, jenes gefürchteten Kritikers der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhundert über das Werk ist sicherlich interessant und wird heute vielleicht eher als damals als nicht ganz unberechtigt verstanden werden. Hanslick verurteilte die „mystische Salonheiligkeit“ und „unsägliche Langweiligkeit“ dieser Musik, die Nachahmungen Wagner's ohne dessen Talent und die überall hervortretenden mangelnde Begabung Liszt's, der verschiedene Kirchenlieder als Leitmotive verwendet, welche in dem ganzen Oratorium ihr duckmäuserisches Wesen treiben. ...“

Kassel besass übrigens zu jener Zeit noch keinen für die Veranstaltung von Musikfesten geeigneten Saal und so musste für diese Aufführung die Reithalle der neuerbauten [92] Infanteriekaserne in der Hohenzollernstrasse benutzt werden.

Als ich anfangs 1899 nach Kassel kam, hatte dort das Konzertleben eine ähnliche Physiognomie wie in anderen deutschen Städten gleicher Bedeutung. Hier wie anderswo hatte das Musikleben im nun abgelaufenen 19ten Jahrhundert ganz gleichartige Formen angenommen. Träger desselben waren die von dem musikfreudigen Bürgertum gegründeten Chorgesangs- und Musikvereine zur Pflege des Chorgesanges zwecks Aufführung der grossen klassischen Chorwerke wie auch zur Pflege der Kirchenmusik und des Männergesanges. Nur hatte Kassel vor vielen anderen Städten den Vorzug, sich bei allen grossen Veranstaltungen auf ein hervorragendes, von der preussischen Krone unterhaltenes Orchester, das schon als früheres kurfürstliches Institut traditionell mit seinen regelmässigen Abonnementskonzerten die Führung im Kasseler Konzertleben inne hatte, stützen zu können. Nebenher erfreute sich Kassel als grosse Garnison noch des Vorhandenseins mehrerer vorzüglicher Militärorchester so dass auch der grösste Musikhunger in Kassel gestillt werden konnte. Ich hatte sogar noch

das Glück, den grossen ersten Gesangswettstreit deutscher Männergesangsvereine, der dank der Initiative des früheren Kaiser's in Kassel ausgefochten werden sollte, mitzuerleben. Für dieses nur einige Tage dauernde Fest, an dem der Kaiser und die Kaiserin teilnahmen, musste eine mächtige nur zu diesem Zwecke dienende Festhalle in der Voraue hinter dem Orangerieschloss, also dort, wo sich jetzt das Stadion befindet, erbaut werden. Der eigentliche Wettstreit fand in Anwesenheit der Majestäten am 26. und 27. Mai 1899 statt. Achtzehn deutsche Männergesangsvereine waren in den Wettstreit eingetreten. Ihnen wurde sechs Wochen vor dem Fest das Preislied der „Choral von Leuthen“ von Reinhold Becker übergeben. In drei Gruppen sangen die Vereine dieses Preislied, um dann noch in engerem Wettbewerb eine zweite Probe insofern abzulegen als sie noch ein zweites Lied „Der Reiter und sein Lieb“ von Edwin Schultz, das ihnen eine Stunde vor Beginn des Wettsingens zum Studium zugegangen war, zur weiteren Beurteilung ihrer musikalischen Schlagfertigkeit und Auffassung singen mussten. Der Kölner Männergesangsverein trug damals den ersten Preis davon. Die übrigen Preise fielen auf den Bremer Lehrergesangsverein, die Concordia Aachen, den Berliner Lehrergesangsverein, die Concordia Essen, den Hannoverschen Männergesangsverein, die Liederhalle Karlsruhe und den Männergesangsverein Essen. Der ehemalige Kaiser, der damals einen grossen Anlauf zur Förderung des Männergesangswesens nahm, sowie auch die Kaiserin überreichten die Preise den siegenden Vereinen persönlich. Das saure Amt der Preisrichter versahen die vom Kaiser persönlich berufenen Musikkapazitäten der damaligen Zeit wie u. A. der Leipziger Professor Karl Reinecke, der Dresdner Generalmusikdirector von Schuch und der Berliner Hofkapellmeister Karl Muck. Von Kasseler Musikern waren der Kgl. Kapellmeister Dr. Beier und der Musikdirector Albrecht Brede zugezogen worden. Es fanden wohl noch später der eine oder andere Gesangswettstreit unter kaiserlicher Protection statt – der nächste, wie ich mich erinnere, in Frankfurt a/M. Schliesslich aber verebbte die Begeisterung für diese Art Musikfeste wieder, da man in fachmännischen Kreisen diesen beinahe sportlich aufgezogenen Sängerkampf als wenig kunst- und kulturfördernd empfand. Selbstredend waren die Leistungen der einzelnen preisgekrönten Vereine verblüffend und erregten allseitiges Erstaunen. Bis zu der Zeit als ich nach Kassel kam, überwog bei mir die *geniesseri-sche* Kunstauffassung, die sich in meinem stetigen Bemühen äusserte, in die gesamte Musikliteratur einzudringen und einen grossen Eindruck an den anderen zu reihen. Nicht Bildungsdünkel bewog mich dazu, nein, wie jedem, in dem alle Saiten seines tiefsten Empfindungsleben zum Erklingen gebracht werden, wenn er gute und edle Musik hört, so waren auch mir in jenen eindrucksfähigen jungen Jahren die musikalischen Genüsse ein fast unentbehrliches Lebensbedürfnis, aber nun kam auch für mich die Zeit immer näher heran, wo man [93] über den Genuss hinaus zur eignen Tätigkeit in der Kunst zu gelangen und diese Tätigkeit um ihrer selbst willen auszuüben strebt.

In dem angenehmen und zugleich mich fördernden Wechsel des Musikgeniessens und Musikausübens verbrachte ich mehr als zwei an schönen Erinnerungen reiche Jahrzehnte in Kassel und es ist mir jetzt eine besondere Freude, die wechselnden Erscheinungen im öffentlichen Kasseler Musikleben, das wie überall ein Stück des allgemeinen geistiger Lebens der Zeit widerspiegelt, im Geiste wieder an mir vorüberziehen zu lassen. Aber auch dank meiner Aktivität im öffentlichen Musikleben als ausübendes Mitglied fast aller bedeutenden Kasseler Chorgesangsvereine fühle ich mich einigermaßen berufen, die Rolle des Chronisten für das erste Viertel dieses Jahrhunderts zu spielen. Was wäre die schöpferische Musik ohne den Widerhall, den sie nur bei einer mitschöpferischen in geniessender und ausübender Receptivität verharrenden Gesellschaft finden kann. Wem es nur auf mühelosen Genuss ankommt, strebt zu keinem Tondichter und keinem Werk ein inneres Verhältnis an, sondern will lediglich durch Abwechslung befriedigt sein. Die Empfangenden scheiden sich in solche, welche nachschaffend ja mitschaffend wirken und in solche, denen sich Schöpfer und Ausführende mitteilen. Zum grossen Teil hängt schliesslich, ja von dem Grade des musikalischen Verständnisses des Dilettanten, ja von seiner Auffassung der Kunst und seiner Urteilskraft die erfolgreiche Gestaltung des öffentlichen Musiklebens ab. Jene Gemeinde, die die Musik um ihrer selbst willen liebt, ist allerorten, selbst in grösseren Städten, verhältnismässig klein und sie allein würde kaum die Erhaltung des öffentlichen Konzertwesens zu gewährleisten vermögen, aber zu ihr gesellen sich dann immer andere Kreise, die in dem Besuche der Konzerte etwas Herkömmliches des gesellschaftlichen Ehrgeizes erblicken. Wird ihnen die Musik auch nicht immer zu einem inneren Erlebnis, so sehen sie doch im fleissigen Konzertbesuch ein willkommenes Bildungsmittel, das sie doch nicht entbehren möchten. Den überall zu findenden Snobismus, bei dem das vorgebliche Musikverständnis nur eine leichte Tünche ist, kann man dabei ganz ausser Acht lassen. Mehr als ein Jahrhundert besteht unter den Kasseler Chorgesangsvereinigungen bereits die Liedertafel, der ich auch mehrere Jahre als aktives Mitglied angehörte. Schon im Jahre 1930 konnte sie ihr hundertjähriges Jubiläum feiern. Die aus diesem Anlass herausgegebene und von Paul Heidelbach verfasste Denkschrift stützt sich auf Protokolle, die seit der Gründung sorgfältig geführt wurden und die dem Verfasser der Denkschrift ermöglichten, ein Stück Kasseler, deutscher Kulturgeschichte aufzurollen, eine Aufgabe, die er geschickt zu lösen verstand. In dem Jahrzehnt, das dem Gründungsjahr (1830) vorherging setzte die Entwicklung des deutschen Männergesangs mächtig ein und die von Elias Koch im Jahre 1830 ins Leben gerufene Kasseler Liedertafel war der zehnte grosse Männergesangsverein in Deutschland. Schon am 23. April 1831 gab der junge Verein unter Leitung seines Gründers ersten Dirigenten Elias Koch sowie unter Mitwirkung des Hoforchesters und des vortrefflichen Violinisten Viele sein *erstes* Konzert im damals neuen Stadtbausaaale. Demselben wohnte die Kurfürsten Auguste mit ihrer Tochter

bei, wie diese Fürstin auch während der nächsten zehn Jahre, die ihr noch zu erleben vergönnt waren, die Schutzpatronin der Liedertafel blieb. Die Liedertafel-Konzerte wurden später in dem der Gesellschaft „Euterpe“ gehörenden Versammlungslokal (im einstigen Hallengebäude auf dem Königsplatze) abgehalten. Von Spohr und dessen Nachfolgern wurde die Liedertafel sehr häufig zur Mitwirkung an den grossen Choraufführungen des Caecilienvereins und der späteren sich bildenden Chorvereinigungen wie auch an den Abonnementskonzerten im Theater und den Karfreitagskonzerten in der Garnisonkirche herangezogen. Bis auf den heutigen Tag ist diese ehrwürdige, aus allen Ständen der Bürgerschaft sich zusammensetzende Männerchorver-[94]einigung ein wichtiger Factor in Kasseler Musikleben geblieben und nimmt unter den inzwischen wie überall auch in Kassel entstandenen zahlreichen Männergesangsvereinen gesellschaftlich wie auch künstlerisch immer noch eine führende Stellung ein. Meine schon erwähnte mehrjährige Zugehörigkeit zur Liedertafel brachte mich bald in nähere Fühlung mit deren dereinstigen Dirigenten Musikdirector Karl Hallwachs, einen geistvollen, phantasiebegabten und temperamentvollen Musiker, der seit 1902 auch den Kasseler Oratorien-Verein leitete. Zu Gunsten des letzteren Vereins gab ich gern die Mitgliedschaft in der Liedertafel auf, zumal ich Männerchöre wohl sehr gern höre, aber weniger gern, weil zu uninteressant, dabei mitwirke. Dem Oratorien-Verein gehörte ich dann mehr als zwanzig Jahre als aktives Mitglied und in den letzten Jahren meiner Kasseler Zeit auch als Vorstandsmitglied an. Neben den Abonnementskonzerten der kgl. Kapelle standen jedenfalls in den Jahren vor dem Weltkriege die Veranstaltungen des Kasseler Oratorien-Vereins im Mittelpunkt des Kasseler Musiklebens. Hervorgegangen war der Oratorien-Verein aus dem am 13. Septb. 1861 vom Musikdirector Weidt gegründeten „Weidt'schen Gesangverein“, der zunächst bis 1863 bestand. Infolge Wegzuges seines Gründers und ersten Leiters ruhte die Vereinstätigkeit dann mehr als 5 Jahre, Erst im Jahre 1869 erwachte der Weidt'sche Gesangverein wieder zu neuem Leben, nachdem man in dem Musiklehrer B r e d e einen neuen tüchtigen Dirigenten gefunden hatte. Im Jahre 1881 nahm diese inzwischen zu einem bedeutsamen Factor des Kasseler Musiklebens gewordene Chorvereinigung den Namen „Kasseler Oratorien-Verein“ an. Brede blieb bis 1897 Dirigent des Vereines. Sein Nachfolger wurde der kgl. Musikdirector Dr. Beier, der aber die Leitung des Vereins schon nach fünf Jahren infolge seiner starken Inanspruchnahme als erster Kapellmeister am kgl. Theater an den inzwischen zum Dirigenten gewählten und aus Saarbrücken gekommenen Karl Hallwachs abtreten musste. Den Kern des Kasseler Oratorienvereins, der wahrscheinlich heute noch unter Leitung von Hallwachs besteht, aber kaum noch die führende Rangstellung wie in der Zeit vor dem Weltkriege einnimmt, bildeten früher – und teilweise auch in neuester Zeit – die alten Kasseler Bürgerfamilien, in denen musikalische Kultur von jeher eine traditionelle Pflege erfuhr. An die Stelle der aus der aktiven Mitgliedschaft ausscheidenden Eltern traten vielfach

deren Kinder, die dem Vereine ebenfalls die Treue hielten. Ja selbst das Amt des Vorstands blieb Jahrzehnte lang der hochmusikalischen Familie Harnier vorbehalten. Als Mitschaffender während mehr als zwei Jahrzehnte lernte ich das ganze klassische Oratorium Repertoire kennen. Am Eingange zum Tempel klassischer deutscher Musik stehen die beiden Säulen Bach und Händel. Die Bach'schen Passionen und Kantaten wie die bekannten grossen Werke von Händel führte der Oratorien-Verein so häufig auf, dass ich gerade dank meiner Tätigkeit in diesem Vereine tief in den Gehalt dieser Meisterwerke eindringen konnte. Gerade, was an Bach so fesselt, ist das Nebenher verschiedener Stimmen, deren Linien gegeneinander streben und wirken, sich dann wieder kreuzen und einander überschneiden. Diese Bach'sche Vielstimmigkeit, die dabei noch mit einem seelischen Gehalt sondergleichen erfüllt ist, kann man nicht gleich bei einmaligen Hören in ihrer ganzen Wirkungskraft erfassen, aber in den wochenlangen Proben erschliesst sie sich einem aufs Schönste und man wird dann zum überzeugten Anhänger dieses unvergleichlichen Meisters beseelter Vielstimmigkeit ebenso wie man bei Händel den ungleich grösseren Reichtum an fasslichen Melodien bewundert, aber wie die beiden Grossen ihre Fugen aufbauen, die in starrer Gesetzmässigkeit um ihr Thema wie die Planeten um die Sonne laufen, das hat mich stets überwältigt. Nicht minder zähle ich zu meinen schönsten Erlebnissen im Oratorien-Verein das gründliche Bekanntwerden mit den grossen Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendels[s]ohn und Schumann und da die meisten dieser Werke öfters wiederholt wurden, erschlossen sich mir ihre Schönheiten in viel grösserer Eindringlichkeit als es in nur geniessenden Zuhören kaum jemals erreichbar wäre.

[95] Hallwachs, dessen anziehende Persönlichkeit es besonders verstand, die Proben interessant zu gestalten, studierte auch eine ganze Anzahl Chorwerke neuerer Zeit ein, die vorher kaum in Kassel gehört wurden, wie z. B. Woysch „Totentanz“ Liszt „Der entfesselte Prometheus“ Wolff-Ferrari „La Vita nuova“ Hugo Wolf „Der Feuerreiter“ und das „Elfenlied“ Arnold Mendel[s]ohn „Der Paria“. Hallwachs war nicht nur ein routinierter Chorleiter, sondern dank seiner vielseitigen Bildung zum Kunsterzieher geradezu praedestiniert. An meinen langjährigen freundschaftlichen Verkehr mit ihm knüpfen sich für mich die schönsten Erinnerungsfreuden. Abgesehen von den meist ausgezeichneten Solisten, die bei den Chorwerken mitwirkten, führte der Oratorienverein in seinen jährlich stattfindenden gemischten Konzerten ebenso wie die Abonnementskonzerte der kgl. Kapelle berühmte Instrumentalisten und Sänger in Kassel ein. In den Jahren vor dem Weltkriege standen Hallwachs für die Aufführung der Chorwerke stets die früheren sehr guten Militärkapellen der 167er und 83er zur Verfügung. Im Weltkriege aber und nach diesem musste er sich mit einem selbstgeschaffenen Privatorchester, das meistens aus künstlerisch spielenden Dilettanten und ehemaligen

zivilversorgten Militärmusiker bestand, begnügen. Bekanntlich ist die Schwäche solcher Dilettantenorchester darin zu erblicken, dass diese Kunstfreunde, so gern sie auch zum Gelingen des Ganzen beitragen möchten, sich nur schwer einordnen und oft recht seelenvoll spielen da, wo die einzelnen Stimmen nicht so merkbar hervortreten sollen. Aber Hallwachs war in der Behandlung seiner Kunsthelfer so geschickt, dass er schliesslich auch mit dem durch die Not der Zeit gebotenen Orchesterprovisorium vorzügliche Aufführungen zu Stande brachte. Jedenfalls waren die Schwierigkeiten, die er in jenen Zeiten gegen früher zu überwinden hatte, nicht zu unterschätzen.

In der Heranziehung von Künstlern internationalen Rufes wetteiferte mit dem Oratorienverein und den Abonnementskonzerten der früheren Kgl. Kapelle vor, während und auch einige Jahre nach dem Weltkriege die Konzertdirection und Musikalienhandlung Edgar Kramer-Bangert. Mit den genannten, Konzerte veranstaltenden Instituten trat Letzterer durch seine Elite-Konzerte in einen edlen Wettstreit. Um das Musikleben hat sich Edgar Kramer-Bangert in jenen Zeiten unleugbare Verdienste erworben und jahrzehntelang dem Kasseler Publikum die Bekanntschaft mit den hervorragendsten Sängern und Instrumentalisten vermittelt. Bei den bereits erwähnten Instituten blieben für die Heranziehung solcher Künstler nur begrenzte Möglichkeiten und daher brachten die Elitekonzerte manche willkommene Ergänzung. Diese Konzerte trugen ihren anspruchsvollen Namen mit vollen Rechte im Hinblick auf die hohe künstlerische Bedeutung der Solisten, weniger indes, hinsichtlich der Zusammenstellung und des Stils der Programme. Die Tradition hat nach dem Weltkriege die Musikalien Handlung H. Simon mit wechselndem Erfolge fortgesetzt.

Die damals am Konzerthimmel leuchtenden Sterne sind wohl zumeist wieder verschwunden, andere Sterne sind unterdessen aufgegangen. Ob diese aber immer in gleicher Leuchtkraft erstrahlen, bleibt eine nicht leicht zu entscheidende Frage. Die Erinnerung an die künstlerischen Erlebnisse in jenen Vorkriegsjahren dünkt mir wie ein schöner Nachhall aus einer Zeit, wo Begeisterungsfähigkeit und Aufnahmebereitschaft für künstlerische Darbietungen jeder Art im höchsten Grade vorhanden waren. Eine grosse Reihe der Künstlerinnen und Künstler, die das Konzertpublikum in Kassel in den Jahren vor dem Weltkriege und auch während desselben ebenso wie noch in späteren Jahren zu begeistern verstanden lasse ich hier Revue passieren und gebe den Damen, wie es die Höflichkeit gebietet, den Vortritt. Als hervorragendste Erscheinungen, die sich aus der Menge herausheben, glänzten vor Allem durch die Pracht und Gewalt ihrer Stimmen die Damen Preusse-Katzenauer, Leffler-Burkhardt, Gabriele Englerth [96] Rosa Sucher, Gertrud Förstel. Andere entzückten wieder mehr durch tief innerliche sublimen Vortragskunst und feinsinnige Liedgestaltung wie

Emmy Leisner, Lula Mysz-Gmeiner, Julia Culp, Helene Stägemann, Theres Behr, Kraus-Osborne, Eva Lissmann. Durch virtuose Kehlfertigkeit empfahlen sich Sigrid Arnolds-on, Erika Wedekind, Käthe Hörder und vor allen Dingen Frieda Hempel, die mich am meisten an die unvergleichliche Gesangsvirtuosin Marcella Sembrich erinnerte. Lied und Ballade meisterten Sänger vom Range eines Meschaert, Felix von Kraus, Hermann Gura, Karl Mayer, Helge Lindberg, Ludwig Wüllner, Franz Steiner, Eugen Hildach, der auch mit seiner Frau Anna zusammen auftrat und die die Liederabende die beide gaben durch die natürlichste Art zu musizieren so anheimelnd und traulich zu machen verstanden, Paul Bender, Ludwig Hess, Paul Schmedes (welch letztere beide sich auch dadurch verdient machten, dass sie als vorzügliche Interpreten der interessanten Liedkompositionen von Karl Hallwachs diese dem Kasseler Publikum näher brachten). Gute Figur machten auf dem Konzertpodium auch bekannte Bühnensänger wie die Tenöre Kirchhoff und Franz Naval, während der virtuos singende Francesco d'Andrade auf der Bühne wirkungskräftiger war als im Konzertsaal. Von den bedeutenden Klaviertitanen hinterliessen grosse Eindrücke u. a. Teresa Careño, Kwast-Hodapp, Emil Sauer, Friedrich Lamond, Conrad Ansorge, Arthur Schnabel, Max Pauer, Edouard Risler und d'Albert und von den Meistern der Violine Petschnikow, Pablo de Sarasate, Franz von Vecsey und vor allen Dingen der fast jedes Jahr wiederkehrende und immer wieder umjubelte Willy Burmester. Erhabene Genüsse bescherten auch berühmte Kammermusikvereinigungen wie das einstige Joachimquartett, das Leipziger Gewandhausquartett und ganz besonders in den Jahren vor dem Weltkriege das öfters erscheinende Böhmisches Streichquartett. Durch die Böhmen wurde man mit Dvorak, Smetana und Tchaikowsky, die sie in einer unvergleichlichen Kunst interpretierten, viel näher bekannt.

Die Spuren eines reichen Kunsterlebens verwischen sich, wie man mit Wehmut feststellen muss, schon nach wenigen Jahren. Immerhin bleiben aber ganz besonders eindrucksvolle Kunstdarbietungen lange im Gedächtnis haften insbesondere, wenn sie von geistig hochstehenden Künstlern geboten wurden. So ging von den Vorträgen eines Ludwig Wüllner – um nur eine Künstlerpersönlichkeit von allerdings allerhöchster Potenz hervorzuheben – die nachhaltigste Wirkung aus, die der Vergessenheit nicht so leicht anheimfallen.

Reiche Farben hat dieser einzigartige Künstler auf seiner Palette sei es nun dass er als Deklamator oder als Sänger auftrat. Zu dem Teil des Publikums, der an seiner Vortragsart, die in seiner frühesten Zeit nicht ganz frei von Theatralik war, Manches zu beanstanden hatte, gehörte ich nicht. Bei der wahrhaft hinreissenden Vortragskunst Wüllner's konnte man über solche Äusserlichkeiten wirklich hinwegsehen. Mit seiner grösseren künstlerischen Reife verlor sich bei ihm auch der letzte Rest von Theatralik. Das erste Mal begegnete ich diesem Künstler in einer konzertmäßig durchgeführten Aufführung des Manfred mit der herrlichen Schumann'schen Musik. Hier verkörperte er die Titelrolle in einer so grossartigen Weise,

dass durch seine Recitation der Held des Melodramas in geradezu bildhafter Form vor die Phantasie des Hörers trat. Dazu verstand er es in seinem Tonfall und in seiner feinen Nuancierung so zu sprechen, dass Sprache und Orchestermelos ganz homogen wirkten und man wirklich die sonst gegen melodramatische Vorträge geltend gemachten Bedenken aufgeben konnte. Aber einen Gipfelpunkt in seiner Recitationskunst sah ich in der Wiedergabe des 24sten Gesangs aus der Ilias, die Bestattung Hektors schildernd. Was er hier an Sprechtechnik und vergeistigter Auffassung bot, war so verblüffend, dass man Ähnliches kaum wieder hören wird. Die diese Dichtung untermalende Musik von Siegwart (Grafen zu Eulenburg) trat völlig in den Hintergrund und hätte auch ruhig wegbleiben können. Auch als Sänger – obschon seine Singstimme eigentlich des sinnlichen Reizes entbehrte – war bei ihm der Vortrag in Lied und Ballade das Primäre. Wo es auf Charakteristik ankam erzielte er auch hier un-[97] unvergleichliche Wirkungen.

Viele Jahre vor dem Weltkriege wirkte das übrigens auch dem Kramer-Bangert'schen Unternehmungsgeiste zu dankende Erscheinen der numerisch relativ kleinen Meininger Hofkapelle (kaum 50 Musiker) geradezu wie eine Sensation. Schon unter Hans von Bülow, der sich diese Kapelle zu einem Eliteorchester herangebildet hatte, erregten die Meininger auf ihren Wanderfahrten berechtigtes Aufsehen. Aber auch mit dem genial veranlagten Fritz Steinbach an ihrer Spitze bewiesen die Meininger, dass sie nicht gesonnen waren, nur von ihrer ruhmvollen Vergangenheit zu zehren. In Kassel fanden die Meininger sofort eine begeisterte Gemeinde und das war vor allen Dingen der suggestiven Kraft zuzuschreiben, die von dem besonders als Brahmsinterpret gerühmten Orchesterleiter ausging. (Von Brahms selbst wurde Fritz Steinbach als unübertrefflicher Dirigent seiner Werke hochgehalten). Mir sind damals erst durch die Interpretation Steinbach's die Brahms'schen Orchesterwerke ganz aufgegangen. Ihr kammermusikalisches Filigran kann nur von einem kongenial empfindenden Ausdeuter so bloßgelegt werden, dass es auch von weniger musikalisch Begabten in seinem vollen Werte erfasst wird. Auch nach Steinbach's Ausscheiden – nachdem er die Leitung der Kölner Gürzenich Konzerte übernommen hatte – kamen die Meininger noch einige Male unter ihrem neuen Dirigenten Wilhelm Berger und Max Reger wieder nach Kassel, ohne aber gerade die frühere Begeisterung zu erwecken. Bei Reger war es interessant zu beobachten, wie er nach dem berühmten Beispiel Hans von Bülow's das Orchester manche Stellen ohne jegliche Zeichengebung allein spielen liess, gleichsam als wollte der mit verschränkten Armen vor seinem Orchester sitzende Reger damit sagen: „Seht die machen's auch ganz vorzüglich ohne mich!“

Trotz der sicherlich vorzüglichen Kgl. Kapelle, über die Kassel doch verfügte, kam es bei den hohe Begeisterung entfachenden Leistungen der Meininger unter Steinbach doch allen

tiefer musikalisch Empfindenden immer mehr zum Bewusstsein, dass es schliesslich dem zweifelsohne sehr entwicklungsfähigen Kasseler Musikleben an einer wirklich überragenden Dirigentenpersönlichkeit fehle, die instande wäre, die Orchesterleistungen noch über das immerhin anständige Niveau, wie man es in Kassel sowie auch in mittleren und grösseren Provinzstädten gewohnt war, zu heben. Wann also würde endlich mal in Kassel der musikalische Messias auftauchen, dem es gelänge, aus Kassel wieder eine Musikstadt zu machen, die in deutschen Landen erneut zu ähnlicher Geltung gelangen könnte, wie es zu Spohr's Zeiten der Fall war.

Dieser in weiten Kreisen Musikliebender heiss ersehnte Messias sollte Kassel erst in dem als Nachfolger des 1914 verstorbenen Professor Dr. Baier berufenen *Robert Laugs* erstehen.

In der Tat konnte man von einer ausgesprochenen Musikepoche in Kassel nur während der Spohrzeit sprechen. Sie ist bereits von mir ausführlich behandelt worden. Aber auch in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts pulsierte schon ein ungemein reges Musikleben in Kassel, in dem aber wohl mehr ein künstlerischer Dilettantismus vorherrschte, welcher jedoch wieder günstig auf die ganze damalige Musiktreiben, in dessen Brennpunkt die Société philharminique stand zurückwirkte. Als besonders begabte Dilettanten traten damals u. A. hervor der Poet und Musiker Conrad von Apell, die Tochter des Legationsrates von Engelbronner, Madame d'Aubigny. Diese war eine Sängering, die die schwierigsten Sachen prima vista sang. Als brillanter Klavierspieler wurde ein Oberappellaationsrat von Jasmund und als vorzüglicher Violinist der englische Gesandte Brook Taylor sehr gerühmt. Auch an Komponisten fehlte es in dieser Periode nicht in Kassel. Ja die nachgeborenen Kasseler Komponisten, die in Kassel nicht immer die erwünschte Resonanz fanden, mögen mit einem gewissen Neidgefühle [98] an jene Zeiten zurückdenken, wo man in Kassel auf tausend Einwohner einen Komponisten gezählt haben soll. Nur einige von den Kasseler Komponisten jener Periode sind in die Musikgeschichte eingegangen wie vielleicht Kalkbrenner, der auch ein Kasseler Kind war. Andere damals in Kassel wirkende Komponisten wie der Italiener Fiorillo, die Franzosen Rochefort, Marchand wie die Deutschen Henzé, Grossheim, Schneider und Rodewald mögen doch wohl nur Zeiterscheinungen gewesen sein.

In den nun dazwischen liegenden Seiten im 19ten Jahrhundert bis in unser Jahrhundert hinein war stets das Kasseler Musikleben, soweit es auch von mir schon gekennzeichnet wurde, höchst bemerkenswert, aber, wenn man von Spohr absieht, fehlte es doch an einer wirklichen Musikgrösse, die diesen Zeiten ein besonderes Gepräge verliehen hätte. Merkwürdigerweise sollte nun kurz nach Beginn des Weltkrieges, also in einer den Musen gewiss höchst ungünstigen Zeit die musikalische Situation sich so grundlegend ändern, dass nunmehr

das Kasseler Musikleben wieder in ein neues Stadium treten, ja geradezu einer neuen grossen Epoche, die man mit der Spohrzeit ohne Weiteres in Parallele stellen darf, zustreben konnte und in wenigen Jahren Kassel die Physiognomie einer echten Musikstadt geben sollte. Wie meistens in ähnlich gelagerten Fällen gab hier eine grosse Musikerpersönlichkeit den entscheidenden Impuls. In Musikkreisen ist es längst bekannt, dass deutsche Städte, die man zu gewissen Zeiten als Musikstädte zu nennen gewohnt war – ja selbst solche, die schon über eine gewisse Tradition verfügten – einer neuen musikalischen Blütezeit entgegengeführt wurden, wenn ihnen das Glück zu Teil wurde, an die Spitze Musiker von hohem Range zu gewinnen, die es dann wiederum verstanden, dem Musikleben einen vorher nie geahnten Auftrieb zu geben. Selbst in so kleinen Städten wie in dem bereits erwähnten Meiningen wird immer die Zeit als Männer wie Hans von Bülow Fritz Steinbach und Max Reger dem Hoforchester vorstanden, in der Musikgeschichte rühmend genannt werden und wenn man von Blütezeiten des musikalischen Lebens in mittleren und grossen Städten spricht, wird man diese unwillkürlich mit grossen genialbegabten Orchesterleitern verknüpfen. Man denke nur – um einige kennzeichnende Beispiele anzuführen – an Köln mit Franz Wüllner, Fritz Steinbach und Abendroth, Karlsruhe mit Mottl, Stuttgart und Braunschweig mit Pohlig, Wien mit Hans Richter, Weingartner und Gustav Mahler, Dresden mit Franz von Schuch, München mit Mottl, Frankfurt mit Zumpe Mengelberg und Hausegger, Leipzig, Berlin Hamburg mit Nikisch in neuerer Zeit mit dem inzwischen schon verstorbenen Muck, ferner mit Furtwängler und Abendroth, Wiesbaden mit Schuricht. Gewiss hat es auch in Kassel immer tüchtige und talentvolle Musiker gegeben, ohne dass sie es aber zu Wege gebracht hätten, grosse Kreise des Publikums so zu begeistern, dass von einem in die Breite wirkender Musikenthusiasmus gesprochen werden konnte. Unwillkürlich legt man sich die Frage vor: Worin besteht denn eigentlich die grosse Dirigentenkunst, das heutige Pultvirtuosentum der Meister des Taktstockes, die häufig genug den grossen in früheren Zeiten einzig und allein das Publikum in ihren Bann ziehenden Instrumental- und Gesangskünstlern den Rang ablaufen. Könnte man sich heute noch ein Symphonieorchester vorstellen, wo früher der Dirigent am Klavier sitzend oder stehend die Geige spielend hin und wieder mit dem Geigenbogen den Takt angab? Nein! Seit langer Zeit ist der Taktstock zum Machtsymbol geworden. Und Spontini wie auch Spohr gehörten mit zu den ersten, die sich des Taktstockes bedienten. Ober die Erfahrungen, die Spohr mit der Einführung des Taktstockes in London gemacht hatte, spricht er sich in seiner Selbstbiographie ungefähr folgendermaßen aus: Der eigentliche Dirigent war der Vorgeiger, der die Zeitmaße angab und dann und wann, wenn das Orchester zu wanken begann, den Takt mit dem Violinbogen gab, so in London! Ein so zahlreiches und weit von einander stehendes Orchester wie das Londoner konnte aber bei solcher Direction unmöglich genau zusammengehen. Spohr machte nun den Versuch dem Übelstande abzuhelpen, zog aus der Tasche ein

Taktierstäbchen und gab das Zeichen zum Anfang. Über eine solche Neuerung war man zuerst ganz erschrocken, aber wie überall gewöhnte man sich rasch [99] daran. Wohl nicht mit Unrecht führt man das Aufkommen der neueren Dirigentenkunst auf Richard Wagner zurück, dessen berühmte Schrift „Über das Dirigieren“ revolutionierend wirkte. Theoretisch stellt dort Wagner die Forderungen auf, die er selbst als genialer Orchesterleiter erfüllte. Unter seinem Einfluss entstand bereits eine ganze Generation grosser Berufsdirigenten wie Hans von Bülow, Zumpe, Levi, Nikisch, Mottl und bis in die neuste Zeit könnte man die Reihe berühmter Namen fortsetzen, die das Erbe der grossen Dirigententradition angetreten haben. Schliesslich spürt auch der musikalische Laie die geistige Potenz eines ausserordentlich begabten Orchesterleiters, dessen Meisterschaft sich in der einzigartigen Kunst offenbart, jede Tonwendung mit lebendigem Geiste zu erfüllen, aus jedem Klang die leuchtendsten Farben hervorzulocken und dennoch mit fein entwickelten dynamischen Gefühl das Orchester bei aller berausenden Farbigeit und Fülle im geeigneten Augenblicke wiederabzudämpfen. Der begabteste Dirigent kann sich trotzdem mal im Tempo vergreifen und dann spricht man gleich von einer zu individuellen Auffassung. Doch das ist ja nur ein Factor! Viel wichtiger ist bei der Directionskunst ein grosses Anpassungsvermögen an die verschiedenen Stile der zu interpretierenden Tonschöpfungen. Hier muss dem rein Verstandesmäßigen ein feines Fingerspitzengefühl sich zugesellen. Ja in dem Interpretieren muss ein musikalisches Herz sitzen, das so warm schlägt und so voller Gesang ist, dass er das Melos, das oft in Nebenstimmen der Partitur verborgen liegt, zum vollen Erklingen bringt, indem er andere Instrumentengruppen entsprechend zurücktreten lässt. So wird der genialbegabte Dirigent den inneren Zusammenhang des Kunstwerkes in einer so plastischen Form blosslegen, dass es auch den weniger musikverständigen Zuhörern erschlossen wird und selbst der grösste Laie unterliegt dann wohl oder übel der Suggestionskraft, die von einer ausgesprochenen Dirigentenpersönlichkeit ausgeht. Bei einem Dirigenten kann eine artistisch-technische Höchstbegabung vorhanden sein, ohne dass ihm deshalb gerade die innere Berufung zur Interpretation der grössten Werke der Tonkunst zugesprochen werden kann, andererseits kann wieder ein stärkster Persönlichkeitswert sich wegen manueller Schwierigkeiten oder anderer Hemmungen nicht so auswirken, wie man es bei der erwähnten hohen Eignung eigentlich erwarten sollte. Mir als musikalischen Laien kommt es nicht zu, hier in eine Untersuchung einzutreten, welche von den hier angeführten Kriterien auf Robert Laugs anwendbar sind. Nur das ist gewiss, dass als er im December 1914 im Theater als Dirigent der Meistersinger das erste vor das Kasseler Publikum trat, nicht nur der musikalische Teil desselben, sondern die auch weniger urteilsfähigen Kreise sofort die spontane Empfindung hatten: Nun ist auch in Kassel ein Mann von hoher künstlerischer Begabung, ja eine Dirigentenpersönlichkeit von so hohem Range erschienen, dass man sich von deren Taten für die Folge nur Grosses und

Erhebendes versprechen konnte. Und dabei war es Laugs durchaus nicht gelungen, sofort alle Kasseler die nicht zu leicht zu enthusiasieren sind, im Sturme gewonnen zu haben. Eine wenn auch nur geringe Minderheit schloss sich der allseitigen Anerkennung der Mehrheit nicht ohne Weiteres an. Zu dieser durchaus urteilsfähigen Minderheit gehörten zumeist die Freunde und Anhänger des Dr. Zulauf und ähnlich wie einst in Paris der Kampf der Parteien um zwei schöpferische Genies den Deutschen Gluck und den zum Gegenkaiser ausgerufenen Italiener Piccini tobte und die Musikliebhaber in Gluckisten und Piccinisten trennte oder wie in Wien, als dort die Wagnerianer fanatisch ihren Abgott feierten, die Brahmsanhänger aber gegen Wagner auftraten und hier sich auch die Parteien in Wagnerianer und Brahmsianer schieden, so hiess es eine kurze Zeit lang auch in Kassel „Hie Welf hie Waiblingen“ und diejenigen, welche nicht „sine ira et studio“ urteilen konnten, nahmen für ihr Idol Partei. Waren auch [100] hier die Idole keine schöpferischen sondern nachschaffende Musiker, so gab es damals in Kassel doch auch eine Zeit lang Laugsianer und Zulaufianer, die sich ernstlich darum stritten, wem die Palme gebühre. Allen Kennern erschien dieser Streit belanglos, ja geradezu lächerlich. Ob Laugs und Zulauf, die am Theater kollegial und ganz harmonisch zusammenarbeiteten, überhaupt etwas von dem Streit der Meinungen, der über sie entbrannt war, wussten, ist sogar zweifelhaft. Schliesslich legte sich dieser „Sturm im Wasserglase“ wieder und die Zulaufianer erkannten wohl bald, dass es ein eitles Unterfangen ist, zwei ganz verschieden geartete künstlerische Individualitäten, denen schliesslich die Naturveranlagung ganz bestimmte Grenzen gesetzt hat, gegeneinander auszuspielen.

Trotz den Kriegszeiten wusste Laugs als gleichzeitiger Leiter der Abonnementskonzerte das für diese schon seit Jahren schwächer gewordene Interesse neu zu entfachen und allmählich die Besucherzahl so enorm zu steigern, dass selbst, als die Konzerte in die Stadthalle verlegt wurden, dieser mächtige Raum stets überfüllt war.

In dem engen Rahmen meiner Würdigung kann ich unmöglich – auch nur aus zugweise – die Programme seiner Abonnementskonzerte während des Vierteljahrhunderts seines Wirkens in Kassel bis in die neuste Zeit hinein näher besprechen. Ich muss mich daher auf eine summarische Aufzählung beschränken. Mehr als in früheren Jahren vor dem Weltkriege wurden von ihm die Klassiker und die grossen klassischen Symphoniker wie Bach Händel Haydn Mozart Schubert Beethoven Bruckner Brahms Richard Strauss Max Reger wie auch Mahler und Berlioz berücksichtigt und – was besonders auffiel – er dirigierte fast alle bedeutenden Symphonien – wie auch einst Hans von Bülow und andere Meister des Taktstockes auswendig ohne jede Partitur. Ungemein interessant waren seine Programme stets. Vielleicht muteten sie wegen ihrer oft übergrossen Länge selbst dem verstehenden Publikum mehr Spannkraft zu, als gewöhnlich nach angestrenzter Tagesarbeit von den meisten trotz allen erlebten musikalischen Schönheiten und Leckerbissen aufgebracht werden konnte. Gern

erinnere ich mich der Bekanntschaft mit den grossen Russen, die Laugs uns auch in seinen Konzerten vermittelte und unvergesslich ist mir der grosse Eindruck, den man in einer Saison gewann, wo Laugs beispielsweise alle Beethoven'schen Symphonien in seiner temperamentvollen und durchgeistigten Interpretation brachte und damit allen tiefer musikalisch Empfindenden eine herrliche Übersicht des grössten Symphonikers, ermöglichte. Bekannt wurde man aber durch ihn auch mit Werken, die man vor dem Weltkriege in Kassel kaum zu hören bekam und die doch ihres hohen musikalischen Wertes es verdienten ans Licht gezogen zu werden. Aber Laugs liess auch die modernen Komponisten, ja selbst die umstrittensten zu Worte kommen und daher war auch die Zahl seiner Uraufführungen gross. In einem Résumé am Schlusse dieses Kapitels wird hierüber noch Näheres zu sagen sein. Jedenfalls hatte Kassel Gelegenheit, das zeitgenössische Schaffen deutscher und ausländischer Tonsetzer ausgiebiger als je zuvor kennen zu lernen.

Dass ein Dirigent von so unbändiger Tatkraft, von der Laugs nun einmal besessen war, sich nicht damit begnügen würde, nur die Abonnementskonzerte abzuwickeln, war vorauszusehen. Aber zur wirkungsvollsten Gestaltung der monumentalen Chorwerke benötigte er natürlich einen grossen gemischten Chor, einen Konzertchor. Gewiss liess die Zeit des eben begonnenen Weltkrieges wenig Hoffnung aufkommen, einen solchen zu organisieren. Doch vor dieser Schwierigkeiten schreckte Laugs nicht zurück und schon im zweiten Kriegsjahr war es ihm gelungen, einen solchen Konzertchor sozusagen aus dem Nichts hervorzuzaubern. In allen musikalisch sich betätigenden und gesangliebenden Kreisen hatte ja bereits sein fortreissendes Musikertemperament gezündet und die Herzen entflammt. Als daher sein Appell an gesanglich begabte Damen und Herren vor Beginn der Konzertsaison 1915 erging, war der Zustrom zu diesem neu zu gründenden gemischten Chor ganz über alles Erwarteten [101] gross. Im Umsehen war ein Chor von etwa 400 Damen und 200 Herren geschaffen. Bekanntlich ist ja bei Bildung gemischter Chöre die Heranziehung der nötigen Männerstimmen immer das am schwierigsten zu lösende Problem. Doch ihm gelang auch diese Lösung überraschend gut. Infolge des Krieges waren aus allen deutschen Gauen Männer nach Kassel verschlagen worden, die bei der Militärverwaltung und anderen Kriegsbetrieben beschäftigt wurden und die nun, sofern sie wie sie musikalisch waren, in einer Betätigung wie sie dieser neue Laugs'sche Konzertchor bot, seine zu willkommene Ablenkung von den unabänderlichen Nöten der Zeit suchten. Natürlich waren auch viele musikalische Kasseler Lehrer und Männer aus anderen Kreisen gern bereit, unter diesem höchst anregenden Dirigenten mitzuwirken. Schon am Buss- und Bettag 1915 trat Laugs mit dem Brahms'schen „Deutschen Requiem“ in einer allgemeine Sensation erregenden Aufführung hervor. Ja die Aufführung dieses ganz neugegründeten Massenchors war unter seiner anfeuernden Leitung geradezu erstaunlich. Selbst diejenigen Kritiker, die noch an seiner Ausdeutung der grossen

Orchesterwerke dieses oder jenes auszusetzen fanden, streckten nun vor ihm die Waffen und gaben nun auch seine tiefeschürfende Interpretation der bedeutenden Chorwerke wie seine souveräne Beherrschung grosser Chormassen unumwunden zu. Die Konzerte fanden zumeist in der Martinskirche statt und im „Messias“ wie in der „Matthäuspassion“, Werk welche wie ich mich erinnere in den nächsten Kriegsjahren mit diesem neuen Konzertchor aufgeführt wurden, steigerten sich die Leistungen noch ganz erheblich. Erst nach Kriegsende stellten sich allerhand Schwierigkeiten ein. Nachdem viele Herren, die zu dem Chore gehörten, Kassel wieder verlassen hatten, war es fraglich geworden ob es gelingen würde, diesen Chor überhaupt zusammenzuhalten. Inzwischen war aber Laugs zum hauptamtlichen Chormeister des Kasseler Lehrergesangsvereins gewählt worden und da eröffneten sich ihm ganz neue Perspektiven. Ohne Frage war, wie es auch in anderen grösseren Städten der Fall ist, der Lehrergesangsverein unter den Männerchören stets die prominenteste Vereinigung musikalisch gebildeter Sänger. Der im Jahre 1883 gegründete Lehrergesangsverein hat daher stets im Kasseler Musikleben eine wichtige Rolle unter seinen früheren Chorleitern (Musikdirector Brede 1883-1895 Dr. Beier 1896-1902 Richard Frank 1902-1905 Emil Kürsten 1905-1914) gespielt. Und doch wurde bei den fortschrittlich empfindenden Mitgliedern der Wunsch rege, an der Spitze des Vereins eine künstlerische Persönlichkeit, wie sie sich nun in Laugs darbot, zu wissen und so ergab sich fast zwangsläufig dessen Wahl zum ersten Chorleiter. Nun begann für diesen Verein ein Aufstieg sondergleichen. Mit jedem Jahre unter der neuen Leitung hob sich das Niveau der künstlerischen Leistungen und dem Vereine wurde auf seinen vielen späteren Konzertreisen und bei seiner Mitwirkung auf den grossen Sängerfesten im Kunstleben Deutschland's von ersten Sachkennern eine führende Stellung zugesprochen. Besser als ich weiss die Bedeutung, die dieser Verein unter dem Laugs'schen Regime zu erringen Gelegenheit fand, ein Berufener, der zweite Chorleiter des Vereins, Otto Scheuch in einer Abhandlung zu würdigen, die er, als Laugs zum Obmann vom Musikausschuss des deutschen Sängerbundes erwählt wurde, in einer Chorsängerzeitschrift erscheinen liess. Es heisst darin u. A.: „... Ein stilles Lächeln überkommt einem heute, wenn man unsere ersten bescheidenen Konzertprogramme überschaut. Aber damals schon spürte jeder Sänger ein neues Fluidum: Hier ist nicht nur ein „Könner“ sondern auch ein „Kenner“ an der Arbeit, ein Musiker von Format, der mit dem Männergesang nicht nur in morganatischer, sondern in inniger Liebesehe vermählt ist, der aber auch die realen Äusserungen und seelischen Funktionen seiner Auserwählten bis ins kleinste kennt und versteht das bescheidenste Liedchen wurde unter Laugs' Behandlung zum Ausdruckmittel künstlerischer Gestaltung. Und noch eine bedeutungsvolle Erkenntnis zeitigte die Anfangsarbeit: Der Chorleiter eines Männerchores kann erst dann dem Gesang künst-[102]lerische Qualitäten einimpfen, wenn er es aus eigenem Erleben heraus versteht, die Stimmschulung auf künstlerischen Grundsätzen zu

basieren. Von Klippe zu Klippe, von Gipfel zu Gipfel gings zur Höhe. Ich durchkostete noch einmal die freudigen Arbeitsjahre, die Stunden begeisterter Mitarbeit, in denen er uns die Schönheit neuer Chorwerke erschloss. Neue Namen, wie M. Neumann, W. Moldenhauer, Erwin Lendvai kennzeichnen den Weg. Dabei vergass er keineswegs das bewährte Alte, das er mit gleicher Liebe behandelte. Seine Fähigkeit in den Gehalt eines Werkes einzudringen, kann am besten durch Professor Moldenhauer's Worte gekennzeichnet werden, die er mir nach der Probe in Nürnberg zurief: „Euer Dirigent muss in Gold gefasst werden, der holt ja mehr aus der Partitur, als drin steht. ...“

Mit der Übernahme der Leitung des Lehrergesangsvereins fand sich bald auch eine Lösung zur Erhaltung des von Laugs während des Weltkrieges gegründeten gemischten Chors wie auch zu dessen Konsolidierung. Der vorhandene grosse Frauenchor wurde in seiner Gesamtheit dem Kasseler Lehrergesangsverein organisch angegliedert und so wurde von Laugs aus dem Kriegsprovisorium, ja sozusagen aus einem unständigen Chor, unter dem Namen „Konzertchor des Kasseler Lehrergesangsvereins“ ein ständiges, ganz vorzüglich fundiertes Instrument für seine weiteren künstlerischen Taten geschaffen. Zum ersten Male trat nun dieser neu organisierte Chor am Buss- und Bettage des Jahres 1919 mit der Bach'schen H-moll Messe dem monumentalsten Werke der Chorliteratur an die Öffentlichkeit. Im Jahre 1926 habe ich dieses Werk in Paris im Conservatoire de la Musique von dem einzigen Pariser Konzertchor, dem Choeur Mixte, einer verhältnismäßig kleinen Vereinigung der auserlesensten Stimmen, unter Philippe Gaubert in einer ganz vorzüglichen Aufführung genossen, die wahrhaft ergreifend wirkte durch die subtilste Ausarbeitung in der prachtvoll herausgehobenen Führung der einzelnen Stimmen und in der allerfeinsten Dynamik, zu der dieser Chor erzogen war. Und doch vermochte diese Aufführung den überwältigenden Eindruck, den ich von der ersten Kasseler Aufführung unter Laugs in der Erinnerung trug, nicht zu überschatten. Die Laugs'sche Aufführung war ohne Frage grosszügiger. Ja in der Wiedergabe dieses Werkes zeigte sich Laugs – auch in den späteren Aufführungen die ich noch in Kassel erlebte –, stets als gottbegnadeter Dirigent grosser Chormassen, die er mit einer Souveränität ohne gleichen bewältigte. Es erschien kaum denkbar, dass die ganz wundervolle Architectonik der Bach'schen Polyphonie, die fast atemberaubende Wirkung mancher der gewaltigen Chorsätze noch wirkungsvoller herausgebracht werden konnte, ob es nun der jubelnde Hauptsatz des „Gloria“, das in die tiefsten tragischen Tiefen führende Crucifixus wie das darauf folgende herrlich illustrierte Wunder der Auferstehung „Et resurrexit“ oder der lapidare, ja aufregendste, den Hörer unaufhaltsam mit sich fortreisende Chor des „Sanctus“, der an Glanz und Macht kaum seinesgleichen hat, gewesen waren. Wenn auch alle späteren Aufführungen der bekannten grossen Chorwerke, wie z. B. die Beethoven'sche Missa Solemnis unter seiner

immer reifer werdenden Directionskunst auf sehr hohem Niveau standen, so schien es mir doch – wenigstens so lange es mir vergönnt war, diesen Aufführungen beizuwohnen oder teilweise an denselben auch mitzuwirken – als wenn der innere Akt des nachschöpferischen Erlebens in seiner suggestiven Kraft der Übertragung auf Sängerschaft und Musiker gerade bei der H-moll Messe einen kaum noch zu überbietenden Gipfelpunkt erreichte. Aber schliesslich folgten ihm mit jeder neuen Aufführung Chor und Orchester immer williger, so dass er selbst für die schwierigsten Aufgaben über einen mächtigen und sicher funktionierenden Klangkörper verfügte.

Die Aufführungen mancher Werke, die ich noch während meiner Kasseler Zeit unter seiner faszinierenden Leitung erlebte, haben sich meiner Erinnerung so stark eingepägt, dass ich sie so leicht nicht vergessen [103] kann wie z. B. das „Neue Leben“ von Wolf-Ferrari das „Te Deum“ von Bruckner, aber auch neuerer bedeutende Schöpfungen der Chorliteratur, die in Kassel zum ersten Male erschienen, wie das besonders in seinem zweiten Teile machtvoll wirkende „Te Deum“ von Braunfels und vor allen Dingen die wundervolle Kantate „Von deutscher Seele“ von Hans Pfitzner wurden in jener Zeit in Kassel unter Laugs vom Konzertchor aufgeführt und zählten mit zu den bedeutsamsten, musikalischen Ereignissen.

Wie es in Kassel schon von Spohr's Zeiten an eine vielleicht nicht allzugrosse, aber dafür umso begeisterungsfähige Musikgemeinde gab, die sich die Pflege der Kammermusik angelegen sein liess sei es nun als eifrige Besucher solcher Veranstaltungen oder sei es in eigener Betätigung auf diesem Gebiete, so waren auch in Kassel schon lange Zeit weite Kreise Musikliebender vorhanden, bei denen eine ausgesprochene Vorliebe für den A Capella Gesang bestand. Da wirkte beispielsweise um die Mitte des vorigen Jahrhunderts herum ein sehr geistvoller Musiker namens Otto Kraushaar, ein Schüler Moritz Hauptmann's, in Kassel, der nicht nur ein gefürchteter Musikkritiker war, sondern auch – ähnlich wie in den vergangenen Jahrzehnten der heute noch in Kassel regsam tätige Karl Hallwachs – durch öffentliche Vorträge über Musik ein Musikerzieher im wahrsten Sinne des Wortes war. Dieser besagte Kraushaar soll im Jahre 1860 einen gemischten kleinen Chor „Musica sacra“ genannt, gegründet haben, der sich die Pflege guter alter Kirchenmusik in der damaligen kurfürstlichen Residenz zur Aufgabe machte. Wie lange dieser Chor bestand und welche Rolle er in dem damaligen Musikleben Kassel's gespielt haben mag, habe ich leider nicht ermitteln können. Gewöhnlich ist die Existenzfähigkeit solcher Vereinigungen von der Persönlichkeit des Gründers in hohem Grade abhängig und sie lösen sich leicht wieder auf, nach dem Ableben des Gründers oder im Falle seines Wegzuges aus der Stadt. Aber die Nachwirkung dieses einst bestandenen Chors muss doch eine nachhaltige gewesen sein, denn im Jahre 1895 feierte

die „Musica sacra“ eine Art Wiederauferstehung. Im Herbst des genannten Jahres wurde sie tatsächlich neu gegründet. Ihr erster Dirigent war Lorenz Spengler. In der Martinskirche am 27. März 1896 fand das erste öffentliche Konzert statt. Dasselbe muss doch so eindrucksvoll gewesen sein, dass man sich entschloss noch im gleichen Jahre auswärts Konzerte mit dem kleinen aber ausserordentlich fein geschulten Chore zu veranstalten und zwar in Melsungen, Arolsen und Marburg. Ein am 24. August 1903 in der Hof- und Garnisonskirche veranstaltetes Konzert erfreute sich des Besuches der deutschen Kaiserin Augusta und diese Fürstin muss von den Leistungen derart beeindruckt gewesen sein, dass sie ihren Gatten zu bestimmen wusste, den Chor in fast allen darauffolgenden Jahren bis zum Jahre 1909 zum Gottesdienst in der Schlosskirche auf Wilhelmshöhe heranzuziehen, wo er dann vor den kaiserlichen Herrschaften ständig sang. Ich selbst habe mehrfach die Konzerte der Musica sacra besucht und stets haben die fein einstudierten Chöre der hochinteressanten Kirchenmusikliteratur mir erhebenden Genuss geboten. Die Musica sacra hatte in Kassel eine verhältnismäßig große und sehr andächtige Gemeinde und ihr Ende 1909 verstorbener Dirigent Lorenz Spengler, der gerade auf dem Gebiete der Kirchenmusik ein feiner Kenner und vorzüglicher Interpret war, genoss in Kassel große Achtung. Nach Spengler's Tode übernahm bis Ende 1912 die Leitung des Chors Dr. Zulauf, der es ausgezeichnet verstand, den Chor auf der gleichen künstlerischen Höhe zu erhalten. Bis 1919 hatte der Chor unter der Leitung des 1918 verstorbenen Opersängers Liebeskind noch bestanden, ohne aber besonders in der Öffentlichkeit hervorzutreten. Nach seiner Auflösung ging das gesamte Notenmaterial in den Besitz des zwischenzeitlich gegründeten und in Kassel sehr geschätzten Madrigalchor über, der nach seinem Gründer Zulauf'scher Madrigalchor hiess.

Aber die eigentliche Blüte des A Capella Gesanges, der ja durch die genannten [104] Vereinigungen – wenigstens vornehmlich auf kirchlichem Gebiete – wie durch eine nur wenige Jahre bestehenden A Capella Chor unter der Leitung des Kammermusikers Ibener wieder eine gewisse Bedeutung gewonnen hatte, sollte erst noch bevorstehen. Es war das unleugbare Verdienst des Musiklehrers Bruno Lehmann, um sich eine Schar der stimmbegabtesten Sängerinnen und Sänger, die es damals in Kassel gab und unter denen sehr viele in öffentlichen Konzerten als Solisten auftraten, zu sammeln. Mit dieser Eliteschar gründete er am 1. Juli 1919 den noch heute bestehenden A Capella Chor. Wie im Zulauf'schen Madrigalchor, der übrigens auch, nachdem Dr. Zulauf Kassel verlassen hatte, unter der Führung des Kapellmeisters Reuss und unter derjenigen Bruno Stürmer's noch weiterbestand, war nun nicht mehr der Hauptakzent auf die Kirchenmusik gelegt. Vielmehr wurde in erster Linie weltliche Musikliteratur vorgezogen. Das erste öffentliche Konzert (Weihnachten 1920 im Martinsdom) des neugegründeten A Capella Chores unter Bruno Lehmann brachte in seinem Programm die ungemein wertvolle Literatur alter und neuer deutscher Weihnachtslieder. Die

wirklich prachtvollen Stimmen des Chors und die überaus feine Einstudierung, die Lehmann dem Programme hatte angedeihen lassen, erregten gleich das Interesse des Kasseler Publikums und man war daher auf die weitere künstlerische Entwicklung, die diesem neuen Chor beschieden sein würde, sehr gespannt. Leider trat aber eine innere Krise ein, die ihre Ursache hatte in Unstimmigkeiten zwischen dem Chor, der ja meistens aus künstlerisch durchgebildeten Mitgliedern bestand und dem Chorleiter, der es wohl nicht recht verstanden hatte, mit diesen die rechte Fühlung zu gewinnen. Zu einer Verständigung, die man nach meiner Erinnerung mit Bruno Lehmann anstrebte, kam es leider nicht, so dass sich dieser entschloss, von der Leitung des Chors zurückzutreten. Damit nun diese auserlesene Sangesvereinigung nach so kurzem Bestehen nicht wieder auseinanderfiel, hielt der Vorstand eifrig Ausschau nach einem neuen geeigneten Leiter und es lag nahe, dass man in erster Linie an Laugs dachte, obschon man nur geringe Hoffnung hegte, dass dieser soviel beschäftigte grosse Musiker, den man als musikalischen Feldherrn mächtiger Tonmassen bewundern gelernt hatte, sich zur Übernahme eines so kleinen damals etwa 35-40 Mitglieder zählenden Chors und einer mehr auf intime Wirkungen hinzielenden Aufgabe bereit finden würde, zumal bei der völligen Vermögenslosigkeit des Chors man ihm irgendwelche materielle Vorteile nicht zu bieten vermochte. Zur Freude des A Capella Chors war aber bei seiner idealen Einstellung Laugs, den zudem diese neue Aufgabe schon in künstlerischer Beziehung reizte, durchaus zur Übernahme der Leitung geneigt umsomehr als auch das prachtvolle Stimmmaterial der kunstgeübten Sängerschar ihm verlockend erschien. Mit einem solchen nicht alltäglichen Klangkörper hoffte er neue künstlerische Taten vollbringen zu können. Und diese Hoffnung hat ihn nicht betrogen! Als Laugs im Jahre 1921 die Leitung des A Capella Chors übernommen hatte, trat auch ich dem Chore bei, dem ich dann viele Jahre, ja fast bis zu dem Zeitpunkte, als ich Kassel endgültig verliess, angehörte und wenn ich nun bei der Würdigung der Bedeutung der Leistungen dieses Chors, mit dessen damaligen meisten Mitgliedern mich enge freundschaftliche Beziehungen verbanden, vielleicht die Grenzen einer allzu nüchternen Berichterstattung, die sich ein Chronist manchmal auferlegen muss – also gerade bei dieser Materie – überschreite, dann möge man dies meiner persönlichen Verbundenheit mit dem A Capella Chor zu Gute halten, denn „Wes das Herz voll ist, des fliesst der Mund über“. Gleich vorweg sei es gesagt: Hier in dem A Capella Chor lernte man in den Proben den intimen Laugs bei der viel ausgedehnteren Detailarbeit kennen, hier trat er uns menschlich viel näher als im Konzertchor, wo die Distanz zwischen Führer und Geführten merklich grösser war und dort Laues gleichsam wie der „Geist über den Wassern“ schwebte. Das erste Konzert des A Capella Chors in Kassel unter Laugs, das am 29. Novb. 1921 stattfand war gleich ein voller Erfolg. Ja in den [105] zwei Jahrzehnten, die nun der A Capella Chor unter Laugs besteht, waren seine Konzerte stets mit Spannung erwartete musikalische Ereignisse in Kassel. Es ist

natürlich unmöglich, über eine so grosse Spanne Zeit auf die einzelnen interessanten Programme hinzuweisen. Nur in grossen Zügen kann man sie kennzeichnen. Für mich bedeutete die Arbeit im A Capella Chor den wirkungsvollsten musikgeschichtlichen Anschauungsunterricht, den ich mir überhaupt vorstellen konnte. In den Proben und Konzerten zogen ebenso wie das kunstfrohe und melodienfreudige Mittelalter, jene Blütezeit mehrstimmiger weltlicher und geistlicher Vokalmusik, auch die Klassiker neuerer Zeit, ja auch die modernen Tonsetzer dieses Vokalstils, soweit sie sich als Bearbeiter des herrlichen deutschen Volksliedergutes betätigten, an einem vorüber und es war ein seltener Genuss durch Laugs unvergleichliche erzieherische und künstlerische Art in die Schönheiten dieser einzigartigen Musikkultur eingeführt zu werden.

Da war z. B. – um nur auf ein besonders charakteristisches Programm von Gesängen aus dem 15ten, 16ten und 17ten Jahrhundert hinzu weisen – ein Madrigalabend, bei dem die schönsten Werke der deutschen niederländischen englischen und italienischen Madrigalisten zum Vortrag gebracht wurden. Wirkliche Perlen waren unter diesen Madrigalen, jenen kunstvollen Gebilden einer liederfrohen Zeit, Gesänge, bei denen alle unbegleiteten Stimmen ihr herrliches Eigenleben führten. Unter den deutschen Madrigalen waren es das herzige „Ich fahr dahin“ aus dem Lorchheimer Liederbuche (1460) von Isaak „Mein Freud allein in aller Welt“ (1500) von Friderici „Cupido und das Bienlein“ (1617) von Eccard „Hans und Grete“ (Nun schürz dich Gretlein schürze dich) (1589). Ein unvergesslicher Eindruck ist mir geblieben von dem melodiosen und ausserordentlich stimmungsvollen niederländischen Madrigal dem Archadel'schen „Schwan“ und dem rassigen Tanzlied des Engländer Morley. Ungemein reizvoll waren auch die bekannten italienischen Madrigale von Gastoldi „An hellen Tagen“ und „Amor im Nachen“ von Donati die „Vilanella alla Napolitana“ während durch die vergnüglichen Madrigale von Le Maistre (1566) der „Fuchs“ Lemlin „Kuckuck“ (1540) und Scandelius „Die Henne“ eine humorvolle Note in dem Programm nicht fehlte.

In einem Kirchenkonzert in der Martinskirche waren es das Kyrie, Benedictus und Sanctus der sechsstimmigen Missa Papae Marcelli, die mir immer als ein Höhepunkt in meiner Erinnerung an die im A Capella Chor erlebten musikalischen Eindrücke erschienen. Was für eine himmlische Schönheit lagert doch über diesem herrlichsten Palestrina'schen Werke, das uns erst durch die Proben ganz erschlossen wurde. Das zu unbeschreiblicher Grossartigkeit sich erhebende Hosanna in dieser Messe klingt mir beinahe noch in den Ohren. Der Chor war schliesslich so geschult und durchgebildet, dass mit ihm Laugs auch die schwierigsten Aufgaben wie die Bach'sche achtstimmige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ sowie die vier 4 bis 6 stimmigen Graduale von Bruckner bewältigen konnte. Laugs verstand es aber auch durch scharfe dynamische Betonung, das musikalische Gewebe bloßzulegen und auch wieder eine fast instrumentale Tonfülle selbst aus den unscheinbarsten

Chören hervorzulocken wie auch den seelischen Ausdruck so zu entwickeln, dass man schon in den Proben selbst zu dem grössten Genuss der Programme gelangte. Gerade beim A Capella Gesang werden ganz strenge Forderungen an die Reinheit der Intonation, Deutlichkeit und Richtigkeit der Aussprache, an die richtige Atmung und Phrasierung, Abwägung des Stärkegrades, also an die gute Verteilung der Crescendi und Decrescendi, an die Macht des Forte und die Zartheit des Piano gestellt, wenn aufsehenerregende Kunstleistungen erzielt werden sollen. Und Laugs war die selten anzutreffende künstlerische Persönlichkeit, die dank ihrer universellen Begabung dazu geradezu berufen schien. Die Erfolge, die Laugs mit [106] seinen A Capella Chor Konzerten in Kassel errang, ermutigten ihn mit dem Chor auf Konzertreisen zu gehen. Das erste auswärtige Konzert fand am 18. März 1922 in Eschwege statt, dann folgten im Laufe der Jahre die Städte in Kassel's näherer Umgebung wie Hann. Münden, Hersfeld, Marburg, Spangenberg, Göttingen, Rothenburg u. a. Der Ruf des Chors verbreitete sich in Deutschland so rasch, dass auch die grössten Musikstädte sich des erlesenen Genusses dieser so fein ziselierten Vorträge aus einer seltener gehörten Musikkultur erfreuen wollten. In fast allen deutschen Gauen erschien der Chor, erst kam er nach Thüringen, nach Gotha Erfurt Eisenach, dann auch ins Industriegebiet nach Dortmund Hagen, ja selbst nach so bedeutenden Musikstädten wie Leipzig und Frankfurt a/Main wurde er gerufen, ja bis an die äusserste Ostgrenze Deutschlands führte ihn der Weg wie auch ins Saargebiet im Jahre 1933, als es noch von den Franzosen besetzt war, ferner waren die Städte Nürnberg Mannheim Neustadt an der Weinstrasse Weinheim Wiesbaden Etappen auf seiner Ruhmesbahn. Sehr erfolgreich erwies sich auch die Konzertreise in die Kurmark. Ganz besonders glänzend schnitt der Chor in Berlin ab, wo die gesamte reichshauptstädtische Presse des Lobes voll war. Überall wurden dem Chor wie seinem Dirigenten begeisterte Huldigungen dargebracht und überall war die Berufskritik sich einig über den hohen Wert der Chorleistungen. Man hob stets die feinabgestufte Dynamik, die Abrundung des Klanges hervor, ja man sprach es geradezu aus, dass die Stimmen organisch zu einem Ganzen verschmolzen schienen und dass das verhauchende Piano sich anhört wie von einem Orgelfernwerk gespielt, dass der Chor wie ein Instrument reagiert auf dem der Dirigent mit souveräner Sicherheit spielen und die höchste Intensität des gesungenen Ausdrucks erzielen könne. Ja man sagte weiter, dass man manchmal das Gefühl hatte als ob nur eine einzige Männer- oder Frauenstimme sänge. Die Stadt Kassel hat niemals früher erlebt, dass man ausserhalb ernstlich von ihr als Musikstadt gesprochen hat. Erst Laugs war es Vorbehalte, mit dem A Capella Chor und teilweise auch mit dem Kasseler Lehrgesangverein im übrigen Deutschland Kassel's musikalischen Ruhm in fast alle deutschen Gauen zu tragen.

Dass ich nun auch zur Verbreitung des Ruhmes des meinem Herzen so nahestehenden A Capella Chores ausserhalb Kassels mit beitragen konnte, gereichte mir zur besonderen

Freude. Meinen Bemühungen gelang es, dass der dereinstige „Ausschuss für Volksmusikpflege“ in Mannheim den Kasseler A Capella Chor für ein Konzert engagierte, das als Sonderveranstaltung im April 1929 in dem riesigen, für einen solchen aus nur 40 Mitgliedern bestehenden Kammerchor nicht gerade besonders geeigneten Nibelungensaal des Rosengarten, von dessen Podium man immer nur sehr stark besetzte Chöre zu hören gewöhnt war, stattfand. Eine grosse Genugthuung war es für mich zu erleben, wie die Vorträge des Chors bei dem sehr anspruchsvollen Mannheimer Publikum gleich so zündeten, dass man den Chor sofort für das darauffolgende Jahr wieder verpflichtete. Im gleichen Saale ging nun am 14. März 1930 dieses zweite Konzert mit fast noch grösserem Erfolg von Statten und daran schloss sich am nächsten Tag ein Konzert in Neustadt an der Haardt an, das ich dank meiner freundschaftlichen Beziehungen zu dem Musikdirector dieser Stadt, dem bekannten Komponisten Lill Erik Hafgren gleichfalls habe vermitteln können. Hier in Neustadt wie auch in Mannheim wurden auch die vom A Capella Chor auf meine Anregung hin ins Repertoire aufgenommenen wundervollen, an Debussy orientierten Hafgren'schen Sonette für Frauenchor und Klavier vollendet zum Vortrag gebracht. Für mich war es natürlich ein beglückendes Gefühl in den drei Konzerten so manches Kabinetstück, das ich auch einst in Kassel und auf den Konzertreisen mitgesungen habe, in der alten Vollendung wiederzuhören. Zu einem wahren Erlebnis wurden mir in der meisterhaften Gestaltung des Chors das vor mehr als 350 Jahre komponierte entzückende Echolied von Orlando di Lasso das wahrhaft reizende, von Reinecke bearbeitete Pastorelle, ein gra-[107]ziöses alt-französisches Tanzlied, das unvergängliche Mozart'sche Ave verum und die prächtigen Volksliederbearbeitungen von Siegfried Ochs und A. von Othegraven. Schon nach dem ersten Kontert in Mannheim im Jahre 1929 zeigte sich der A Capella Chor für meine Anhänglichkeit insofern erkenntlich als er mir die Ehrenmitgliedschaft zuerkannte und in einer Nachfeier nach dem Neustädter Konzert bot sich mir eine höchst willkommene Gelegenheit, dem A Capella Chor in einer längeren Ansprache für die damals mich sehr erfreuende Ehrung persönlich zu danken. In dem Auszug aus dieser Ansprache, den ich hier im Nachfolgenden bringe, sind meine persönlichen Empfindungen, die mich beim Wiedersehen mit meinen alten Freunden, Sangesbrüdern und Sangeschwestern sowie beim Wiederhören der alten lieben Lieder und Gesänge beseelten, zum Ausdruck gebracht und sie mögen deshalb meine Erinnerungen an diese so illustre, in ganz Deutschland bekannt gewordene Sängervereinigung, mit der mich viele Jahre gemeinsamen Musizierens verband, beschliessen.

„... Wie ist es aber, wenn man künstlerisch gebildeten Sängern und Sängerinnen lauscht, zu denen man auch einmal gehörte, mit denen man auch zusammen auf dem Podium stand, mit ihnen gemeinsam sang und atmete. Ist es doch ein ganz eigenartiges Gefühl, wenn aus

den Kehlen einer Gemeinschaft harmonisch, mit einander empfindender Menschen Tonwel-
len entströmen, die sich zu herrlichen Akkorden verschmelzen und wenn inspiriert von einem
genialen Künstler, der ganz in den Geist der Tonschöpfungen eingedrungen ist und diese
vollendet zu interpretieren versteht, eine solche singende Gemeinschaft den Inhalt des
Gesungenen so zu vermitteln weiss, dass man nur einen Ton, nur einen Rhythmus, ja nur
einen Herzschlag zu vernehmen meint. Sicherlich muss es Euch freuen, wenn Ihr unter den
vielen fremden Zuhörern einen wisst, der einst zu Euch gehörte, mit Euch empfand, mit Euch
atmete und mit Euch willig den Intentionen des grossen Künstlers, der Euch führt und der auf
Euch wie auf einem edlen Instrumente zu spielen weiss, folgte. Aber was ich empfinde, als
ich heute und gestern Euch wieder lauschen konnte und dabei von vornherein die Gewissheit
hatte, einen jener seltenen Augenblicke zu erleben, der im Geniessen des hochkünstlerischen
Nachschaffens bedeutender Tonschöpfungen liegt – das auszusprechen – ja spräche ich selbst
in Hyperbeln, dazu ist meine Sprache wahrlich zu arm, um auch nur einigermaßen meinen
wahren Gefühlen einen entsprechenden Ausdruck zu verleihen.

Wie Ihr alles unter der temperamentvollen und anfeuernden Führung Eures Meisters
empfunden, gestaltet, abgerundet und abgetönt habt, wie Ihr Eure Töne in unnachahmlicher
Dynamik habt verklingen lassen und wie Ihr endlich den geistigen Gehalt der Dichtungen und
Tonwerke vor mir erstehen liasset, das hat sich wieder mit grosser Eindringlichkeit in meine
Seele eingepägt. Neu erwacht sind in mir die schönen Erinnerungen an unser früheres
gemeinsames Musizieren, an die hoch interessanten Proben, die mir manchmal oft anregender
dünkten als die Konzerte selbst. Fester noch ist das innige Band, das mich in alter Freund-
schaft und Anhänglichkeit mit Euch verknüpft. Grösser ist noch meine Sympathie und
Bewunderung für den grossen Künstler, Euren Führer, meinen Freund Laugs. Im Schwelgen
solcher Erinnerungen erlebt man dann jene Augenblicke, denen man so gerne Dauer verleihen
möchte.

Wer auch immer ein grosses Kunstwerk schafft, in dem hat sich Göttliches ausgewirkt.
Wer aber, wie Euer Führer mit Euch, seinem willfährigen Instrumente, es so nachzuschaffen
versteht, dass selbst vielleicht der eigentliche Schöpfer – und wir hatten ja gestern in Herrn
Philipp und heute in Herrn Hafgren, dem Komponisten der Sonette, solche Schöpfer unter uns
– Wirkungen verspürt, die er wohl ahnte, ja die ihm sozusagen vorschwebten, an deren
Verwirklichung er aber nicht hat glauben wollen, ein solcher nachschaffender Künstler – ich
sage dies in allem Ernste und mit vollem Bedacht – ist in gewissem Sinne auch ein *Schöpfer*,
in ihm manifestieren sich die gleichen Schwingungen geistigen und seelischen Schaffens, die
in dem eigentlichen Schöpfer bei Entstehung des [108] Tonwerken wirksam waren.

Durch Eure schönen kultivierten Stimmen bringt Ihr Werke der Dichtkunst zum Er-
klingen. Setzt nicht schon ein schönes Gedicht, wenn man es auf sich wirken lässt, unser

Einbildungskraft in Bewegung? Aber dem Gedichte steht doch nur ein Material zur Verfügung, das begrifflichen Inhalt hat. In der „Huldigung der Künste“ hat Schiller es ausgesprochen, was in empfänglichen Gemütern vorgeht, wenn uns ein Gedicht entzückt:

„Mich hält kein Raum, mich fesselt keine Schranke
Frei schwing ich mich durch alle Räume fort,
Mein unermesslich Reich ist der Gedanke!
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort!

Und Ihr bringt nun zu dem Wort den Ton, den schön gesungenen, beseelten und dynamisch abgestuften Ton. Ihr bringt dazu die rhythmisch gegliederten Tonfolgen! Und wie Ihr es bringt und wie Ihr es gebracht habt, früher, gestern und heute, das zog mich ganz in den Bann des Schönen. Das Gefühl überfiel mich und in den schönsten Momenten, wenn die hohen Soprane wie Sphärenmusik über dem Ganzen standen, dann drängten sich fast unversehens Thränen in die Augen. Wie soll man solches deuten! Gefühl ist alles, umnebelnd Himmelsglut! Wie soll ich es ferner deuten, was mich an Eurem Gesang ergreift, wie viel soll ich der Wirkung des Textes, wie viel der Wirkung der Musik beimessen! Hier stehen wir eben vor einer übersinnlichen, schwer zu deutenden Macht, die sich nur wenigen Auserwählten – wenn überhaupt – offenbart. Bei Eurem Gesang kann sich der Geist nicht passiv verhalten, er arbeitet unwillkürlich mit! Durch Euren Gesang träufelt Ihr tröstenden Balsam in die bedrückten Seelen, die wieder neuen Halt finden. Ihr wisst ja selbst oft garnicht, was Ihr, wenn Ihr so schön und mit tiefster Empfindung singt, in empfänglichen Gemütern auslöst, Ihr singt vielmehr frisch drauflos, empfindet wahr und wirkt künstlerisch, oft ohne Euch eigentlich der grossen Wirkungen, die Ihr bei Euren entzückten Hörern erzeugt, immer bewusst zu sein. Und wenn man als einigermaßen kongenial empfindender Zuhörer dieser nachschaffenden und doch eigentlich schöpferischen Kunstbetätigung geniessend beiwohnt, dann schwingt vieles in Einem selbst mit, dann strömen die Tonwellen mit so nachhaltiger Wirkung in das Herz, dass man es höher schlagen hört, ja und wenn man selbst sogar etwas künstlerische Phantasie hat, dann könnte man in solchen Momenten künstlerischer Ekstase vielleicht selbst etwas zu Stande bringen; aber wie dem auch sei, hier stehen wir vor einem Mysterium, an dessen Pforte wir vergebens anklopfen, um uns vielleicht darüber Gewissheit zu verschaffen, wie solche Wirkungen entstehen, warum tief empfindende Gemüter und ästhetisch genügend geschulte Menschen nach dem Erleben solcher Kunstgenüsse überhaupt auf solche Gedanken kommen. Hier türmen sich Fragen auf, die noch der Lösung harren. Nur der divinatorischen Kraft grosser Seher und Dichter ist es gegeben, uns in Begriffen und Bildern aus solchem Dunkel ins Helle zu führen und uns Suchenden einen Weg zu zeigen, der uns vielleicht ahnen lässt, was in dem geistig, künstlerisch oder dichterisch Schaffenden vorgeht, wenn er Bilder

und Gestalten hervorzaubert, die uns über den grauen Alltag hinausheben und uns in die Regionen führen, wo die reinen Formen wohnen. Und selbst wenn in den heutigen Zeitläuften uns nur zu leicht pessimistische Regungen anwandeln, wird uns immer wieder, wenn uns wie gestern und heute die Kunst erhebt, der Ausruf abgenötigt:

„Es ist doch eine Lust zu leben!“

Nachdem Robert Laugs unter seinem Taktstock in Kassel die hervorragendsten instrumentalen und vokalen Klangkörper vereinigte und sein Einfluss auf das Kasseler Musikleben sich in einer fortlaufend aufsteigenden Linie bewegte, durfte sein Tatendrang sich auch ernstlich dem ihn schon lange beherrschenden Gedanken zuwenden, in Kassel Musikfeste zu veranstalten, wie sie diese früher meist im Dornröschen-[109]schlaf schlummernde Stadt vorher nie erlebt hatte, denn der von mir schon gestreifte, vor der Jahrhundertwende (25. bis 27. Mai 1899) stattgefundene erste deutsche Gesangswettstreit von des früheren Kaiser's Gnaden, der eigentlich fast sportlich aufgezogen war, konnte kaum als ein Musikfest im edelsten Sinne des Wortes angesprochen werden.

War es von Laugs schon ein guter Gedanke in der Konzertsaison 1921 Beethoven's Kunst, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, durch Aufführungen seiner sämtlichen Symphonien und seiner anderen bedeutendsten Tonschöpfungen in den Mittelpunkt von sechs zeitlich auseinander liegenden Konzerten zu stellen, so wurde das von ihm organisierte und hauptsächlich unter seiner Leitung durchgeführte fünftägige Brahmsfest (16.-23. Mai 1922) zu einem grossartigen Höhepunkt Kasseler musikalischer Veranstaltungen. Man wusste damals wirklich nicht, was man mehr bewundern sollte: Seine gewaltige geistige und musikalische Arbeit, die ihm die Einstudierung und die Leitung eines solchen Riesenprogrammes aufbürdete oder sein bei dem Arrangement dieses Festes wieder eklatant hervorgetretenes Organisationstalent. Jedenfalls gewann in jenen Tagen das musikliebende Kasseler Publikum einen wundervollen Überblick über die bedeutendsten Brahms'schen Tonschöpfungen, wie man ihn sich umfangreicher nicht vorstellen konnte. Teils als Mitwirkender bei den grossen wie auch bei den A Capella Chören teils als Zuhörer habe ich das ganze prächtig verlaufene Fest damals mitgenossen und es steht mir daher noch heute in bester Erinnerung. Neben dem auf 100 Mann verstärkten Orchester des Staatstheater wirkten bei dem Feste mit: der Konzertchor, der Lehrgesangverein und der A CapellaChor zusammen mit erstklassigen Solisten (Lotte Leonard, Helga Wiecke, Fritz Windgassen, Raatz-Brockmann, Edwin Fischer, das Leipziger Gewandhausquartett und Organist Heinrich Möller). Auf dem Programm standen natürlich die hervorragendsten Werke dieses Tondichters, unter anderm die vier Symphonien, von denen die erste C-Moll Symphonie Hermann Abendroth dirigierte, die Haydn Variationen, die Rhapsodie, das Schicksalslied, das deutsche Requiem, die herrlichen A Capella

Chöre für Frauenstimmen mit zwei Hörnern und Harfe, das selten gehörte Klarinettenquintett, die Orgelfuge in As-moll, das B-dur Klavierkonzert, das Konzert für Violine und Violincell, Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Celli. In Kassel waren die kammermusikalischen Werke wohl weniger bekannt oder ganz unbekannt. Ganz neu waren aber für Kassel die altklassisch anmutenden achtstimmigen Fest- und Gedenksprüche. Diese granitnen, aber etwas herb klingenden Chöre, die zur hohen Schule des A pella Gesanges gehören, sind durchaus nicht sehr eingänglich und verlangen, dass man sich in sie vertiefen muss. Wie manche Brahms'schen Werke fussen sie auf Studien der polyphonen Musik des 16ten Jahrhunderts und in ihren selbständig geführten Stimmen gemahnten sie manchmal an Bach'sche Kühnheit. Auf alle Fälle bilden diese Chöre bedeutende deutsche Kunstdenkmäler und machen deshalb das grosse Interesse, das ihnen die musikalischen Kasseler Kreise entgegenbrachten, durchaus erklärlich. Gleich im darauffolgenden Jahre gelang es den Laugs'schen eifrigen Bemühungen das nun schon allseitig als Musikstadt anerkannte Kassel wieder zu einem musikalischen Mittelpunkt in Deutschland zu machen insofern als er es zuwege brachte, den Allgemeinen deutschen Musikverein zu bestimmen, sein 53. Tonkünstlerfest in der Woche vom 8.-13. Juni 1923 in Kassel zu veranstalten. Bislang kam Kassel für die Abhaltung dieser Tonkünstlerfeste kaum in Frage, ja es wurde für derartige Zwecke fast offensichtlich gemieden. Die Wahl Kassel's zur Feststadt bedeutete daher die grösste Anerkennung für den hohen Stand des Konzertwesens, den diese Stadt erreicht hatte und in erster Linie dem künstlerischen Wirken seines ersten musikalischen Betreuers verdankte. Im Kasseler Publikum sah man eigentlich diesem Musikfeste mit einiger Skepsis entgegen, denn wie man aus den in den Jahren vorher veranstalteten Tonkünstlerfesten gemachten Erfahrungen wusste, waren die zur Aufführung gelangten Werke der Neutöner, die vielfach Atonalität aufwiesen, nicht gerade geeignet, in dem sehr konservativ [110] eingestellten Kasseler musikliebenden Publikum, Hoffnungen auf ein Festprogramm zu erwecken, das ihm besonders zusagen würde. Doch sah es sich schliesslich angenehm enttäuscht, denn gerade bei diesem Kasseler Tonkünstlerfest machte sich in ganz auffallenden Maße die Anbahnung einer Überwindung der in der jüngeren Komponistengeneration sich bis dahin geltend gemachten atonalen Tendenzen bemerkbar, so dass in der „Zeitschrift für Musik“ am Schlusse seines Berichtes über das Kasseler 53. Tonkünstlerfest der bekannte Musikschriftsteller Dr. Alfred Heuss mit vollem Rechte sagen konnte:

„Das Kasseler Tonkünstlerfest halte ich für das wichtigste in den ganzen letzten Jahrzehnten und zwar deshalb, weil es mir deutlich scheinende Merkmale einer allmählichen Gesundung der deutschen Musik aufwies. Das schliesst freilich mit ein, dass die eigentliche Arbeit nun erst beginnt. Gelingt es nicht wieder zu einer gesunden und lebensvollen, in sich ge-

festigten und uns alle erfüllenden Melodik zu gelangen, so werden wir aus der Unfruchtbarkeit trotz allem nicht herauskommen. Vom Erstarken melodischen Gefühls hängt heute, nachdem gerade das Kassler Fest gezeigt hat, dass ein ernstes tonkünstlerisches Arbeiten wieder die Oberhand zu gewinnen beginnt, zunächst die Zukunft der deutschen Musik ab. ...“

Nach meiner Erinnerung fielen bei diesem Feste besonders die folgenden Werke auf: von Bernhard Sekles, der für kleines Orchester seine phantastischen Miniaturen „Gesichte“, wie er sie nannte, zum Vortrag bringen liess, die übrigens ganz entzückend und meisterhaft gesetzt waren, dann von Heinz Tiessen eine „Hamlet Suite“, die sich als ein reifes an Einfällen reiches Orchesterwerk erwies. Frisches gesundes Musikertum wies auch ein Concerto grosso für Doppelorchester und Klavier auf, das von unmittelbarer Kraft der Erfindung des noch verhältnismäßig jungen Komponisten Kaminski zeugte. Er dirigierte übrigens seine Schöpfung selbst, obwohl die Art seines Dirigierens von fachmännischer Seite als sehr anfechtbar empfunden wurde. Sein äusserliches Auftreten auf dem Konzertpodium in dem damals beliebten Wandervogelkostüm mit Schillerkragen sah man allerdings für einen 37jährigen Mann in diesem festlichen Augenblicke als nicht gerade sehr geschmackvoll an. Dieser etwas sehr formlose Anzug gewann ihm kaum die Sympathien des für solche Formlosigkeiten wenig empfänglichen Kasseler Publikums. Interessante Kompositionen lernte man von Kundigraber, H. W. von Waltershausen, Hindemith, Ernst Toch, Bohnke und Scharer kennen. Dann wurde das Te Deum von Braunfels, das in Kassel schon ein Jahr vorher als bedeutende Novität herausgebracht war, wiederholt. Grosses Interesse erregte auch Reger's „Gesang der Verklärten“ ein Werk, das wegen seiner grossen Schwierigkeiten geradezu als unaufführbar gekennzeichnet wurde und daher sehr wenig aufgeführt wurde. Aber gerade die Schwierigkeiten lockten Laugs, den Kasseler die Kenntnis dieses an sich herrlichen Werkes zu vermitteln. Wie auch bei seinen anderen Schöpfungen sind auch in diesem Reger'schen Werke die Harmonien einzigartig und originell und man hatte wieder Gelegenheit, diesen grossen, auf Bach fussenden Kontrapunktiker zu bewundern, wenn man auch wegen der zu dick aufgetragenen Orchesterfarben nicht ganz zum Genusse der Gesangsleistung des fünfstimmigen gemischten Chors gelangen konnte. Von den Hausegger'schen Männerchören mit Orchester machte besonders der meisterhaft vom Lehrerengesangsverein vorgetragene „Totenmarsch“ gewaltigen Eindruck. Den „Clou“ des Festes bildete aber im negativen wie teilweise wenigstens auch im positiven Sinne die Zweite Symphonie des damals erst 23jährigen Ernst Krenek. Hier hatte man die Tonschöpfung eines hochbegabten vielversprechenden Talentes vor sich, die aber noch nicht frei war von atonalen Excessen, die dann auch demonstrativ vom Kasseler Publikum abgelehnt wurden. Manche positive Werte des Werkes wurden gerne anerkannt, wengleich Krenek's Melodik völlig reizlos, herb und kalt wirkte.

[111] Jedenfalls war die Symphonie ein Werk der damaligen modernsten Fassung und insofern das interessanteste des Tonkünstlerfestes als es noch einmal zeigte, zu welcher Entartung die Verirrungen auf harmonischem Gebiete führen können. Es war ein Glück, dass sonst das Fest den Beweis erbracht hatte, wie diese modernste Musik bereits im Verschwinden begriffen und gewissermaßen bei ihrer Liquidation angelangt war. Dass einige Jahre später Krenek in Kassel in einer führenden Stellung am Staatstheater wirken würde, hätte man damals bei der Bekanntschaft, die man mit ihm gelegentlich des Tonkünstlerfestes machte, kaum ahnen können. In Wirklichkeit wurde aus dem gärenden Most aber noch ein durchaus trinkbarer Wein.

Es bedarf wohl kaum der besonderen Hervorhebung, dass auch die Hauptlast der Arbeit des Einstudierens und des Dirigierens der vielgestaltigen Werke wieder auf Laugs ruhte und derselbe auch dieses Fest dank seiner Genialität zu einem vollem Erfolge führte, wie ihm dies auch bei den in den nächsten Jahren folgenden Schubert & Brucknerfesten gelang. Ich verliess Kassel Anfang 1927 und hatte nach meiner Übersiedlung nach Heidelberg nun keine Gelegenheit mehr, aus eigener Anschauung die weitere Entwicklung des Kasseler Musiklebens zu verfolgen. Doch als ich erfuhr, dass das sechzehnte deutsche Bachfest vom 20. bis 23. Septb. 1928 in Kassel stattfinden sollte, da war ich kurz entschlossen, dasselbe mitzuerleben. Und so darf ich wohl sagen, dass eigentlich erst mit meiner Teilnahme am Bachfest mein persönlicher Konnex mit dem Kasseler Musikleben ganz aufgehört hat. Es war sozusagen der Abgesang. Für Kassel erbrachte auch hier wieder die Wahl als Feststadt den untrüglichen Beweis dafür, dass in deutschen maßgebenden Kreisen das künstlerische Ansehen dieser Stadt nun unbedingt feststand, denn sonst hätte die deutsche Bachgesellschaft in Leipzig, die seither nur grösste und grössere Städte für die Veranstaltung dieser in der Musikwelt sehr angesehenen Musikfeste ausersehen hatte, wie Berlin Leipzig Chemnitz Duisburg Breslau Wien Hamburg Stuttgart Essen München etc etc nicht diesen die Stadt Kassel sehr ehrenden Beschluss gefasst, aber ohne die Initiative des so unermüdlich für Kassel's musikalischen Ruf besorgten Robert Laugs, dem dabei natürlich auch andere angesehene Kasseler Persönlichkeiten wie z. B. der General Des Coudres unterstützten, wäre es kaum dazu gekommen. Meine bei diesem Bachfest gewonnenen Eindrücke waren natürlich von so grosser Eindringlichkeit, dass ich gern darüber ausführlich berichten möchte, wenn ich dazu nicht zu sehr den mir selbst gesteckten engen Rahmen dieser Niederschrift überschreiten würde.

Wieder lag natürlich das Hauptgewicht der musikalischen Leitung bei Robert Laugs. Nebenher wirkten für die Vorbereitung dieses grossen Festes auch ein Ehrenpräsidium, ein Ehren- und Arbeitsausschuss, denen die angesehensten Persönlichkeiten der Stadt angehörten. Bei der Gestaltung des ungemein vielseitigen Programmes musste man es als einen äusserst glücklichen und feinsinnigen Gedanken ansehen, dass man vor dem hochbegabten Vorläufer

Bach's, vor Heinrich Schütz, insofern eine Verbeugung machte, als man die interessantesten und in Kassel teilweise noch vollständig unbekanntesten Schöpfungen dieses mit der Musikgeschichte Kassel's so engverbundenen Komponisten in der Martinskirche am ersten Festtage zum Vortrag brachte. Die grösste Überraschung boten die von Georg Schumann bearbeiteten deutschen musikalischen Exequien von 1636, Trauergesänge auf den Tod des Schütz'schen Landesvater, den Fürsten Heinrich von Reuss, wohl das erste deutsche Requiem, das als Seelenamt für einen deutschen Fürsten überhaupt gehalten wurde. Ja, nach Philipp Spitta, dem Herausgeber der Schütz'schen Werke sei keinem deutschen Fürsten eine herrlichere Totenmesse bis dahin gesungen worden. Erst später hat sich diesem Werke ebenbürtig die für ähnliche Zwecke gesetzten Trauermusiken von Händel und Bach angeschlossen, bis dann wohl im Brahms'schen deutschen Requiem diese Art Tonschöpfungen ihre schönste Erfüllung gefunden hat. [112] Mit diesem ergreifend gesungenen Exequien erzielte der A Capella Chor eine tiefgehende Wirkung. Vorher brachte er in Gemeinschaft mit dem Konzertchor des Lehrgesangsvereins als feierlichen Introitus das Schütz'sche „Deutsche Magnificat“ für Doppelchor zu schönster Geltung. Den Abschluss bildete dann die Schütz'sche Matthäuspasion, die in Kassel meines Wissens schon früher zur Aufführung gelangt war. Schon bei diesem als Auftakt des Bachfestes geltenden Schützabend traten unter den vielen bedeutenden Solisten, die man für das Fest gewonnen hatte, der vornehm und edel singende Bariton Bockelmann, der Tenor Anton Maria Topitz und die bekannte für diesen Stil besonders geschulte Sängerin Ria Ginster hervor – um nur einige von ihnen zu nennen –.

Im Allgemeinen herrschte unter den Fachgelehrten die Ansicht vor, dass diese Matthäuspasion, die einen unbegleiteten Wechselgesang zwischen Chor und dem Evangelisten darstellt und bei der eine gewisse Monotonie unbestreitbar ist, in den Gottesdienst gehöre und nicht zur konzertmässigen Aufführung geeignet sei. Für mich aber war gerade dieser allerdings 2 ½ Stunden dauernde Schützabend besonders interessant, zumal ich Werke dieses bedeutenden Bach'schen Vorgängers kaum kannte. In Kassel erregten von den zum Vortrag gekommenen Bach'schen Werken begreiflicherweise diejenigen das meiste Interesse, welche in früherer Zeit in Kassel kaum gehört wurden. Neben den schönsten Kantaten unter denen auch das gewaltige Kantatentorso „Nun ist das Heil und die Kraft“ am machtvollsten wirkte, erwies in dem Konzert, das vorwiegend kammermusikalischen Charakter trug, das „Musikalische Opfer“, das bei diesem Bachfest überhaupt zum ersten Male vollständig, also ungekürzt aufgeführt wurde, eine besonders grosse Anziehungskraft. Auch die beiden Konzerte für drei Klaviere mit begleitendem Streichorchester nahmen das grösste Interesse der Bachfreunde in Anspruch. Meisterlich ja mit Schwung und Feuer wie prächtigem Zusammenspiel wurden sie von drei ganz in den Bach'schen Stil eingedrungenen Pianisten Professor Georg Schumann, Ludwig Kaiser und Richard Laugs vorgetragen. (Auf die beiden letzteren Kasseler Pianisten

komme ich noch am Schlusse meiner Ausführungen über das Kasseler Konzertleben zurück.) Bei diesen beiden Konzerten war wieder die einzigartige Bach'sche Kunst zu bewundern, wie er die einzelnen Stimmen stets sich einander verschlingen und wieder ablösen lässt, um dann sie wieder gemeinsam zusammenzuführen. Erwähnenswert wäre auch noch der am Sonntag Vormittag im Martinsdom in Form einer Liturgie, also ganz im Bach'schen Geiste veranstaltete Festgottesdienst. Der musikalische Teil dieses in seiner Art seltenen und höchst stimmungsvollen Festgottesdienstes war der Leitung des Musikdirectors Karl Hallwachs anvertraut und es wirkten neben dem seit Bestehen des Konzertchors etwas in den Hintergrund getretenen Oratorienverein, die Kirchenchöre der Martins- und Lutherkirche mit. Die Einstudierung und Wiedergabe der Kantaten und Teilchöre aus einer Bach'schen Messe zeigten Wärme, Inbrunst und höchstes Stilgefühl, wie es von einem Musiker von Rang, wie es ja Hallwachs ist, erwartet werden konnte. Die wirklich sehr zu Herzen gehende Festpredigt des Universitätsprofessor D. Smend war also von einer grosse Stimmung erregenden, sich dauernd ablösenden Chor- und Orgelmusik wie von Sologesängen umrahmt und alles dies machte in der überfüllten Kirche den Gottesdienst zu einer so erhebenden Feier, dass nicht nur ich sondern viele andere die Überzeugung gewannen und auch aussprachen, dass wenn die evangelische Kirche es verstünde, solche liturgische Feiern – selbst auch in kleinern Rahmen – öfters zu veranstalten sich der immer mehr zurückgehende Kirchenbesuch wieder wesentlich heben würde. Einen der Höhepunkte des Bachfestes bildete natürlich die Ausführung der Hohen Messe in H-Moll. In der Laugs'schen Wiedergabe, die ich schon an anderer Stelle eingehend gewürdigt hatte, ist dieses Werk in Kassel beinahe schon volkstümlich geworden. Hier feiert der Konzertchor mit seinem Dirigenten und den vier vorzüglichen Solisten (Lotte Leonard, Maria Philippi, Louis van Tulder und Wolfgang Rosenthal-Zeuner) [113] wieder einen wohl verdienten Triumph.

Den Abschluss und die Krönung des Bachfestes bildete die Aufführung der Bach'schen „Kunst der Fuge“ in der Neubearbeitung von Wolfgang Gräser. Im Rahmen eines Bachfestes erschien dieses in seiner Art einzig dastehende Werk überhaupt zum ersten Male und wurde daher von allen Bachfreunden – und Kennern mit allergrösster Spannung erwartet. Das Kasseler Bachfest aber gewann durch diese Erstaufführung geradezu musikhistorische Bedeutung. Hier wurde dem Publikum den Kennern und Musikwissenschaftlern Gelegenheit gegeben, sich mit dem Werke auseinanderzusetzen. Es muss gleich vorweg gesagt werden, dass die Wiedergabe des Werkes durch das Staatstheaterorchester unter der geistvollen Laugs'schen Stabführung eine dem festlichen Charakter durchaus würdige war und freudige Anerkennung bei allen verständigen Hörern hervor rief, die das grandiose Meisterwerk, in dem nicht weniger als 19 Fugen in der interessantesten Weise durchgeführt werden, mit

aufrichtiger Begeisterung aufnahmen. Es stellt ja auch Bach's künstlerisches und menschliches Testament dar. Gräser war nun auf den Gedanken gekommen, das Werk durch eine kongenial durchgeführte Instrumentation auch klanglich der Welt zu schenken. Aus den Fugen hat er so lebendige Klangbilder geschaffen, dass der Bachfreund, der dieses Werk einmal gehört hat, es immer wieder sich anhören wird, um dann noch viel intensiver in seinen Geist einzudringen. Durch die Gräser'sche Bearbeitung ist dieses erhabene und bisher nur wenigen Eingeweihten zugängliche Werk, das man wohl in der gesamten Instrumentalmusik als einzigartig bezeichnen kann, erst ganz erschlossen worden. Damit ist aber durchaus nicht gesagt, dass diese Erschliessung mal in die Breite wirken wird. Es wird immer nur eine begrenzte Anzahl von Hörern geben, die mit wirklichem Verständnis in der Lage sind, Bach's unerhörten kunstvollen Aufbau, ja seine symphonische Architectur, diesen wahren Dom von Tönen, so in sich aufzunehmen, dass das Interesse daran über das Reinäusserliche hinausgeht, denn Bach'sche Musik entbehrt vielfach sinnlicher Schönheit, aber mir persönlich hat auch schon bei einmaligem Hören das Werk sehr viel gegeben und ich kann nicht recht begreifen, wie mancher Zünftige, ja die Über-Bachianer die Erschliessung dieses Werkes für die breite Öffentlichkeit als eine Sünde wider den heiligen Geist dieses Bach'schen Kunstvermögens ansehen. Ich wünschte nur, dass in unserer heutigen, in schöpferischer Hinsicht verhältnismäßig sterilen Zeit viele solcher Sünden begangen werden. Unvergesslich wird mir der Eindruck bleiben, wie die unvollendete Schlussfuge plötzlich abbrach, weil Krankheit und Tod dem grossen Meister die Feder aus der Hand entwunden hatte und wie dann für alle Hörer, wahrhaft ergreifend, auf der Orgel das fast überirdisch klingende Choralvorspiel „Vor Deinem Thron tret ich hiemit“ einsetzte, das der erblindete Meister noch in den letzten Tagen seines irdischen Daseins seinem Schwiegersohn und Schüler Altnikol diktierte und das auch in der Originalausgabe die „Kunst der Fuge“ abschliesst. Spontan erhob sich das ganze Publikum zum Zeichen seiner Ergriffenheit bei diesen Orgelklängen von seinen Sitzen. In dieser, feierlichen, ja weihevollen Stimmung schloss das Bachfest, bei dem natürlich erstrangige Solisten wie auch Deutschland's bedeutendster Organist Günther Ramin mitwirkten, ab. Einen herrlicheren Ausklang meines Kasseler Musikerlebens als dieses prachtvoll verlaufene Bachfest konnte ich mir kaum vorstellen. Aber die Begeisterung war bei allen Kasselerern wie bei den von auswärts gekommenen Besuchern ganz allgemein, und man bewunderte nicht nur die fast gigantischen Leistungen der Kasseler Chöre, die trotz der grössten Anspannung keine Ermüdung zeigten, sondern auch vor allen Dingen den „Spiritus rector“ des Ganzen, den Leiter aller Konzerte Robert Laugs, der damit wieder einen Beweis seiner enormen musikalischen Vitalität erbracht hatte. Aber auch Karl Hallwachs, von der schon gewürdigten Leitung der Musik beim Festgottesdienst abgesehen, sich grosse Verdienste um das durch seine sachliche und erzieherisch wirkende Berichterstattung in der Presse er-[114]worben.

Nur etwa dreizehn Jahre habe ich das Kasseler Musikleben unter Laugs miterleben können. Da aber die Laugs'sche Musikepoche noch weitere dreizehn Jahre andauerte und auch in der Gegenwart noch nicht ganz zum Abschluss gekommen scheint, mag es angebracht sein auch über die Zeit nach meinem Weggange von Kassel – wenigstens in zusammenfassender Weise – zu berichten, ja, sozusagen ein Résumé über das Kasseler Musikleben bis in die Gegenwart hinein zu geben. Hierbei bin ich natürlich in der Hauptsache auf das angewiesen, was aus häufig mir zugegangenen Zeitungsberichten zu meiner Kenntnis gelangte wie auf das was mir von anderer sachkundiger Seite zugebracht wurde.

Insoweit es sich um die Leitung der Oper handelt, wirkte Laugs nur bis zum Jahre 1932 noch als erster Kapellmeister am Staatstheater. Als man ihn 1914 von Berlin, wo er an der damaligen kgl. Oper neben Richard Strauss und Blech als erster Kapellmeister tätig war, auf besonderen Wunsch des einstigen Generalintendanten Graf von Hülsen-Häseler in die Kasseler Stellung berief, geschah es mit der ihm ausdrücklich gegebenen Weisung, das damals stagnierende Kasseler Kunstleben in Oper und Konzert zu reformieren. Mit welcher Energie, Zielstrebigkeit und lodender Begeisterung er an seine Aufgabe heranging geht ja schon zur Genüge aus den vorhergehenden Ausführungen hervor. Wenn aber Zahlen eine noch bessere Vorstellung von seiner umfangreichen künstlerischen Arbeit zu geben vermögen, so ist allein die Tatsache sehr vielsagend, dass er 90-100 mal alljährlich am Opernpult stand sowie alljährlich 12-13 Erst- oder Uraufführungen sowie Neueinstudierungen durchführte und nebenbei noch 30-40 Konzerte dirigierte.

Gegen frühere Jahrzehnte, wo in Kassel am kgl. Theater Opernerstaufführungen nicht gerade sehr häufig vorkamen, haben diese unter Laugs während seines Wirkens am Theater einen beträchtlichen Umfang angenommen, wie es auch die folgende Aufstellung, die nur solche Aufführungen die unter Laugs stattfanden, umfasst, ersehen lässt. So hatte das Kasseler Publikum reichlich Gelegenheit, mit manchen Werken, die an anderen Bühnen schon längst auf dem Repertoire standen, wie mit vielen Neuerscheinungen Bekanntschaft zu machen. In meinem schon vorher gegebenen Querschnitte durch das Kasseler Theaterleben sind übrigens verschiedene dieser Opern bereits erwähnt bzw. gewürdigt worden:

Händel: Julius Caesar

Lortzing: Die kleine Stadt

Pfitzner: Der arme Heinrich

Pfitzner: Christelflein

Schillings: Mona Lisa

d'Albert: Die toten Augen

d'Albert: Die Abreise

Kienzl: Der Kuhreigen

Weissmann: Schwanenweiss

Bizet: Djamilah

Tschaikowsky: Pique Dame

Brand-Buys: Die Schneider von Schönau

von Bartels: Li -I- Lan

Kaun: Der Fremde

Gal: Die heilige Ente

Hobel: Die Rose der Alhambra

Noetzel: Meister Guido

Schreker: Der ferne Klang

Neumann: Herbststürme

Mraczek: Aebelö

Winternitz: Meister Grobian

Strawinsky: Die Geschichte vom Soldaten

Roselius: Doge und Dogeressa

Neitzel: Der Richter von Koschau

Korngold: Die tote Stadt

Korngold: Der Ring des Polykrates

Vollerthum [Vollerthun!]: Veeda

Weinberger: Schwanda

Die Laugs'schen vorbildlichen Aufführungen des Wagner'schen Nibelungenringes erregten auch ausserhalb Kassels ein solches Aufsehen, dass sich im Weltkriege (Novb. 1917) die oberste Heereslei-[115]tung veranlasst sah, ihn zu beauftragen, in Lille den Wagnerischen Ring mit Bayreuther Kräften und einem hervorragenden, aus neunzig der besten deutschen Musiker gebildeten Orchester zu dirigieren. Laugs' Ruf war nun auch bereits ins Ausland gedrungen. Nach dem Weltkriege wurde er 1920 zur Leitung des ersten deutschen Musikfestes nach dem Kriege nach Holland berufen und ebenso nach Stockholm als Gastdirigent, wo man ihn gern als ständigen Leiter der ersten Konzerte festhalten wollte. Aber auch in vielen deutschen Städten wirkte er als Gastdirigent.

Als Laugs nach 18jähriger Wirksamkeit im Jahre 1932 von seiner Kapellmeistertätigkeit am Theater auf seinen eignen Wunsch entbunden wurde, hat er begreiflicherweise mit umso grösserer Tatkraft sich dem Konzertleben zuwenden können, das er nun ausschliesslich zu betreuen hatte. Nachweisbar wurden von ihm ca. 1000 Werke herausgebracht, worunter sich hunderte von Ur- und Erstaufführungen befanden. Eine solche Vielseitigkeit in den Konzertprogrammen kannte man ebenfalls früher nicht in Kassel. Ich erinnere mich, dass z. B. Richard Strauss, Reger und Bruckner, insbesondere der letztere, nur wenig auf den Programmen erschienen. Dagegen kamen häufig symphonische Dichtungen von Komponisten zur Aufführung, deren Werke nur ein ephemeres Dasein beschieden war. Laugs hat dagegen Brahms, Bruckner, Reger und Strauss in Kassel, das sich früher ohnedies allem Neuem gern verschloss, populär gemacht. Von Reger und Strauss sind in Kassel in den letzten Jahrzehnten *sämtliche* Orchesterwerke, ebenso *sämtliche* Bruckner'sche Chor- und Orchesterwerke unter der Laugs'schen Stabführung erklingen. Von Reger sogar auch die Chorwerke, wie der 100ste Psalm, Requiem, Einsiedler, der schon erwähnte Gesang der Verklärten „die Weihe der Nacht“ wie auch die Reger'schen A Kapellachöre. Von Richard Strauss kamen sogar Werke wie Macbeth, Also sprach Zarathustra, die Alpensymphonie und auch das selten gehörte Chorwerk „Taillefer“ heraus. Ausser der dritten und vierten Symphonie sind von Bruckner

unter Laugs alle anderen Symphonien zum ersten Male zu Gehör gebracht worden, ebenso seine D-Moll und F-Moll Messen, die G-Moll Ouvertüre, die Männerchöre mit Orchester. Diese waren für Kassel Erstaufführungen. Für die Werke lebender Tonsetzer oder neuerer Komponisten trat Laugs in Kassel geradezu bahnbrechend ein. Dafür sprechen die Namen: Anton, Ambrosius, Baldamus, Behm, Busoni, Butting, Bohnke, Böttcher, Carl, Bonisch, Fortner, Frischen, Gräner, Grabner, Gellert, Hiege, Hindemith, Heger, Hausegger, Haas, Jochum, Jung, Koch, Kornauth, Kämpff, Kaminsky, Krenek, Kaun, Klussmann, Maurick, Messner, Moldenhauer, Nellius, Ottfrid Müller, Siegfried Walter Müller, Mraczek, Nössler, Patsky, Pillney, Philipp, Petersen, Pfitzner, von Reznizek, Reuss, Reifner, Rühl, Sigwart, Strässer, Szell, Scharwenka, Georg Schumann, Schillings, Schaub, Franz Schmidt, Schick, Scheuch, Schüler, Stephan, Seyffardt, Stürmer, Stieler, Thomassin, Trapp, Tiessen, Unger, Vollerthun, Wetz, Wilke, Wunsch, Weiner, Waltershausen, Woysch und Zilcher. Aber auch von ausländischen Tonsetzern – ob es nun berühmte, Tote oder noch Lebende waren – brachte Laugs die bedeutendsten Werke teilweise auch in Erstaufführungen, zu Gehör.

Auch hier mögen einige Namen dieser ausländischen Tonschöpfer, von denen Werke unter Laugs in Kassel erklangen, folgen:

Atterberg, Alfrani, Albinoni, D'ell Abacco, Bizet, Bossi, Borodin, Bartok, Boccherini, Berlioz, Cherubini, Casella, Caccini, Carissimi, Dvorak, Debussy, Ducas, Delius, Elgar, Gabrieli, Grieg, Glazunow, Geminiani, Honegger, Kilpinen, Kodaly, Leo, Leiss, Lalo, Lully, Musset, Maurice, Mussorgsky, Monteverde, Purcell, Ravel, Respighi, Rachmaninoff, Rimsky-Korsakow, Sibelius, Svendsen, Skrjabin, Strawinsky, Tschaikow[s]ky, Tartini, Telemann, Uccellini, Vivaldi, Verdi etc etc.

Natürlich wurden, wie sich das von selbst versteht, die Klassiker nicht vernachlässigt und Werke von Bach Mozart und Beethoven nahmen den weit-[116]aus grössten Anteil bei der Programmgestaltung ein.

Von grösseren Kasseler musikalischen Ereignissen in dem Zeiträume, von 1928 bis zur Gegenwart, die zu meiner Kenntnis gedrungen sind, wären vor allen Dingen zu nennen: die glänzende Aufführung der achten Mahler'schen Symphonie, der sogenannten Symphonie der Tausend, die zugleich die einzige Aufführung in Mitteldeutschland war und geblieben ist und bei welcher sich wieder die überlegene Dirigentenpersönlichkeit eines Laugs angesichts der zu führenden gewaltigen Tonmassen bewährt haben soll. Dann hat im Jahre 1932 – also in einer politisch sehr kritischen Zeit – Laugs erfinderischer Geist den originellen Gedanken gehabt, ein Kammerorchesterfest zu veranstalten, das alsdann im September des Jahres 1932 in einer Form vor sich ging, wie man es kaum in anderen Städten hätte veranstalten können. In den schönsten Räumen der Kasseler Schlösser sollte die Kammermusik des 16ten und

17ten Jahrhunderts der Italiener, Franzosen und Deutschen bis zur neusten Zeit erklingen. Eine so fein abgestimmte Raumkunst wie sie der Hortensiensaal im Wilhelmshöher Schloss, der Saal in dem entzückenden Rokokoschlösschen Wilhelmstal wie der grüne, blaue und Thronsaal im roten Palais darboten, schuf natürlich einen selten zu findenden Rahmen für die musikalischen Leckerbissen, die darin das staunende Publikum zu kosten bekam.

Aber noch andere bedeutende Ereignisse auf musikalischem Gebiet standen in Kassel bevor. Da wäre vor allen Ringen das viertägige Max-Regerfest der Max Reger Gesellschaft im Jahre 1933 unter der Leitung von Robert Laugs zu erwähnen. Von nah und fern fand das Fest ungeheuren Zuspruch. Sämtliche zahlreichen Konzerte waren ausverkauft und es fanden die glänzenden Leistungen der Solisten, der Chöre und der Staatskapelle begeisterten Wiederhall in der ganzen deutschen Presse. Marksteine auf chorischem Gebiete waren die grossen Feste des Mitteldeutschen Sängerbundes 1930, 1935 und 1939. Alle Formen des Chorgesanges vom abendfüllenden neuzeitlichen Oratorium, dem Massenchor der 15000 Sänger bis zum intimen Kammerchor oder zu der Neunten von Beethoven kamen dabei zu ihrem Recht. Vorzugsweise wurden fast nur neuere und neueste Literatur zum Vortrag gebracht. Souverän wie stets leitete auch Laugs diese Feste und ihm ordneten sich die gemischten- und Männerchöre der Stadt, des Kreises und des Gaues Kurhessens völlig und begeistert unter. Besondere Erwähnung verdient auch die in Kassel stallgefundene Uraufführung des Elisabeth Oratoriums von Joseph Haas durch die Chorvereinigung Kassel unter der Leitung von Bartholomäus Ständer. Von Kassel trat dieses mit volkstümlichen Einschlag komponierte Werk seinen Siegeszug durch Deutschlands Konzertsäle an. Eine weitere bemerkenswerte Uraufführung brachte der Kasseler Lehrgesangsverein unter Robert Laugs mit dem schwierigen Chorwerk „Kreis des Tages“ von Michel Rühl. Kern und Fundament des Kasseler Musiklebens bildeten aber natürlich nach wie vor die Reihenkonzerte der Staatskapelle, deren Zahl wieder durch Dr. Ulbrich auf *Zwölf* erhöht wurde. Berühmte Solisten, interessante Vortragsfolgen, glänzende Leistungen durch Chor und Orchester sicherten diesen Konzerten unter Robert Laugs die regste Anteilnahme des Publikums. Die Kammermusik findet rege Pflege durch das erstklassige Schröderquartett, dem sich neuerdings das Kromerquartett würdig zur Seite stellt. Auch bekannte Gastdirigenten wie Furtwängler, Haussegger, Raabe, Adam, Abendroth u.s.w. kamen in den letzten Jahrzehnten nach Kassel und ernteten grosse Erfolge. Immer ist das Publikum willig mitgegangen und fast alle grosseren Veranstaltungen waren stets ausverkauft.

Aber auch in musikpaedagogischer Beziehung ist in den letzten Jahren Manches zu Tage getreten, was auf eine rege kulturelle Initiative schliessen lässt. So veranstaltet z. B. der rührige Bärenreiter Verlag des Karl Vötterle seit 1935 alljährlich „Feste der Hausmusik“, die

vom ganzen Reich stark [117] besucht wurden.

Unter der ausgezeichneten Führung seines Directors Dr. Richard Grass, der auch als Tonsetzer einen geachteten Namen besitzt, darf das neugegründete Konservatorium der Stadt Kassel auf schöne Erfolge rechnen, nachdem es bereits im ersten Jahre seines Bestehens mit ca. 300 Schülern und tüchtigen Lehrkräften überzeugende Beweise der geleisteten pädagogischen Tätigkeit erbracht hatte.

Die Laugs'sche Musikepoche neigt sich jetzt ihrem Ende zu, denn angesichts seiner vorgerückten Jahre wird dieser noch immer sehr arbeitsfreudige Musiker nur noch in sehr begrenztem Maße Einfluss auf das Kasseler Musikleben ausüben können. Selten hat jedenfalls eine Musikerpersönlichkeit sich eine solchen Popularität bei den durch aus nicht leicht zu gewinnenden Kasselanern erfreuen können wie gerade er. Dazu trug natürlich auch seine schlichte, von jedem geistigen Hochmut freie Natur in hohem Grade bei. An äusserlichen Ehren hat es ihm nicht gefehlt. Im Jahre 1926 schon wurde ihm von der Universität Marburg der Doctortitel ehrenhalber zuerkannt und in dem Doctordiplom ist ausdrücklich hervorgehoben, dass er „*das Kunstleben Kassels auf eine nie geahnte Höhe gebracht hat.*“ Als eine weitere Ehrung, die dafür spricht, wie man im ganzen Reich seine aussergewöhnlichen Fähigkeiten zu würdigen wusste, dürfte wohl darin liegen, dass Laugs von 1928-1935 zum Obmann im Musikausschuss des deutschen Sängerbundes berufen und so der musikalische Führer von über einer Million deutscher Sängerinnen und Sänger wurde. Die auf ganz neue Bahnen gelenkten grossen deutschen Sängerbundesfeste in Wien (1928) Kassel (1930) und Frankfurt (1932) waren in erster Linie sein Werk. Bei seinem 60sten Geburtstag 1935 wurde er in ganz seltener Weise gefeiert. 1500 begeisterte Sängerinnen und Sänger brachten ihm einen Fackelzug. Gau und Stadt wetteiferten mit Ehrungen und aus ganz Deutschland wurden ihm von den höchsten Reichsstellen, von Theatern und Künstlern Huldigungen dargebracht. Schliesslich wurde ihm zu seinem 65sten Geburtstage vom Führer der Titel „Staatskapellmeister“ verliehen.

In einer künstlerischen Atmosphäre, in der man während der Laugs'schen Musikepoche sozusagen lebte, konnten natürlich in Kassel auch Talente gedeihen, die bei geringerer von Aussen kommender Anregung vielleicht nicht in dem gleichen Grade zur Entfaltung gelangt wären. Fast erstaunlich erschien es mir immer, dass in Kassel gerade unter Juristen sich hochmusikalische Persönlichkeiten befanden, die auch im öffentlichen Musikleben vielfach hervortraten. Ich selbst war mit einigen derselben teils gut bekannt teils befreundet. Da waren in erster Linie der Geh. Justizrat Dr. Harnier, der lange im Kasseler musikalischen Leben eine gewichtige Rolle spielte und in seinem Hause auch einen von der Gesellschaft sehr viel

besuchten Musikzirkel abhielt. Nicht minder begabt war der schon lange Jahre verstorbene Regierungsrat Dr. Rüppel wie der seit vielen Jahren nicht mehr in Kassel weilende frühere Gerichtsassessor Victor Leo, der heute in Stettin eine leitende Stellung einnimmt. Beide waren als Dilettanten perfecte Klavierspieler. Aber an gediegenem Musikwissen übertraf sie der auch ausgezeichnet Klavier spielende Franz Uhlendorff, der heute in Kassel eine sehr hohes Richteramt bekleidet, aber schon seit Jahrzehnten im Nebenamt – aus Liebhaberei gewissermaßen – sich als Musikkritiker betätigt und auf diesem Gebiete mit allem Rechte höchstes Ansehen im musikalischen Kassel genießt. Mir selbst war die Lektüre seiner Referate, die von ungewöhnlichem Wissen und grosser Urteilsfähigkeit zeugen, stets ein hoher Genuss. Die grösste Überraschung aber bot ein anderer Jurist, der mir auch gut bekannte frühere Regierungsrat Ludwig Kaiser insofern als es ihm gelang, sein immer nur nebenberuflich ausgeübtes Klaviervirtuosentum zu einer solchen Höhe zu steigern, dass er mit seinen aussergewöhnlich künstlerischen Leistungen nicht nur in Kassel sondern in ganz Deutschland – [118] selbst in Berlin – wie auch im Ausland (Rom, Kopenhagen etc) nur zu berechtigtes Aufsehen erregte. Aber gerade wenn man wie ich die künstlerische Entwicklung Ludwig Kaiser's schon von der Zeit an, als er noch nicht in die grosse Öffentlichkeit getreten war, hat verfolgen können, war man über die begeisterte Aufnahme, die sein grosses Talent in der deutschen Öffentlichkeit wie auch im Auslande fand, nicht besonders erstaunt, denn wo man ihn auch schon früher in seinem Hause oder in Privatmusikzirkeln zu hören Gelegenheit hatte, sei es als Solist, Kammermusikspieler oder als geradezu vorbildlicher Liedbegleiter, wurde man von seiner starken künstlerischen Persönlichkeit, die wie ein Fluidum auf die Hörer Übergriff, unwillkürlich erfasst. Schliesslich wusste er seine Technik und seine geistige Beherrschung aller Stile so zu entwickeln, dass er an die Bewältigung der gigantischsten Werke der Klavierliteratur herangehen konnte und es war daher nicht zu verwundern, dass er von sachkundiger Seite – ganz besonders in dem sehr kritisch eingestellten Berlin – zu den ersten Pianisten Deutschland's gerechnet wurde.

Eine ihm ähnliche Künstlernatur – wenn auch viel jüngeren Alters – habe ich in dem ältesten Sohne von Robert Laugs sich entwickeln und reifen sehen. Den heute in Deutschland wie im Ausland als einer der hoffnungsvollsten Klaviervirtuosen des jüngeren Nachwuchses angesehenen Richard Laugs, der zur Zeit auch als erster Lehrer der Meisterklasse in der Mannheimer Hochschule für Musik wirkt, stellte mir auf unserem ersten gemeinsamen Spaziergange im Habichtswalde im Jahre 1914 oder 1915 Robert Laugs als sein Opus I vor. Wenn auch Robert Laugs von seinen weniger bekannten Kompositionen stets insofern mit einer gewissen Selbstironie sprach, als er sie als ganz liebenswürdige Jugendsünden bezeichnete, so darf er aber auf sein ebengenanntes Opus I mit Recht stolz sein. In diesem Opus hat die ihn so auszeichnende enorme Musikalität eine vielversprechende Wiedergeburt erlebt.

Und Richard Laugs hat getreu dem Goethe'schen Sinnspruche „Was Du ererbt von Deinen Vätern, erwirb es, um es zu besitzen“ schon in ganz jungen Jahren dieses Erbgut in so hohem Maße entwickelt, dass ihm vor Jahren bereits in Berlin der grosse Musikpreis dieser Stadt zugesprochen wurde. In Spanien, Portugal, Italien und Ungarn ist er als Vertreter deutscher Kunst auf seinen Konzertreisen überall gefeiert worden. Auch unter dem jüngsten künstlerischen Nachwuchs heben sich verheissungsvolle Kräfte heraus. So ragen unter ihnen – um nur einige zu nennen – ganz besonders die Pianistinnen Eva Maria Kaiser und Eva Lisa Laugs sowie die Sängerin Margarethe Strack hervor. Die erstere hat in Berlin, die letzteren haben in den „Konzerten junger Künstler“ in Köln wie in Dresden bemerkenswerte Erfolge gehabt.

Ein wichtiges Gebiet musikalischer Betätigung verdient schliesslich noch in meiner quasi historischen Studie über das Kasseler Musikleben gestreift zu werden, nämlich das tonschöpferische Schaffen. Nicht immer ist einer Stadt das Glück beschieden gewesen, in ihren Mauern viele Jahrzehnte lang ein kompositorisches Talent vom Range eines Spohr's zu beherbergen. Ihm war es auch vergönnt, in einem sorgenfreien Dasein zu schaffen. Aber vielen schaffenden Tondichtern bleibt – wie es leider die Musikgeschichte lehrt – bei ihrer schöpferischen Arbeit ein Leidensweg nicht erspart, der manchmal sogar zu einem wahren Golgatha wurde. Deshalb mag wohl als Voraussetzung für eine erfolgreiche tonschöpferische Tätigkeit völlige wirtschaftliche Unabhängigkeit heiss ersehnt werden. Wie selten trifft man aber diese in Wirklichkeit an. Um so höher muss man eine solche Tätigkeit bei Tonkünstlern anschlagen, die im freien Berufsleben als Musikerzieher stehen und dann mitten in einer ermüdenden Arbeitsfron doch noch Zeit finden, wenn sie einmal von der Muse geküsst werden, wirklichen Musenkindern das Leben zu schenken. Dazu gehört ein gut Teil Idealismus und solche Idealisten waren vor dem Weltkriege Karl Hallwachs und der seit Jahren verstorbene Johann Lewalter, mit denen beiden mich auch freundschaftliche [119] Beziehungen verbanden. Beide sind schon von mir an anderer Stelle gewürdigt worden. Hallwachs war schon als feinsinniger, von Fachkreisen ernsthaft beurteilter Liederkomponist in Deutschland bekannt, ehe er nach Kassel kam. Aber auch in Kassel entstand noch manche reizvolle Liedschöpfung wie er auch in Kassel wertvolle Klavierkompositionen schuf. Ferner entstand in Kassel die pianistische Untermalung zu einer geistvollen, von Dr. Amelung geschaffenen Übersetzung der Antigone von Sophokles, die mehrfach in Kassel und auch an anderen Orten von dem genannten Übersetzer mit der Hallwachs'schen Musik rezitiert wurde. Lewalter hat sich auch auf allen Gebieten der Komposition betätigt. Ausserhalb Kassel's ist er wohl hauptsächlich mit der sehr gelungenen Bearbeitung der Schwälmer Tänze bekannt geworden. Auch eine sehr musikalische Kasseler Dame Frau Luise Greger, mit der ich gut bekannt war und häufig musizierte, hat sich in Kassel dank ihrer formalen Gewandtheit mit Glück auf dem

Gebiete der Liedkomposition hervorgetan. Ihre Lieder wurden häufig in Kassel und auch sonst in Deutschland gesungen.

Aus dem Lehrerstande, in welchem man sehr häufig künstlerische Begabung antrifft, sind allerorten manche tüchtige Komponisten hervorgegangen und zwar vorwiegend auf dem Gebiete des Männerchors, zumal sich eine grosse Anzahl Chormeister von Männergesangvereinen meistens aus musikalischen Lehrern rekrutieren. Wenn solche Männerchorkompositionen über die Grenzen der engeren Heimat hinausgelangen und gewürdigt werden, so spricht dies immer für ihren hohen Wert. Auch in Kassel haben einige mir gut bekannte Lehrer sich sehr erfolgreich auf dem Gebiete der Männerchorkomposition betätigt. In erster Linie wohl der leider so früh verstorbene Fritz Hoffmann, dem als Ausdruck des Dankes die kurhessische Sängerschaft aus Anlass der Hundertjahrfeier des Sängergaues Kassel im Jahre 1939 eine Gedenktafel an dem Hause Wörthstrasse 22, wo er die reichsten Jahre seines tätigen Gebens gewirkt hat, zur bleibenden Erinnerung gewidmet wurde. Bei der Anbringung der Gedenktafel sangen zur Ehrung der Lehrergesangverein und der Kassler Liederverein unter der Leitung von Dr. Robert Laugs nach dem Silcher'schen Liede „Stumm schläft der Sänger“ auch den prächtigen Fritz Hoffmann'schen Chor „Morgen im Walde“. Im Anschluss an die Gesänge hielt dann sein Freund der Rektor Arnold Latwesen eine von tiefster Empfindung getragene Gedenkrede, in der neben den künstlerischen Eigenschaften das vornehme Menschentum der schlichten hochsympathischen Persönlichkeit Hoffmann's wie seine Bedeutung als Musikerzieher in überzeugender Weise gewürdigt wurden. Dem immer sehr bescheiden auftretenden Manne konnte man kaum anmerken, dass er als Komponist von Liedern vorwiegend für Männer- und Kinderchöre einen weit über Kassel hinausreichenden Ruf genoss. Denn eine Reihe seiner Männerchöre fand Aufnahme in die Liedersammlung des deutschen Sängerbundes und in das Reichs-Kommersbuch. Auch an der Entstehung des hessischen Liederbuches war Fritz Hoffmann stark beteiligt. Seinen Tondichtungen wird wahre Volkstümlichkeit nachgerühmt und wenn der ihm verwandt empfindende, selbstlos, aber aufrichtig urteilende Johann Lewalter als Sachkenner gerade diese Volkstümlichkeit Hoffmann's in seiner Würdigung insofern unterstreicht, als er darin ausdrücklich sagt, dass Hoffmann's Lieder infolgedessen an die einfachen lauern und doch so ergreifenden Schöpfungen eines Friedrich Silcher gemahnen“ so ist damit Hoffmann's Bedeutung kurz, aber bedeutungsvoll umrissen. Lewalter äussert sich dann weiter: „Aus diesem Grunde sind Hoffmann's Musenkinder, wo sie auch immer Unterkunft gefunden haben mögen, gern gesehene Gäste geworden und werden es für die Zukunft bleiben.“ Latwesen prägte in der erwähnten Gedenkrede ähnliche Worte der Anerkennung über Hoffmann's Bedeutung indem er hervorhob: „Aber da Hoffmann's Wesen eng mit seinem Volkstum verbunden war, blieb er in allen seinen Arbei-

ten [120] dem Volksliede – ein anderer Silcher – treu. Und darum singen die Männerchöre seine Lieder, gern, weil seine mustergültig geschriebenen Vertonungen den reinen und abgeklärten Tonsatz offenbaren. An dieser einmal beschrittenen Linie hielt er fest und bewahrte sich und seine Sänger vor Verirrungen, die eine fingerfertige Geschmäcklerzunft aus den Nachahmungen einer entarteten Kunst auf die Chorliteratur zu übertragen für nötig hielten.“ – – – Ähnlich wie es bei Lewalter der Fall war, galten Hoffmann's Liebe und Arbeit seinem auch in seinen Liedern verherrlichten Hessenland. Deshalb, gebührt auch ihm dieses wenngleich nur papierne Monument.

Von dem kurhessischen Volksliedforscher und Tonsetzer Johann Lewalter, dem Komponisten des weithin bekannten Hessenliedes „ich weiss ein teuerwertes Land“, gibt der Nachwelt für immer die am Hause Wolfsschlucht Nr. 10 angebrachte und ebenfalls von der Sängerschaft Kurhessens aus Anlass der erwähnten Hundertjahrfeier gewidmete Gedenktafel Kunde. Auch hier wurde die Anbringung zum Gegenstand einer würdigen Feier, an welcher andere Kasseler Männergesangvereine sangen und der Schriftsteller wie Archivar Wilhelm Ide eine den Menschen, Forscher, Dichter und Tonsetzer würdigende Gedenkrede über den auch schon vor Jahren dahingegangenen Johann Lewalter hielt.

Zwei andere Kasseler Lehrer, zu denen ich wie gesagt auch persönliche Beziehungen habe, sind in neuerer Zeit mit beachtenswerten Kompositionen an die Öffentlichkeit getreten, nämlich Otto Scheuch als Schöpfer feinsinniger Männerchöre und Heinrich Wilke, dessen grosses Chorwerk „Zeitvolk“ und dessen „Heldenrequiem“ auch ausserhalb Kassels Erfolg hatten. Als ausgezeichnete Liederkomponist wurde mir auch Hermann Gischler genannt.

Zu Unrecht vergessen sollen die Symphonien des jungverstorbenen Spohrschülers Hugo Stehle sein, die Franz Uhlendorff wieder ausgegraben und Robert Laugs zu sehr gewürdigten Aufführungen gebracht hat, sowie die reizvollen formvollendeten Werke des Marburger Universitätsmusikdirectors Prof. Gustav Jenner, des einzigen Schülers von Meister Brahms. Seine Serenaden für Kammerorchester, seine Kammermusik und seine entzückenden Lieder sollen nach sachkundiger Ansicht eine Auferstehung verdienen. Neuerdings finden auch die Tonschöpfungen seines Nachfolgers Prof. Hermann Stephani in Marburg viel Beachtung. Das tonschöpferische Wirken Krenek's, das sich in Kassel nur auf einige Jahre ausdehnte, blieb nur eine Episode. Übrigens habe ich mich über ihn schon vorher wie auch in meinem Querschnitt durch das Theaterleben ausgesprochen. Unleugbar war seine Begabung sehr gross und man versprach sich sehr viel von seiner weiteren Entwicklung. Aber da ihn der Kassenwelt-erfolg seiner bizarren Oper „Jonny spielt auf“ zum reichen Manne gemacht hat, ist scheinbar alles Musikalische in ihm vernichtet, ist tatsächlich recht still um ihn geworden.

Wie vor hundert Jahren das Kompositionstalent eines Spohr in Kassel eine starke Produc-

tivität entfaltete und Spohr'sche Tonschöpfungen damals in Deutschland allseitige Anerkennung sogar Bewunderung aus lösten, so ist auch gegenwärtig mit ähnlicher Wirkung wieder in Kassel ein Komponist am Werke, dessen Vielseitigkeit und grosse Produktionskraft in mancher Hinsicht an den berühmten, vor einem Saeculum schaffenden Vorgänger gemahnen. Fraglos ist von allen Kassler Tonsetzern der mir auch persönlich bekannte Bruno Stürmer, dessen Werke in Deutschland und im Auslande starke Eindrücke erweckten, der Bedeutendste. Ein einfallsreicher Kopf, dem alles Handwerkliche virtuos zur Verfügung steht, hat der überaus fruchtbare Tonsetzer sich fast auf allen musikalischen Gebieten betätigt. Jedenfalls hielt ich es für meine Chronistenpflicht, mich über sein Wirken von wissender Seite näher unterrichten zu lassen. Seine stärksten Werke sollen seine zahlreichen Chorwerke sein, von denen das unter Laugs 1937 zur Uraufführung gelangte „Requiem“ das grossartigste ist. Aber auch schon vorher hatte die ebenfalls [121] unter Laugs stattgefundene Uraufführung der „Messe des Maschinenmenschen“ einen Aufsehererregenden Erfolg. Das Schaffen Stürmer's umfasst ausser dem Gebiete des Chores, auf dem auch seine Goethekantaten für gemischten Chor und Orchester besonderem Interesse begegnen, wie er auch in seinen Chorspielen ein ganz neues Gebiet erschlossen hat, wie gesagt alle Sparten der Musik. Sein erstes gedrucktes Werk ist das Spiel „Der Tänzer Unserer lieben Frau“ nach einer Dichtung von Franz Johannes Weinrich, das s. Zt. – am Münchener Nationaltheater uraufgeführt – über viele Bühnen Deutschlands gegangen ist (u. a. Staatsoper Berlin). An weiteren Bühnenwerken sind erwähnenswert zwei Tanzspiele „Masken“ nach seinem eignen Text, uraufgeführt in Essen, „Die Maske der Katze“ Text von Julian Algo, uraufgeführt in Duisburg. Aber mit ganz besonderer Liebe hat sich Stürmer der Kammermusik angenommen. Bis heute schrieb er – ausser den als „nicht mehr genügend“ erkannten und darum weggelegten Werken – drei Klaviertrios, eine Violinsonate, eine Cellosonate, ein Streichquartett. Die Klavierliteratur bereicherte er durch eine „kleine Sonate“ ein „Konzertino für zwei Klaviere“ und „Introduction, Passacaglia und Choral“ für zwei Klaviere. Auch für die Hausmusik die ihm ganz besonders am Herzen lag, hat er Wertvolles geschaffen. Unter anderem erschienen von ihm „kleine Hausmusik“ für Violine und Klavier, „kleine Hausmusik“ für Violoncello und Klavier, „Kleine Hausmusik“ für Viola und Klavier, eine „Sonatine“ für Violine und Klavier, eine „Sonate für zwei Violinen und Klavier, wie „ein Ferientag“ als 10 Klavierstücke. An Orchesterwerken sind herausgekommen : „Variationen und Fuge“ für Orchester „Introduction und Passacaglia“ „Einste Sinfonie in D-dur“ eine Konzert für Streichorchester, Feierliche Musik für zwei Streichorchester, „Ratsherrenserenade“ für kleines Orchester „Heitere Musik für Blasorchester“, „Freier Flug“ sinfonische Kantate für Luftwaffenorchester, Ernste Musik für Luftwaffenorchester, „Tänzerische Spielstücke“ für Blasorchester. Für Soloinstrumente und Orchester hat er je ein Konzert für Klavier und Cello geschrieben und ein der Stadt

Kassel gewidmetes „Feierliches Konzert“ für Orgel und Orchester. Seine Werke sind bei den angesehensten deutschen Musikverlegern erschienen, unter anderem bei Schott, Vieweg, Bisping, Tonger, Bärenreiter usw.

Der Stil Stürmer's, in dessen Tonsatz ein starker eigenwilliger, ja revolutionärer Geist seine eigne Sprache spricht, ist durchaus polyphon und hat sich aus starrer Konsequenz zum gelösten Spiel der Linien entwickelt. Immer mehr versucht er seiner Musik jene Gültigkeit zu geben, die das Meisterwerk auszeichnet, dem nicht mehr der Stempel der Zeit, aus der es entstanden ist, anhaftet, ja das frei in den Zeiten steht als Aussage des Rein-Menschlichen. Er formuliert: „Immer mehr werde ich für die anderen, immer weniger für mich schreiben!“

In Deutschland werden seine Chorwerke bereits viel gesungen und es ist von ihm noch Bedeutendes zu erwarten.

Fast am Schlusse meines Querschnittes über das Kasseler Theaterleben ist schon von mir auf die mit der Berufung des Generalintendanten Dr. Franz Ulbrich eingetretene Umwälzung hingewiesen worden. Nachdem Ministerpräsident Hermann Göring die oberste Leitung der drei preussischen Staatstheater (Berlin Opernhaus unter den Linden, Schauspielhaus und Kasseler Staatstheater) übernommen hatte, standen Herrn Dr. Ulbrich so weitgehende finanzielle Mittel zur Verfügung, dass es ihm möglich war, durch Schaffung eines erstklassigen Personals in Oper und Schauspiel durch Vergrößerung und Verjüngung der Staatskapelle des Opernchors und des Ballets wie durch einen abwechslungsreichen Spielplan, das Haus am Friedrichsplatz an Haupt und Gliedern derart zu reformieren, dass man die Leistungen heute allgemein als erstklassig bezeichnet. Insbesondere hat sich die Staatskapelle zu einem solchen Klangkörper entwickelt, dass sie direct neben die ersten deutschen Orchester gestellt werden kann. Eine grosse Anzahl von Neueinstudierungen und Uraufführungen kennzeichnen den Kunstwillen des Intendanten. So erregte in den letzten Jahren die Uraufführung der Oper „Tobias Wunderlich“ [122] von Joseph Haas – um nur ein einziges Beispiel zu nennen – besonderes Aufsehen und die Kasseler Oper wurde mit diesem Werke zu einem Gesamtgastspiel an der Berliner Staatsoper eingeladen, das sehr erfolgreich verlaufen sein soll.

Am Kasseler Staatstheater ist heute ein in Deutschland allgemein anerkannter Meister des Taktstockes, der Staatskapellmeister Professor Dr. Robert Heger, Berlin führender Kapellmeister. Ihn zur Seite steht neben anderen tüchtigen Kräften der grundmusikalische Richard Kotz. Der Chor, welcher von dem jungen energischen Berliner Ducke geleitet wird, leistet Hervorragendes. Nicht minder steht das Ballett auf künstlerischer Höhe. Auf alle Fälle ist für die Oper auch in Zukunft eine weitere aufsteigende Entwicklung gewährleistet.

Von den maßgebenden Kreisen wird es nun in erster Linie abhängen, ob bei der künftigen Gestaltung des Kasseler Musiklebens – insoweit es sich um das Konzertwesen handelt – dem gerade das grosse musikantische mit Energie geladene Temperament eines Robert Laugs über ein Vierteljahrhundert hinaus ein so charakteristisches Gepräge verliehen hat, das glücklich erreichte Niveau erhalten werden kann. Jedoch deutet alles darauf hin, dass damit zu rechnen ist.

In den nun folgenden beiden Kapiteln hat der kulturfördernde Anteil, den der Oberpräsident und preussische Staatsrat Prinz Philipp von Hessen an den bildenden Künsten wie auch an einer veredelten Geselligkeit durch Veranstaltung von Hausmusiken in seinem Palais Bellevue genommen hat, entsprechende Würdigung gefunden. Von dieser hohen fein geistigen Persönlichkeit ging aber auch für das öffentliche Kasseler Musikleben eine verheissungsvolle, in die Zukunft weisende Anregung aus, die ich nicht übergehen darf, ehe ich dieses Kapitel zum Abschluss bringe. Anlässlich einer seiner Hausmusiken im Palais Bellevue gründete Prinz Philipp von Hessen im Dezember 1939 einen Kasseler Zweig der Neuen Schützgesellschaft. Im Gegensatz zur Neuen Schützgesellschaft, die über das ganze Reich verbreitet ist und auch im Ausland ein Echo gefunden hat, sollte die Kasseler Musikgruppe unter dem verpflichtenden Symbol des ersten Grossmeisters deutscher Musik die Aufgabe übernehmen, das Kasseler Musikleben zu fördern und die Musikfreunde selbst in stärkerem Maße zu Trägern einer der Tradition entsprechenden Musikkultur zu machen. Bereits in den Jahren 1940 und 41 hat die Heinrich Schütz-Gesellschaft Kassel auf das Kasseler Musikleben einen nicht unwesentlichen Einfluss gewinnen können. Unter der Schirmherrschaft und lebendigen Anteilnahme des Oberpräsidenten Prinz Philipp von Hessen hat der von mir schon an anderer Stelle rühmend erwähnte und für Kassels kulturelle Belange überaus tätige wie erfolgreich wirkende Verlagsbuchhandhändler Karl Vötterle (Gründer und Besitzer des Bärenreiterverlages) die Heinrich Schütz Gesellschaft zu einer Pflegestätte alter und neuer Musik gemacht. Bedeutende Interpreten: das musische Gymnasium, der Hochschulchor Berlin, der Lübecker Marienchor – an Kammermusikvereinigungen: der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger, das Lübeck'sche Kirchenmusikorchester, das Schröder Quartett Kassel sowie bedeutende auswärtige Solisten, bieten gewähr dafür, dass in den Veranstaltungen der Heinrich Schütz Gesellschaft das Beste in vorbildlicher Form geboten wird. So spinnen sich Fäden aus der Zeit des Wirkens des genialen Landgrafen Moritz von Hessen, des Entdeckers und Beschützers des grossen deutschen Musikers Heinrich Schütz, bis hinüber zur Gegenwart und es mag vielleicht eine gute Vorbedeutung für die weitere Entwicklung des Kasseler Musiklebens sein, dass gerade ein Spross des gleichen Fürstenhauses sogar in der unser Vaterland schwer bedrückenden Kriegszeit den Mut gefunden hat, traditionsbewusst an die

Blüte der Musikkultur, wie sie vor nun etwa dreihundert Jahren unter seinen Vorfahren auch in einer Notzeit – nämlich während des dreissigjährigen Krieges – in Kassel bestanden hat, wieder anzuknüpfen.

Im Banne der bildenden Kunst.

Stets wird mir der erste große Eindruck unvergessen bleiben, den ein Gemälde, als ich etwa im vierzehnten Jahre stand, auf mich machte. In einer Sonderausstellung in Breslau wurde u. a. ein zu jener Zeit allgemeines Aufsehen erregendes Ölgemälde „Die Lebensmüden“, Professor Leide, gezeigt. Obschon mehr als 50 Jahre seit dieser Zeit verstrichen sind, sehe ich das außerordentlich farbig gemalte Bild, das in ausgezeichnete Beleuchtung aufgestellt war, noch deutlich vor Augen. Auf einem Laufsteg an einem breiten Flusse war in Lebensgröße ein durch Stricke aneinander gebundenes Liebespaar dargestellt, wie es gerade im Begriffe stand, sich in den Fluß zu stürzen. Den Gesichtszügen war das Entsetzen, das der grausige Augenblick bei den Selbstmördern auslöste, deutlich aufgeprägt. Was mich damals begreiflicherweise an dem Bilde in erster Linie fesselte war das Rein-Stoffliche, Inhaltliche des Kunstwerkes. Das unheimliche Grausen, das aus dem lebenswahr gemalten Bilde sprach und mich bei seinem Anblick selbst überkam, hat sich dann auch mit bildhafter Kraft unauslöschlich in die Furchen meines Gehirns eingegraben. Von den vorzüglichen Kunstschatzen, die die von mir zu der gleichen Zeit öfters besuchte Breslauer Städtische Gemäldegalerie barg, ist mir kaum etwas in Erinnerung geblieben. Nur dunkel erinnere ich mich, daß einige Landschaftsbilder – ich glaube sie waren von Morgenstern, Schirmer oder Lessing – mein Interesse erregten. Meine stark entwickelte Naturliebe hatte schon zeitig den Sinn für landschaftliche Schönheiten geweckt und da jene Bilder wahrscheinlich auch Motive aus Wäldern an der Oder in Breslau's Umgebung zur Darstellung brachten, erschienen sie mir doppelt interessant. Als ich als etwa 20-jähriger die Hamburger Kunsthalle besuchte, war es wieder ein äußerlich pompös und mit großer Farbenpracht gemaltes, fast eine ganze Wand einnehmendes Bild Makarts „Karl V. Einzug in Antwerpen“, das sich vor allen anderen Bildern in meiner Erinnerung festsetzte, während viele andere künstlerisch nicht weniger wertvolle Bilder damals wohl schon meine Aufmerksamkeit fesselten, aber sich doch nicht so einprägsam erwiesen, daß sie mir im Gedächtnis haften geblieben sind. An einem offenen Auge für das Schöne fehlte es mir gewiß nicht und doch zog mich die Kunst der schönen Formen, die übrigens oft auch manchem ausgezeichneten Mann wenig sagt, nicht mit so unwiderstehlicher Gewalt in ihren Bann als es beispielsweise die Poesie und die Musik, die mich schon als Jüngling aufs tiefste ergriffen, vermochten. Indessen fühlte ich mich als gebildeter junger

Mann, wohl bewogen, überall wo sich die Gelegenheit dazu bot, die Bilder-Galerien zu besuchen und wenn auch dieses oder jenes Bild mir Interesse oder Bewunderung abgewann, konnte ich mir über die Gründe, warum mir dieses Bild mehr als das andere gefiel eigentlich keine Rechenschaft abgeben. Mangels jeder systematischen Kunsterziehung ging es mir daher wohl wie jedem anderen Laien. Mehr oder weniger überwog immer das Interesse an dem rein Stofflichen und Inhaltlichen des Kunstwerkes, wenngleich wohl im Unterbewusstsein schon die schöne Form, in die der Inhalt gegossen war, instinktiv mitempfunden wurde. Als ich etwa im 24. Jahre stand, hatte ich durch einen glücklichen Zufall Gelegenheit, die Bekanntschaft eines damals schon allgemein anerkannten Münchener Landschaftsmalers Theodor Esser, von dem übrigens mehrere Werke u. a. in der Karlsruher Kunsthalle hingen, zu machen. In Geislinger a. d. St. in der Rauhen Alb, meinem damaligen Wohnsitz, war Esser zu Studienzwecken auf der Streife nach hübschen Landschaftsmoti-[124]ven. Mit Farbstiften in einer ganz eigenartigen an die Pastellmanier erinnernden Technik hielt er mit einer meisterlichen Fertigkeit Momente, die ihn entzückten, fest. Auf seinen Studienfahrten begleitete ich ihn öfters, sah ihm bei seiner Arbeit zu und konnte hierbei Manches erhaschen, was mir zu einem besserem Kunstverständnis dienlich sein mochte. Auf diese Weise drang ich doch ein wenig in die Mysterien der Mal- und Zeichentechnik ein. Durch Esser lernte ich auch den Stuttgarter Maler Rudolf Thost kennen, der in Stuttgarter künstlerischen Kreisen hohes Ansehen genoß. Durch meinen häufigen Verkehr mit diesem auch sonst vielseitig gebildeten, jetzt schon lange verstorbenen Künstler gewann ich weitere wertvolle Anregungen, durch die ich meinen Gesichtskreis in der Erkenntnis und Würdigung malerischer Werte eines Bildes erweiterte. Eine weitere Etappe auf den Wege zur Schulung des Auges, um die Urteils- und Aufnahmefähigkeit zu steigern, bildete die Besichtigung der Schackgalerie und der neuen Pinakothek in München unter der sachkundigen Führung Esser's, der mich dahin eingeladen hatte. Diese Galeriebesuche wie auch die häufigen Wanderungen durch die Stuttgarter Gemäldegalerie, wo der Maler Thost manches Mal als mein Mentor fungierte, trugen nicht wenig dazu bei, mein ästhetisches Empfinden durch die instruktive Belehrung meiner Malerfreunde für eigene Beobachtungen und Studien zu läutern und den Blick für das Wesentliche zu schärfen. Dem erstrebten Ziel, in die Schönheiten, wie sie auch die bildenden Künste offenbaren, immer mehr einzudringen, kam ich so wesentlich näher. Allmählich lernte ich, daß man, um ein Kunstwerk richtig würdigen zu können, sich schon bemühen muß, es mit Liebe und Fleiß innerlich nachbildend zu durchleben. Viele Anregungen in dieser Hinsicht danke ich dem Verkehr mit den beiden genannten Künstlern Esser und Thost. Durch sie erfuhr nun jedenfalls mein Interesse an der bildenden Kunst eine erhebliche Steigerung, und so wurden Schönheiten, die ich bewusst früher kaum wahrnahm, mir nun rascher und eindringlicher erschlossen. Auch in der Geschichte der bildenden Künste begann ich mich etwas

einzusehen, insbesondere die Hauptepochen der Malerei zu studieren. „Wer eine Dichtung will verstehen, muß in des Dichters Lande gehen.“ Warum soll man das nicht analog auch auf die bildenden Künste anwenden? Für deren Verständnis wird es immer das Wesentlichste bleiben, daß man mit den Augen des Künstlers sehen lernt. In dieser Hinsicht vom Publikum sich so wenig verstanden zu wissen, wird immer der große Kummer der schaffenden Künstler bleiben. Hier trennt sie von ihm eine große Kluft, die nur überbrückt werden kann, wenn man den Weg zu finden sich bestrebt, den die Phantasie des Künstlers bei der Konzeption des Kunstwerkes selbst gegangen ist. Schon Dürer sagte: „Die Kunst des Malens kann nicht wohl beurteilt werden, denn allein durch die, die da selbst gute Maler sind, aber fürwahr den anderen ist sie verborgen wie Dir eine fremde Sprache.“ An der Wahrheit dieser Worte hat sich auch seit den inzwischen vergangenen Jahrhunderten im allgemeinen nicht viel geändert. Als ich nach Kassel kam, hielt ich mich nach dem flüchtigen Einblick, den ich in die bildende Kunst durch den Besuch bedeutender Galerien und die häufigen Aussprachen mit hervorragenden Malern gewonnen hatte, in jugendlicher Überschätzung meines Kunstverständnisses schon für ein großes „Kirchenlicht“ auf diesem Gebiete. Gewiß hatte ich nun schon einigermaßen gelernt, Wertvolles von weniger Wertvollem zu unterscheiden, aber wenn ich heute rückblickend jene Zeit mir wieder vergegenwärtige, kommt mir [125] doch der enge Horizont, über den ich damals eigentlich erst verfügte, so recht zum Bewusstsein und an mir selbst erfuhr ich, wie recht Goethe hatte, als er zum Beginne der „Einleitung in die Propyläen“ sagte: „Der Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn an ziehen, glaubt mit einem lebhaften Streben, bald in das innerste Heiligtum zu dringen. Der Mann bemerkt nach langem Umherwandern, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befindet.“ Dem süßen Wahnwitz der Kunst aber nun einmal verfallen und nur zu gern in Traumwelten weilend, habe ich die heiligen Hallen der weitberühmten Kasseler Gemäldegalerie recht häufig und mit stets wachsendem Entzücken durchschritten. In dieser durch höchste Kunst geweihten Stätte bin ich schließlich so heimisch geworden, daß die Erinnerung an die großen Meisterwerke, die sie birgt und die mir zu einer Quelle echter Kunsterkenntnis werden sollten, nie verblasen konnte. Das eindringliche Studium dieser Meisterwerke half aber auch aus jenen Vorhöfen, von denen Goethe spricht, allmählich hinauszugelangen, um nun doch noch als reifer Mann einzudringen in das innerste Heiligtum der Schönheit, das sich nur dem erschließet, der „immer strebend sich bemüht“. Heute erinnere ich mich noch genau, welchen großen Eindruck bei meinem ersten Besuche der Kasseler Gemäldegalerie vor dem Betreten der Säle schon das prunkvolle Treppenhaus mit den prächtigen Länderstatuen, die in blendend weißen Marmor dem die Treppe Emporsteigenden entgegenleuchteten, auf mich ausübte. In meiner mir angeborenen Ehrfurcht vor der Kunst, begnügte ich mich aber nicht mit dem flüchtigen Hinschauen auf diese Echtermeyer'sche Bildwerke, sondern ich musterte gleich von vorn-

herein diese in wahrhaft königlicher Haltung verharrenden Frauengestalten, die allegorisch die Länder Europas, die zu der bildenden Kunst in irgend einer Beziehung standen, darstellten. Von den Schöpfungen des Kasseler Bildhauers Echtermeyer sollen diese Frauenfiguren die volkstümlichsten sein. Die künstlerische Auffassung, die aus ihrer Gestaltung erkennbar ist, verleiht jedenfalls den Bildwerken einen hohen Wert. Bei aller Grazie, die diese Frauengestalten umfließt, spricht aus ihrer Haltung und den Gesichtszügen gleichzeitig ein hoher Ernst, der ahnen lässt, wie sie sich ihres inneren Reichtums vollkommen bewusst sind. In knappster Formulierung hat der Kunstschriftsteller Hubert Clages den einzelnen Figuren äußerst kennzeichnende Attribute beigelegt, die wohl geeignet sind, die Stimmung, die dem Schöpfer vorschwebte, zum Ausdruck zu bringen. So erschienen dem Schriftsteller Clages *Hellas* in maienfrischer Jungfräulichkeit, *Rom* in strenger Bewußtheit, *Italien* in ruhiger Klarheit, *Spanien* in beherrschter Leidenschaftlichkeit, *Holland* in prunkvoller Behäbigkeit, *Frankreich* in geistreicher Grazie, *England* in sinnendem Ernst und endlich *Deutschland* in keuscher Herrlichkeit.

Mit höchster Ehrfurcht betrat ich die großen vier Hauptsäle der Galerie und sah nun zum ersten Male in meinem Leben eine große Anzahl Originalwerke alter Meister, die ja vorwiegend in dieser Galerie zu finden sind. Mit respektvoller Bewunderung betrachtete ich die vielgerühmten Kunstschatze, ohne aber gerade in einen Begeisterungstaumel hineinzugeraten. Mein Auge war bis dahin wohl für die Werke der neueren Kunst des 19ten Jahrhunderts einigermaßen geschult, aber zum Verständnis der alten Meister fehlte mir damals um die Jahrhundertwende einerseits [126] das Interesse an den von ihnen behandelten Stoffen, noch war ich andererseits durch kunstgeschichtliche und ästhetische Studien genügend vorbereitet, um gleich die hohen malerischen Werte zu erkennen, die diese Werke bargen. Nun waren aber auch um jene Zeit die Bilder nicht gerade sehr geschickt aufgehängt und daher umso weniger geeignet, einen in die alte Kunst noch nicht genügend Eingeweihten in besonderem Grade zu fesseln. Aber dem ersten Besuche ließ ich bald weitere folgen, denn ahnungsvoll sagte mir mein Gefühl, daß das, was hier Jahrhunderte zur Reife gebracht haben, nicht schon beim ersten Anblick den Bildern abgewonnen werden kann. Wie jeder geistige Genuß Arbeit mit sich führt, erfordert auch das echte künstlerische Genießen eine durch Arbeit erkämpfte Vertiefung. Damals zog ein Freund meines Bruders, ein junger Kunstmaler, der eine Zeit lang in München u. a. bei Franz Stuck studiert hatte, auf meine Einladung nach Kassel und ich gab ihm längere Zeit bei mir Quartier, um ihm den dornenvollen Weg einer Künstlerlaufbahn etwas zu erleichtern. Selbst nur ein armer Teufel betätigte ich mich aus Interesse an der bildenden Kunst sozusagen als Maezen, und daß die geringe Unterstützung, die ich ihm auf diese Weise angedeihen lassen konnte, mit dazubetrug, ihm die Basis für die Gründung einer

Existenz zu schaffen, gereichte mir zur Genugtuung. Wenn auch nicht gerade als schöpferischer Künstler, erwarb er sich doch durch das Kopieren Kasseler Meisterwerke und als Konservator in Kassel im Laufe der Jahre Ruf und Ansehen. Die Zeit des Zusammenlebens mit ihm während meiner beiden ersten Jahre in Kassel brachte mich aber allen mit der bildenden Kunst, insbesondere mit der Malerei zusammenhängenden Fragen wesentlich näher. Mit ihm besuchte ich dann öfters gemeinsam die Gemäldegalerie, zumal er bereits begonnen hatte, darin zu kopieren und in der gegenseitigen Aussprache über die gewonnenen Eindrücke wurde der Kontakt mit den alten Meistern, die meinem Vorstellungsvermögen ziemlich fern standen, immer inniger. Allmählich kam ich auch dahinter, daß, so interessant und lehrreich auch kunstgeschichtliche Studien sowie sachkundige Führung sein mögen, alles Wissen um das Werden und Vergehen der einzelnen Kunstepochen sowie alle fachmännischen Erklärungen nicht zur Ergründung der letzten Geheimnisse verhelfen, denn erst nach intensiver Betrachtung der Kunstwerke, fängt der magnetische Rapport, der sich zwischen dem Kunstwerk und dem Beschauer einstellen soll, zu wirken an. Für denjenigen, der es geschaffen hat, ist das Kunstwerk immer Selbstzweck, für die anderen, die es betrachten, gewinnt es erst Leben, wenn sie einen Blick in die Seele des Schöpfers getan haben und das erfordert tiefes Versenken in den Gegenstand. Auch muß man sich frei machen können von den Alltagsvorstellungen, wenn man große Kunst nachempfinden will. Zur Kunst führt der Weg daher meist nur durch den einzelnen Künstler. In ihn sich zu vertiefen, muß man den Willen haben, ja die Kraft der Liebe und der Sympathie, ohne welche man nie zu einem reinen Genuß und zu einem tieferen Verständnis gelangen kann. Ja, man muß imstande sein, sich in die höheren Regionen aufzuschwingen, in denen der Schöpfer weilte, als das Kunstwerk seiner Phantasie, dem Vorhofe zur Konzeption, entsprang. Ebenso wie unsere Empfindung kann selbst durch ein mittelmäßiges Bild unsere Einbildungskraft in Bewegung gesetzt werden, aber das beste Kunstwerk spricht [127] in einer höheren Sprache, die man freilich verstehen muß, zu unserer Empfindung und Einbildungskraft. Ganz dem Genuße hingegeben, selbst mit einem ungeübten, aber für das Schöne empfindlichen Auge fühlen wir uns durch ein solches Kunstwerk erhoben. Für unsern Verstand bleibt wie ein Werk der Natur ein echtes Kunstwerk unendlich. Wir schauen es an und die in ihm zur Gestaltung gebrachten Empfindungen schwingen sozusagen in unserem Gemüt wieder. Wir fühlen die beseligende Wirkung, die von ihm ausgeht, aber in seinem Wesen kann es eigentlich nicht recht erkannt noch sein Verdienst insbesondere, wie es in unserm Gemüte zur Wirkung gekommen ist, in ganz zutreffenden Worten ausgesprochen werden. Hierin offenbart sich so recht das Irrationale aller echten Kunst. Erstaunen und Bewunderung nennt Goethe die einzigen Führer zum inneren Heiligtum der Kunst. Wie ich schon vorher andeutend darauf hinwies, darf man sich auch nicht zuviel von einer sogenannten fachmännischen Führung in Dingen der bildenden

Kunst versprechen. Unwillkürlich fällt mir da eine Episode ein, die der bekannte Novellist Berthold Auerbach über einen Rundgang, den er durch die Münchener alte Pinakothek in Gesellschaft eines befreundeten Malers erzählte. Von diesem Maler hatte er gehofft sehr viel Geistreiches über die Bilder zu hören. Indessen, der Maler schritt meist schweigend neben ihm von Saal zu Saal, bis er schließlich vor einem Rembrandt stehen blieb und glänzenden Auges mit dem Daumen auf das Bild zeigend meinte: „Schau, Berthold, does is gemoalt“.

Ein wirklich feines und lehrreiches Kunsturteil wird man gewöhnlich von einem Künstler nur dann hören, wenn zufällig das Kunstwerk ganz der Richtung des Urteilenden entspricht. Sich ganz in den Vorstellungskreis der verschiedenen Künstlertemperaturen einzuleben ist vielleicht oft eher dem Kunstfreunde gegeben, der sich ehrlich um das Verständnis für die Eigenart der einzelnen Maler bemüht und dann auch in seinem Urteil ganz unbefangen bleibt. Es ist nun mal nicht anders, daß Bild und Beschauer nicht immer für einander passen und wer häufig Kunstausstellungen besucht, kann ganze Tonleitern von Äußerungen des Mißfallens, wenn er scharf hinhört, vernehmen.

Zu der Überzeugung, daß sich die alten Meister meinem Verständnisse so rasch erschließen würden wie es die zeitgenössische Malerei vermochte, konnte ich mich nach meinem ersten Besuche, den ich dieser berühmten Kasseler Kunststätte abstattete, noch nicht durchringen. Erst nach häufigeren Besuchen, ja nachdem ich mich in die einzelnen Schulen und Richtungen durch kunstgeschichtliche Studien und durch eigene Anschauung und Beobachtung genügend vertieft hatte, ging mir diese alte Kunst in ihrer ganzen Herrlichkeit auf. Mit der Zeit wurde die Kasseler Galerie für mich und meine ästhetische Erziehung ein höchst wichtiger Faktor. Ihr allein verdanke ich eine gewisse Reife im Urteil und Genießen. Hier lernte ich erst, wie man sich um den einzelnen Meister bemühen muß, um ihn ganz zu erfassen. Mit den immer wieder betrachteten und neu bewunderten Werken bin ich schließlich in ein ganz, persönliches Verhältnis getreten. Mit ihnen habe ich eine Freundschaft fürs Leben, dem sie so große Bereicherung gebracht haben, geschlossen. Sie sind sozusagen für mich Individuen geworden, die ich mit meiner ganzen Neigung umfasste. Auch als [128] ich lange fern von Kassel weilte, haben diese berühmten Bilder mich wie Visionen verfolgt, immer sah ich sie im Geiste vor mir und es wird mir daher nicht schwer werden, zumal mir von vielen inzwischen auch gute farbige Reproduktionen zu Gesichte gekommen sind, in meinen Erinnerungen gerade über die Hauptwerke und diejenigen Schöpfungen, die den größten Eindruck in mir erweckten, Reflexionen, in denen sich selbst Beobachtetes mit Studiertem mischt, anzustellen. Selbst eine Galerie mit so wunderbaren Schätzen wie der

Louvre in Paris sie birgt, den ich wohl viermal – und leider als vielbeschäftigter Geschäftsmann immer nur flüchtig – durcheilte, hat mich wenig fördern können. Die ungeheure Menge der Eindrücke, die auf mich einstürzten, dazu teilweise die äußerst unglückliche Aufhängung der Bilder – manchmal stieg mir ein Vergleich mit einem Münchener Bilderbogen früherer Zeiten auf – haben mich wohl in eine Art Kunstrausch versetzt, aber von den vielen Schulen und großen Meistern, die man dort finden und studieren kann, ist in meiner Erinnerung nur ein schwacher Abglanz geblieben und die geringe Ausbeute an Erkenntnis, die dieser mehrmalige flüchtige Besuch des Louvre für mich zeitigte, ist mir so recht ein Lehrbeispiel dafür, wie sehr Muße vonnöten ist, um zu einem vollen Genüsse des Gebotenen zu gelangen. Wie einem Kinde, das nicht lesen kann, ein Buch garnichts nützt, so bleibt ein Kunstwerk höheren Ranges in seinem vollen Werte dem Beschauer unerschlossen, wenn er das A-B-C der Kunstsprache nicht beherrscht. Gewiß muß man zunächst überhaupt Herz und Phantasie besitzen, um große Kunst nachzuempfinden, der Verstand kommt immer noch zeitig genug, um das, was sie ausdrückte, sich zurechtzulegen. Aber den Verstand in dieser Richtung zu schulen, damit er als dritter wichtiger Faktor die Genußfähigkeit erhöht, das erschien mir als ein Ziel aufs innigste zu wünschen und dazu gab mir der häufige Besuch der Kasseler Gemäldegalerie den Hauptanlass, denn als Laie, der ich nun einmal bin, wurde es mir bei der Betrachtung der alten Meister zu Anfang immer schwer, auf das inhaltlich Fesselnde zu verzichten. Dunkel ahnend empfand ich wohl die Kraft des Ausdruckes, die seelische Form, die aus den Meisterwerken sprach, aber bewußt kam diese reine Kunstwirkung nicht zur Geltung. Aber des naiven Genießens, das eben auch seinen Reiz hat, braucht man sich wahrlich nicht zu schämen. Schließlich genügte es mir aber nicht, denn in der Erfassung der Schönheitsmomente bleibt man bei dieser Art des Genießens begrenzt, ein Kunstwerk will wohl erst genossen, dann aber studiert werden und erst wenn man es als einen Erkenntnisakt begriffen, d. h. verstanden hat, was in einem Bilde über einen bestimmten Zusammenhang ausgesagt ist, dann wird einem erst klar, daß dieser Zusammenhang von sinnlichen Einzelheiten nie in der Natur vorhanden ist, sondern immer erst von Künstlern geschaffen wird, daß es nicht ein einfaches Abschreiben der Natur ist, sondern daß der sinnliche Zusammenhang besonderes Eigentum des Schöpfers ist, wo durch das Werk erst seinen eigentlichen individuellen Wert erhält. In seinen Lebenserinnerungen erzählt Ludwig Richter, wie er es mit zwei Kameraden unternahm, irgend einen Ausschnitt aus einer Landschaft zu malen und daß alle fest entschlossen waren, von der Natur nicht um eines Haares Breite abzuweichen. Jeder hielt sich mit gutem Talent an das, was die Augen sahen und dennoch kamen drei ganz verschiedene Bilder heraus, so verschieden unter sich wie eben die Persönlich-[129]keiten der drei Maler. Daraus zog Ludwig Richter den durchaus verständlichen Schluß, daß es ein objektives Sehen nicht gibt. Form und Farbe werden immer je nach dem Temperament

verschieden aufgefasst. In einer geistvollen Variante gab dieser Erkenntnis später Emile Zola die folgende Deutung: „Kunst ist ein Stück Natur gesehen durch ein Temperament.“ Richtiges Sehen und Werten wollen daher gelernt sein. Der naive Genuß muß also ästhetisch vertieft und durch kunsthistorische Studien erweitert werden. Man muß schon etwas über Komposition, Zeichnung, Farbe und Lichtwirkungen, über Ausdruck und Idee wissen. Zu leicht vergisst man die Unmenge Einzelheiten, aus denen ein Bild vor seiner Vollendung sich zusammensetzt, ja man würdigt kaum gebührend die Arbeiten, die vorangehen, ehe das Bild sich überhaupt dem Beschauer in seiner vollen Einheitlichkeit präsentieren kann. Ihm er scheint diese Einheitlichkeit, ja die harmonische Wirkung, die von einem Bilde ausgehen muß, so selbstverständlich wie ein Stück Natur. Aber kaum ahnt er etwas von dem Kämpfen und Ringen, das selbst den größten Künstlern unter den Malern nicht erspart bleibt, um in die entstehende Schöpfung die erstrebte Harmonie hineinzubringen. Im Kopfe des Künstlers, in seiner Phantasie, ist das Bild sozusagen schon fertig, es ist schon in den Raum gestellt, das koloristische Problem in der Idee bereits vorweg gelöst. Schon in der Untermalung wird das Motiv, welches es auch sein mag, auf die Hell- und Dunkelwirkung durchgearbeitet, die Farben werden in großen Flächen aufgetragen, oft wird eine beherrschende Farbe zu steigern und dann eine ganze Reihe anderer Farbtöne zusammenzustimmen gesucht, um den gewünschten Farbenakkord zu erzielen. Und nun ist es wieder die Technik, die ganz individuell bei jedem Künstler ist. Der eine malt ganz pastos, der andere zieht das lasieren vor, wieder einer malt ganz transparent, indem er mit einer hauchdünnen Farbschicht die Untermalung durchscheinen lässt. Ja, wer einen tieferen Einblick in die Werkstatt des Künstlers genommen hat, dem erschließen sich die Geheimnisse der Wirkung, die von den großen Schöpfungen ausgehen, viel eher.

Man muß sich ferner in der Kunstgeschichte schon etwas umschaun, wenn man als moderner Beschauer einer Kunst der Vergangenheit, wie sie vorwiegend in der Kasseler Gemäldegalerie sich darbietet, Interesse abgewinnen will. Die Kunstgeschichte lehrt auch, daß alle Kunst, die den Ausdruck ihrer Zeit und ihres Volkes widerspiegelt, und zwar in einer an sich vollendeten Art, Aussicht auf dauerndes Leben und bleibenden Wert hat. Was eben innerlich wahr ist, behält seinen Wert, auch wenn es durch die Ungunst der Mode eine Zeit lang zurückgedrängt wird. Man muß also in den Kunstwerken Dokumente des Willens und der Anschauungen vergangener Zeiten und Persönlichkeiten sehen und die Unterschiede zwischen unserer Gegenwart und der Vergangenheit zu erkennen suchen. Das ist dann die historische Seite der Kunst. Wie verschieden sind doch die behandelten Stoffe, wie hat sich oft der koloristische Geschmack gewandelt! Erst nach langen Jahren dieser ästhetischen und kunsthistorischen Studien in steter Wechselwirkung mit den stets erneuerten Besuchen der

Gallerie kam ich zu einem tieferen und nachhaltigeren Genuß der einzelnen Werke und so fern mir die alten Meister in der ersten Zeit standen, um so näher rückten sie mir im Laufe des Vierteljahrhunderts, [130] in dem ich mich redlich um ihr Verständnis bemühte.

In den großen Bildergalerien soll uns das künstlerische Schaffen einer Epoche oder mehrerer Epochen einer Nation oder verschiedener Nationen sozusagen in einem Spiegelbilde gezeigt werden. Wenngleich die Kasseler Galerie diese Aufgabe vielleicht nicht in einem so umfassenden Maße löst, wie es die großen Berliner, Münchener und Dresdener Galerien tun mögen, so birgt sie doch, soweit die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts in Betracht kommt, eine so reichhaltige Bildersammlung der flämischen und holländischen Schule, daß sie den vorgenannten Galerien in diesen Schulen weit überlegen ist. Mit ihren 21 Rembrandt's allein rangiert sie neben der Eremitage in St. Petersburg überhaupt an der Spitze aller großen Galerien und neben dem reichen Besitze an Rembrandt's nennt sie noch den wertvollen Schatz von etwa 12 Rubens und 12 van Dy[c]k's, 12 Jordaens, 7 Frans Hals, 21 Wouvermann's ihr eigen, ohne der vielen anderen niederländischen Meister wie Brouwer, Tenier[s], Ostade, Lastmann, De Keyser, TerBorch, Netscher, Jan Steen, Metsu, van de Velde, van Goyen, Jacob de Ruisdael, Snyders, Potter, Hondecoeter, de Heem, Waenix und anderer zu gedenken. Hier in Kassel bot sich mir allerdings eine seltene Gelegenheit, wenigstens die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts in ihren vornehmsten Vertretern gründlichst zu studieren und meine theoretischen Studien durch das vortreffliche Anschauungsmaterial, das die Kasseler, für die einzelnen Meister so typischen Gemälde bieten, zu vertiefen. Die im Jahre 1911 geschaffene Neuordnung der Galerie, die der derzeitige Direktor Gronau durchführte, trug nicht unwesentlich dazu bei, die einzelnen Meister noch eindringlicher kennenzulernen. Durch das Umhängen der Bilder wurde eine größere Übersichtlichkeit erzielt, und die systematisch durchgeführte Neuordnung brachte endlich eine alte, oft gehörte Klage, daß man die Kasseler Galerie besuchen könne, ohne den Eindruck mitzunehmen, daß sie eine der bedeutendsten RembrandtSammlungen sei, zum Verstummen. Bilder, die man wirklich kennen lernen will, müssen in eine gewisse Isolierung gebracht werden, denn die Masse der vielfältigen Eindrücke bei jedem Besuch einer Galerie mutet dem Auge wie dem inneren Auffassungsvermögen nicht zu wenig zu. So war also die systematische Neuordnung durch Gronau unbestreitbar ein grosses Verdienst. Der Raummangel wird es selten erlauben, die Bilder so aufzuhängen, dass sich das Kunstwerk mit seinem inneren Leben dem Anschauenden in reinster und vollkommener Harmonie erschliesst. Nicht immer kann man für jedes grosse Meisterwerk, damit es in seiner Wirkung von anderen in seiner Nachbarschaft nicht erdrückt wird, ein stilgemäßes Kabinett schaffen, wie es z. B. in Dresden für Raffael's sixtinische Madonna der Fall ist.

Gerade weil mich die in Kassel hängenden Rembrandt'sehen Meisterwerke in der Erkenntnis echter malerischer Werte unendlich gefördert haben, will ich ihrer zuerst gedenken. Durch diese Rembrandt's schulte ich meinen Geschmack; sie schwebten mir stets als Maßstab vor, wenn ich sie mit den Werken anderer Meister verglich, denn nicht am Mittelgut, sondern nur an den vorzüglichsten Werken, die die künstlerische Gestaltungskraft genialer Menschen hervorgebracht [131] hat, ja, an Werken, die uns beinahe wie eine Offenbarung des Göttlichen dünken, bildet sich der Geschmack. In diesem Sinne wurden die Rembrandt's für mich wahre Erzieher zur Kunstästhetik, zum Erkennen seelischer Werte und zum Verständnis von Farb- und Lichtwirkungen. Wie jeder grosse Künstler im Grunde ein religiöser Mensch ist, so tritt der, welcher betrachtend sich in seine Werke vertieft und sie seelisch zu erfassen sucht, unbewusst auch in den Bezirk des Religiösen, ja des Übersinnlichen ein. Die Seele des Künstlers, die diesem übersinnlichen während des Schöpfungsaktes zugewandt war, spricht dann zur Seele des Betrachters und dieser vollzieht nur eine Art Kulthandlung, wenn er in stiller Versenkung und im ehrfurchtsvollen Geniessen des Künstlers Werk auf sich einwirken lässt. Da erfährt man erst den tief inneren Zusammenhang, der zwischen Kunst und Religion besteht. Dieselbe religiöse Stimmung, die mich unwillkürlich beim Betreten des Kölner Doms überkam, als gerade ein Hochamt celebriert wurde, erfuhr ich fast stets, wenn ich in die grossen Säle der Kasseler Galerie eintrat. Die Ehrfurcht vor den grossen Offenbarungen altmeisterlicher Kunst hob mich stets über mich selbst hin aus und brachte mich dem Göttlichen nahe, ja, ich verstand auch den tiefen Sinn eines Goethe'schen Ausspruches, der da sagt, dass „Kunst eine Offenbarung geheimer Naturgesetze sei, die ohne Menschen nicht geoffenbart sein würde“.

Keine Bilderanalysen, wie sie einst in geistreicher Weise ein Goethe, ein Diderot oder ein Heine gaben, oder wie sie in neuerer Zeit manche gelehrte Kunstschriftsteller zu geben wissen, erwarte man von mir. Noch masse ich mir an, mit meinen nachfolgenden Betrachtungen als sachkundiger Führer durch die Galerie gelten zu wollen, zumal mein kunsthistorisches Interesse an den Werken der Galerie bei meinen vielen Besuchen immer nur von sekundärer Bedeutung war. Immer und immer wieder habe ich die Galerie wegen jener Bilder aufgesucht, die mich wegen ihrer malerischen Reize an meisten ansprachen, die mich vor vielen anderen besonders anzogen. Durch sie sah ich mich nach und nach in meinem ästhetischen Empfinden gefördert, sie boten mir den höchsten künstlerischen Genuss und an ihnen habe ich dann auch gelernt, mit grösserer Sachkenntnis die Reize derjenigen Bilder zu würdigen, die sich dem ungeübten Auge nicht so leicht erschliessen. Erst die Anregungen, die mir die Schätze der Kasseler Galerie gaben, veranlassten mich, tiefer in das Leben und Wirken der einzelnen Meister einzudringen und mich über ihr Lebenswerk durch gründliche kunstgeschichtliche

Studien genauer zu unterrichten. Wie man viele Maler erst verstehen kann, wenn man ihr Leben kennt und ihre Werke sozusagen als Kommentare ihres Lebens betrachten lernt, so erschlossen sich meinem Verständnis auch Rembrandt's Werke erst in vollem Umfange, als ich sein Leben von Grund auf kannte. Da erkannte ich auch, wie recht Richard Muther hatte, wenn er von ihm sagte, dass ihm nichts daran lag, von anderen verstanden zu werden, er vielmehr nur seine Empfindungen und Stimmungen wiedergibt und dass kein Maler aus ihm redet, sondern ein Mensch. Und gerade das rein Menschliche, das aus seinen sämtlichen Schöpfungen spricht, macht ihn zu einem der universellsten Künstler, den man lieben und verehren muss, wenn man sich erst in seine Bil-[132]der ganz hineingesehen hat. Der Umstand, dass man an den Kasseler Rembrandt's die Linie der Entwicklung den Künstlers von den ersten Anfängen bis zur höchsten Reife ziemlich gut verfolgen kann, macht gerade diese Sammlung so ausserordentlich interessant und wertvoll. Rembrandt's künstlerisches Wesen, das sich auch in den Kasseler Werken in voller Klarheit zeigt, auf eine einfache Formel zu bringen, ist überaus schwierig; wollte man es versuchen, so wird man bei ihm daran ebenso scheitern, wie bei allen anderen grossen Künstlern, denn diese wären es nicht, wenn man es könnte. Indessen kann man wohl behaupten, dass ein fein empfundener Realismus in fast allen seinen Werken hindurchschimmert. Er idealisiert seine Modelle nicht. Auch selbst wenn er biblische Stoffe malt, vermeidet er es, sie in einer besonders heiligen Atmosphäre zu gestalten. Wie er Menschen und Dinge sieht, so gestaltet er sie; ja, er malt die Typen aus dem Volke, wie es in seiner Empfindung lebt. Die Kasseler Gemälde Rembrandt's geben uns zunächst einen vorzüglichen Überblick hinsichtlich seiner überragenden Bedeutung als Porträtist. Gerade in der Frühzeit seiner Laufbahn hat Rembrandt gern alte Männer als Charakterköpfe bevorzugt, und ohne Frage wirken diese Bilder am ergreifendsten. Die Bildnisse kleineren Formats sind, wenn man von einem Selbstporträt als Zwanzigjähriger absieht, ausschliesslich Studienköpfe älterer oder alter Männer. Aus diesen von Falten durchfurchten Gesichtern gewinnt man die Überschau über ein langes Leben, dessen wechselvolle Schicksale sich wie Runen in die Physiognomien eingegraben haben. Solche Köpfe wirken schon an sich malerisch und sind, wie die Maler zusagen pflegen, ein richtiges „Malerfressen“, und wenn nun ein Seelenkenner und Seelendeuter, wie es Rembrandt war, sie malt und mit seinem seherischen Tiefblick das Innenleben der dargestellten Menschen blosslegt, dann wirken solche Bilder um so fesselnder. Aber der ganz eigentümliche Zauber seiner Bilder beruht in den wunderbaren Lichtwirkungen, die er hervorzubringen wusste. Er ist wirklich ein „Magier des Lichts“. Rembrandts Pinsel gleicht einem Zauberstab. Mit ihm gebietet er über den durch das Atelierfenster auf seine Modelle fallenden Lichtstrahl mit einer Souveränität ohnegleichen und bannt damit wundersame Wirkungen auf die Leinwand. Schon an dem oben erwähnten Frühwerk, seinem Selbstbildnis – übrigens auch das älteste Rem-

brandtbild im Besitze der Galerie – ist zu beobachten, wie ihn das Problem des einfallenden Lichts interessiert, wie er es hoch einfallen lässt und wie er es teilweise abblendet, um auch hier schon die von ihm bevorzugten Kontrastwirkungen des sich in feinsten Nuancen abstufigen Helldunkels zu erreichen. Diese Bestrebungen zeigen sich schon viel offenkundiger in den Studienköpfen der ehrwürdigen Greise, die dem jugendlichen Meister ein Lieblingsgegenstand seines Pinsels waren. Mit ihrer zerklüfteten Oberfläche bieten solche Köpfe dem einfallenden Lichte mehr Widerstände als die glatte Oberfläche jugendlicher Gesichter, und dadurch wird die malerische Wirkung wesentlich erhöht. Sehr wirksam gestaltet Rembrandt auf den Charakterköpfen der alten Männer auch das Mattwerden der Augen. Das Bild seines Vaters, der ihm in den Jugendtagen ebenso wie seine Mutter sehr häufig hat Modellsitzen müssen, zeichnet sich durch besondere Frische aus. Rembrandt's genialer und [133] breiter Pinselstrich, die kühne Malweise und die Leuchtkraft seiner Farben werden sofort erkennbar, wenn man dieses Bild mit dem auch in der Kasseler Galerie hängenden Porträt seines Vaters, das Gerard Dou gemalt hat, vergleicht. Bei Gerard Dou bewundert man einzig und allein die handwerkliche Tüchtigkeit, die aus der sauberen und glatten Ausführung des im kleinen Format gemalten Bildes spricht. Die Grösse Rembrandts eigenartiger Künstlerpersönlichkeit offenbart sich schon deutlicher in den weltberühmten Bildnissen des Schreib- und Rechenmeisters Coppenol und der Saskia, des Gerichtssekretärs Nikola[e]s Bruyning[h], dem „Selbstporträt mit der Sturmhaube“, des Dichters Jan Hermansz Krul, des Architekten und des „geharnischten Mannes“ gen. „die Wache“. Als der Schreiblehrer Coppenol, der Gerichtssekretär Nikola[e]s Bruyning[h], der Dichter Krul wie so viele Mitbürger Amsterdams sich einst von Rembrandt, dem gesuchtesten Bildnismaler dieser Stadt, malen liessen, ahnten sie sicherlich nicht, dass ihre Namen noch nach vielen Jahrhunderten genannt und sie mit ihm und durch ihn Unsterblichkeit erlangen würden. Aus dem Kopfe Coppenols leuchtet eine geistige Lebendigkeit, die das eindringlichste Erfassen seiner Persönlichkeit verrät. Wie bei Rembrandts Bildern fast stets die Lichtquelle auf der linken Seite liegt, flutet auch bei diesem Gemälde das Licht von links herein und beleuchtet Kopf und Hand. Dabei erfährt die Leuchtkraft der hellen Farben eine noch wesentliche Steigerung durch kühle Hintergrundsteine. Über dem tiefdunkeln, seidig glitzernden Gewande heben sie sich besonders wirkungsvoll heraus. Obwohl Coppenol gerade im Begriffe steht, einen stumpf gewordenen Gänsekiel wieder anzuspitzen, ruhen seine Augen nicht auf dieser Arbeit, sondern sie blicken gleichsam beobachtend vorwärts. Der sinnende Ausdruck, den dadurch das Gesicht gewinnt, verleiht dem Bilde seinen eigentümlichen Reiz. Auch bei dem Bilde des Dichters Krul sind wieder Kopf und Hand in voller Helligkeit aus einem dunklen Hintergrund herausgehoben. Im Kolorit will man bei diesem Gemälde eine Ähnlichkeit mit der Malmanier des Velasques gefunden haben. Auffallend ist die malerische Wirkung des Lichts auf die glatte Oberfläche

des polierten Stahls der Sturmhaube in dem achteckigen Selbstbildnis, ohne dass natürlich dieses Werk einen Vergleich aushält mit dem geradezu zauberhaft wirkenden Goldton auf dem Rembrandt'schen Berliner Bild des „Mannes mit dem Goldhelm“, das sich heute – dank der vorzüglichen farbigen Reproduktionen die von diesem Bilde existieren – einer grossen Popularität bei allen Kunstfreunden erfreut. Von jeher müssen auf Rembrandts Maleraugen farbig leuchtende Stoffe wie das funkelnde Schimmern von Edelsteinen und Metallen eine faszinierende Wirkung ausgeübt haben. Wenn in seinen späteren Jahren, als er selbst verarmt war, er seine Modelle meistens unter den armen Leuten suchen musste, war er geradezu fanatisch bestrebt, sie in ihrem äusseren Aussehen durch phantastische Verkleidungen zu heben, ja, sie mit einem wahren Theaterglanz zu umgeben. Erst wenn der ganze farbige Tand und Aufputz sie schmückte und dann das von ihm dirigierte Licht die gewünschte magische Wirkung schuf, war seine Malersehnsucht gestillt. Wer ahnte denn, dass der Mann, dem er den Goldhelm aufstülpte, sein eigener armer, kranker, schon vom Tode gezeichneter Bruder Adrian war. In dieser Verkleidung musste er ihm sitzen und Rembrandt mit seiner gewohnten Sachlich-[134]keit idealisierte sein Gesicht in keiner Weise. Wer aber in die in Melancholie getauchten und schon ruinenhaft anmutenden Gesichtszüge genau hineinblickt, dem enthüllt sich auch unter dem unnachahmlich gemalten Goldglanz des Helmes ein menschliches Schicksal.

Rembrandt's Frau aus erster Ehe, die aus wohlhabender Familie stammende Saskia van Uylenburgh, ist von ihm, zumal seine Familienmitglieder ihm immer die bequemsten Modelle waren, sehr häufig gemalt worden, wie er auch ihr Bild in seinen Radierungen festgehalten hat. Fast stets erscheint sie auf seinen Bildern mit kostbarem farbigem Aufputz und glänzenden Schmucke. Indes auch unbekleidet diente sie ihm als Modell für Bilder biblischen und mythologischen Inhalts. Kassel aber darf sich rühmen, das herrlichste aller Saskiabilde zu besitzen. Darüber sind sich alle Kunstgelehrten einig. Und wer sieht diesem Bilde an, das Rembrandt einst als Achtundzwanzigjähriger in auffallender Tonschönheit malte, dass es bereits 300 Jahre alt ist. Die anmutige Frauengestalt der Saskia, als sie noch seine Braut war, kommt auf keinem seiner andern Bilder so zur Geltung wie gerade auf dem Kasseler Bilde. In seinem jungen Liebesglück scheint er alle Mittel malerischer Künste aufgeboden zu haben, um in diesem Bilde den Gegenstand seiner Liebe zu verherrlichen. Schon dass er sie ganz in Profil auffasste, ist bei Rembrandts Bildern etwas Ungewöhnliches, aber vielleicht gelang es ihm in dieser Stellung, die Lieblichkeit ihres Gesichts und ihrer Gestalt am besten zu akzentuieren.

Der schöne helle Fleischton des Gesichts wird von dem tiefglühenden Rot des mit einer

weissen Straussenfeder geschmückten Sammethuts, das auch als Hauptfarbwert des Kostüms vorkommt, umrahmt und hebt so den Kopf aus dem Hintergrund plastisch heraus. Wie virtuos weiss er auch hier wieder das Spiel des Lichts auf den Litzen des Huts, auf dem Besatz am Handschuh und auf den Perlenschnüren zu behandeln. Als ein wahres Wunderwerk der Bildniskunst und Menschendarstellung erscheint der Kopf des jungen Gerichtssekretärs Nicol[e]as Bruyning[h]. Aus dem dunkeln Hintergrund taucht fast mystisch der Kopf hervor. Ein leidender Gesichtszug scheint zu verraten, dass der Dargestellte eine lange Krankheit überstanden hat, und doch pulsiert Leben in diesem Bilde. Um die Lippen des in unendlicher Güte und Freundlichkeit erstrahlenden Gesichts zuckt ein leises Lächeln, das einen beinahe so rätselhaft anmutet wie das berühmte Lächeln der Mona Lisa im Louvre. Erst wenn man dieses Bild des Bruyning[h] immer und immer wieder betrachtet, erfasst man den hohen Grad der Beseelung, die in diesem Meisterwerke malerische Gestaltung gefunden hat. Gleichsam visionär hat Rembrandt hier mit dem Pinsel während der Arbeit nur einen seelischen Moment festgehalten, der sich kaum im Alltagsleben seines Modells eingestellt haben dürfte. Solche Vergeistigung menschlicher Züge, wie sie Rembrandt in diesen Werke gelungen ist, kann nur einer besonders glücklichen Inspiration während des Schöpfungsaktes, die ihn zum tiefsten seelischen Schauen befähigte, zu danken sein. Aber auch der melancholische Zug, der das Gesicht des „geharnischten Mannes“ umspielt, ist mit Meisterschaft zum Ausdruck gebracht und macht auch dieses Werk äusserst anziehend. Schwermütig an seine Lanze gelehnt scheint der geharnischte Ritter [135] „düster strömenden Stimmen eines unerbittlichen Schicksals zu lauschen“.

Prachtvoll und repräsentativ wirkt die Charakterstudie des Architekten, der mit der Feder in der Rechten mit unergründlichen Augen tiefsinnend in die Ferne blickt. Die seelische Stimmung, das gedankenvolle Schauen ist auch in diesem Bilde mit großem, künstlerischem Geschick festgehalten, und es ist nur zu begreiflich, daß dieses weniger problematisch anmutende Werk, mit dem eigentlich nur die Darstellung eines geistigen Arbeiters bezweckt ist, beim Publikum sich besonderer Beliebtheit erfreut. Obwohl es in der Literatur als unbestrittenes Werk Rembrandts gilt, sind in neuerer Zeit Zweifel an der Autorschaft Rembrandts aufgetaucht. Wer aber das Bild als Rembrandts Werk liebt und schätzt, möchte sich diesen Zweiflern nicht anschließen, zumal auch die ganze Malweise, die Farbenmystik, die auch aus diesem Werke spricht, ganz auf Rembrandt hindeutet. Gronau sprach die Vermutung aus, daß Nikolaus Maes, ein Schüler Rembrandts, der eigentliche Schöpfer des Bildes sein könnte. Gewiß haben Maes und auch andere Nachahmer Rembrandts wie Bol, Flint, Fabritius und Lievens Werke geschaffen, in denen sie das herrliche und seelenerwärmende Kolorit wie auch seinen Goldton getroffen haben mögen, aber von ihnen ist kein Porträt bekannt geworden, in

dem etwas von Rembrandts tragischer Größe sich widerspiegelt und in dem man das geheimnisvolle Mysterium, wie es sich oft in Rembrandts Schöpfungen offenbart, wieder findet. Gerade dieser ins Leere starrende Blick des Architekten nimmt uns so seltsam gefangen. Hier ist es wieder die seelische Form, die das Bild des grübelnden Mannes so fesselnd macht, und es ist kaum vorstellbar, daß ein anderer als Rembrandt dies Werk geschaffen haben kann. Rembrandts große malerische Phantastik, die er als Bildnis- und Historienmaler zeigt, gibt sich auch in seinen Landschaftsbildern kund. Die Kasseler Galerie darf mit Recht stolz darauf sein, in der großen „Landschaft mit der Ruine auf dem Berge“ die bedeutendste der keineswegs zahlreichen Landschaftsölgemälde, die Rembrandt überhaupt geschaffen hat, zu besitzen. Wie aus vielen seiner anderen Bilder spricht auch aus dieser Landschaft seine unerschöpfliche Erfindungskraft. So wie sich uns die Landschaft darbietet, hat er sie nie in der Natur gesehen. Mit dichterischer Intuition hat er offenbar einzelne Naturstudien zu einem im Atelier entstandenen Phantasiebilde vereint. Der Vordergrund seiner Komposition zeigt ganz deutlich in dem Kanal, der Brücke und der Windmühle typisch holländische Züge, während das dahinter aufragende flache Bergmassiv mit den phantastischen Ruinen auf italienische Vorbilder hindeutet. Der berückende Zauber, den das unvergleichliche Bild atmet, erwächst aus der einheitlichen Stimmung, die durch den warmen goldbraunen Ton, das schwüle Goldlicht, in dem die ganze Gegend sozusagen schwimmt, geschaffen wird. Nur wer es versteht, diesen Stimmungszauber des Bildes auf sich wirken zu lassen, wird dem Bilde ganz gerecht.

Als Historienmaler hat Rembrandt biblische Stoffe, die er besonders aus dem Alten Testament schöpfte, bevorzugt. Aus diesem Stoffgebiet besitzt die Kasseler Galerie zwei hochberühmte Originale, sowie die Kopie eines nicht minder berühmten Gemäldes „Die Blendung Simsons“ (Das Original hängt im Städel's Institut in Frankfurt/Main). Mag die Kopie auch nicht die Farbenpracht des Originals aufweisen, so kann man doch aus ihr das dramatische Leben, von dem der Inhalt dieses in verwegenster Realistik gemalten Bildes erfüllt ist, wie die ausserordentlich wirkungsvolle Komposition erkennen. Man sieht wie drei handfeste Burschen Simson niederreißen, ihm die Kette um das linke Handgelenk schnüren, wie ihm das Blut aus dem Kopfe rinnt. Auch die erlittene Qual ist in der Grimasse auf dem Antlitz deutlich erkennbar. Nicht minder ist auch hier wieder mit Genialität das Lichtproblem gelöst, der Kontrast zwischen dem Tiefschwarz des Hintergrundes und der fast phantastischen Helle, die von links hereinstrahlt und den ganzen Körper des misshandelten Simson wie die im Hintergründe verweilende treulose Delila beleuchtet, gleichzeitig auf die Richtung der den Simson fesselnden Burschen Reflexe werfend. Man weiss nicht, was man an dieser Schöpfung mehr bewundern soll: das rein Stoffliche oder die hohen malerischen Werte wie die

Grossartigkeit des Pinselzugs. Heute übrigens hängt diese Kopie nicht mehr in der Galerie, sie ist aus Gründen, die mir nicht bekannt sind, nach dem Treppenhaus des Oberpräsidiums abgewandert, für das sie natürlich eine hervor ragende Zierde bildet.

Ferner sei die im verhältnismässig kleinen Formate gemalte „Heilige Familie“, bekannt unter dem Namen die „Holzhackerfamilie“, genannt. Von dem Motiv der heiligen Familie sollen drei verschiedene Fassungen vorhanden sein. Jedenfalls gilt aber die in dem Kasseler Bild gefundene Lösung als die innigste und schlichteste. Mit einer Unbekümmertheit sondergleichen, die gerade Rembrandt eigentümlich ist, hat er auf dem Bilde die Handlung, die eigentlich in Bethlehem spielt, einfach in ein typisch holländisches Milieu verlegt.

Selbst wenn man den Genius Rembrandts nicht schon aus den bisher betrachteten Bildern zur Genüge erkannt hat, dann wird er aber wohl jedem offenbar bei Betrachtung eines seiner Hauptwerke, dem grossen Historiengemälde „Jakob segnet im Beisein der Eltern seine Enkel Manasse und Ephraim“. Dieses Bild ist eine der grössten Zierden der Kasseler Galerie und vielleicht der stolzeste Kunstbesitz Deutschlands. Man hat Rembrandt oft den Vorwurf ungenauer und flüchtiger Zeichnung gemacht und in der Tat ist er mit der Wahrheit und Richtigkeit der Form oft recht willkürlich umgesprungen. Auf seinen Bildern findet man leicht an Füssen, Händen und auch sonst Verzeichnungen, aber selbst ein Liebermann hat den Ausspruch getan, dass er einen verzeichneten Rembrandt den Werken von Franz Hals und denjenigen von van Dyck und van der Helst, die wegen ihrer vollendeten Form einen besonderen Ruf geniessen, vorziehe, denn in der Korrektheit liege nicht das Wesen der Kunst. Wer nun gerade den Jakobsseggen nur auf die Korrektheit der Zeichnung prüfen will, der würde auch darin vielleicht manches Anfechtbare finden. Wer das Werk aber auf seine unerhört malerische Wirkung hin ansieht und die seelische Kraft, die ihm innewohnt, ganz empfindet, der wird es niemals ohne ein innerliches Ergriffensein verlassen. Das biblische Motiv, das dem aus dem [137] Jahre 1656 stammenden Werk zugrundeliegt, ist der Bibelstelle aus 1. Moses 48 entnommen, nach welcher der hochbetagte Jakob in Ägypten mit den Worten seine Enkelkinder segnet: „Siehe ich sterbe, Gott wird mit euch sein“. In seiner trefflich disponierten Komposition hat sich Rembrandt nicht genau an den Bibeltext gehalten, denn die Familiengruppe, die bei dem sterbenden und segnenden Jakob verweilt, ist noch durch die Figur von Josephs Frau Asnath ergänzt, was wohl bei der Anlage des Bildes die Raumverteilung erforderte. Der das Bild beherrschende Goldolivton deutet auf Sonnenuntergangsstimmung. Wundervoll im Ausdruck ist der unschuldsvolle Blick der Kinderköpfe getroffen, ebenso die stumme Rührung, die sich auf dem Gesicht von Josephs Frau spiegelt. Joseph selbst mit einer Hand am Kopfe des einen Knaben unterstützt mit der anderen den

sterbenden, fast erblindeten Greis, der sich, in einem Fuchspelzmantel gehüllt, mit seiner letzten, schon verlöschenden Kraft aufzurichten sucht, um seinen Segen zu spenden. Der herrliche Farbenzusammenklang, der gerade auf diesem Bilde eine selten harmonische Wirkung hervorruft, wird noch übertroffen durch den Ausdruck des Seelischen. Wenn Koloff, ein russischer Beurteiler Rembrandts, in seiner knappen Formulierung sagt: „Das Geheimnis von Rembrandts Malerei sei nicht Oker und Asphalt, sondern Herz und Seele“, so offenbart sich die Wahrheit dieses Ausspruchs nirgends eindrucksvoller als gerade bei diesem unvergleichlichen Werke, das für jeden ernstern Betrachter ein künstlerisches Erlebnis bleiben muss und um dessen Besitz Kassel von den grössten Galerien mit Recht beneidet wird, wie überhaupt der Rembrandt-Saal der Kasseler Galerie jedem Kunstkenner und Liebhaber die stärksten Eindrücke vermitteln dürfte. Wenn man in der Galerie nach den Rembrandts die Bilder eines anderen Grossen im Reiche der Kunst, des genialen, alle seine Schüler weit überragenden vlämischen Meisters Peter Paul Rubens betrachtet, dann fällt der fundamentale Temperamentsunterschied zwischen diesen beiden grössten Malern der niederländischen Schule auf. Bei Rembrandt scheint nicht immer der Inhalt des Bildes das Primäre zu sein. Wohl malt er alles, was ihn künstlerisch interessiert, aber stets sucht er in seiner fast grüblerischen Art bei jedem Werk ein Lichtproblem lösen zu wollen. Wie das vom freien Himmel herabfallende Licht sich verteilt, wie es die Dunkelheit enger Innenräume durchbricht, wie der dadurch entstehende milde Schimmer und Glanz eine poetische geheimnisvolle Hülle um die krasse Wirklichkeit webt, auf diese Weise reine Farbenmärchen aus allen Tönen schaffend und verinnerlicht durch diese Lichtmagie die Welt der Erscheinungen adelnd, das waren seine Probleme, die er mit wahrer Entdeckerfreude immer wieder zu lösen suchte. Der geheimnisvolle Goldschimmer in seiner Farbgebung verleiht gerade seinen Bildern einen eigenartigen poetischen Reiz. Aus dem von ihm bevorzugten Helldunkel tauchen seine Gestalten fast mystisch hervor und durch seine wunderbare Licht- und Farbgebung erzeugt er geradezu visionär anmutende Stimmungen. Bei all seinem Wirklichkeitssinn ist doch seine Phantastik gross, grösser aber noch seine seelische Kraft und die Tiefe der Empfindung.

[138] Wie steht es nun aber mit Rubens? Von ihm gewinnt man wohl in Kassel nicht den vollen Eindruck seiner machtvollen Künstlerpersönlichkeit. Den Rubens, der die berühmten umfangreichen Gemälde für die Kirchenaltäre schuf, die von seiner gewaltigen Beherrschung grosser Gruppen religiös ergriffener und leidenschaftlich anbetender Menschen zeugen, findet man kaum in der Kasseler Galerie. Von der ungeheuren schöpferischen Phantasie des grossen Vlamen, die ihm den Ehrentitel eines Shakespeare unter den Malern einbrachte, gibt wohl in Deutschland nur die Münchener alte Pinakothek eine umfassende Übersicht. Und doch ist auch in der Kasseler Galerie, die berühmte Werke dieses Meisters birgt, seine Eigenart im

Vergleich zu Rembrandt sofort erkennbar. Seiner Malweise und Auffassung liegt alles Grüblerische fern. Über Licht- und Farbenprobleme sinnt er nicht lange nach. Vielmehr berauscht er sich an der Leuchtkraft seiner in den Frühwerken oft noch grellen Farben, wie er sich überhaupt in der heiteren Sinnenwelt der Antike am wohlsten fühlt, insbesondere wenn er seine berühmten Bacchanalien malte. In Italien hat er mit den Augen eines Tizian sehen gelernt und seine Verwandtschaft mit den grossen Venezianern eines Paolo Veronese, Tintoretto, Caracci und Caravaggio, an deren Stil er sich geschult hat, ist ganz offenkundig. Rubens gehört nach Jacob Burckhardt, der ihn auch mit Homer vergleicht, zu den „hellgeborenen heiteren Joviskindern“. Bei seiner ungeheuren Produktivität ist sicherlich nur eine begrenzte Anzahl der unter seinem Namen segelnden Werke von ihm allein geschaffen worden. Deshalb ist auch nicht alles, was aus seiner Antwerpener Malerwerkstatt, wo er mit Schülern und Gesellen arbeitete, gleichwertig. Die Konzeption rührt wohl meistens von ihm selbst her, während Durchführung der Zeichnung und Untermalung von seinen Schülern besorgt wurde. Er selbst übernahm dann die Übermalung. Sein ungestümes Temperament, seine flandrische Sinnenfreude, erfuhren sicherlich durch das Vorbild der grossen italienischen Renaissance-Künstler eine gewisse Milderung, wenn er auch den Adel der Linie, wie ihn die grössten Italiener besitzen, kaum immer erreicht haben mag. Das Studium der antiken Statuen und vielleicht auch der ihm als Vorbild dienende Stil des Caracci und des Caravaggio haben ihn dazu verleitet, die menschlichen Gestalten in einem Übermass von leiblicher Fülle und Üppigkeit darzustellen. Die von ihm gemalten Akte strotzen von Fleisch und Muskeln. Auch seine angeborene Farbenfreudigkeit ist durch den Einfluss der grossen Venezianer eines Tizians oder Veroneses noch gesteigert worden. Auf fast allen seinen Bildern ist sein Kolorit blühend und leuchtend. Die strahlende Sonne scheint über alles, was er malt, ausgegossen zu sein, er schwelgt fast nur in satten, hell leuchtenden Farben und ganz im Gegensatz zu Rembrandt meidet er das Helldunkel und das Zwielflicht wie die sich daraus ergebenden Übergänge. Vielmehr liebt er die scharfen Gegensätze zwischen Licht und Schatten. Das schönste und vielleicht wertvollste seiner Kasseler Bilder „Jupiter und Kallisto“ stammt aus einer Zeit, wo sich sein eigener Stil und seine malerische Ausdrucksweise bereits geklärt haben und er die üppigen Formen seiner Gestalten wieder auf ein menschenmögliches Mass zurückgeführt hat. Auch gehört dieses Werk zu jenen, von denen man mit Sicherheit weiss, dass es ganz von seiner Hand stammt, denn diese Werke pflegte er durch Hinzufügung seines Namens mit der [139] Jahreszahl als seine eigenhändigen Werke zu beglaubigen. In der Gestalt der Diana ist Jupiter der Nymphe Kallisto erschienen und sucht die sinnend, aber doch misstrauisch dreinschauende Kallisto zu überlisten. Der sonst sehr zum Derben neigende Rubens hat den delikaten Stoff in überaus sinniger Weise gestaltet. Mit der ihm eigentümlichen Bravour hat er in einer fast schattenlosen Modellierung den Akt der Kallisto heraus-

gearbeitet. Das Incarnat des nackten Frauenkörpers leuchtet wundervoll; man glaubt, unter der Epidermis das Blut hervorschimern zu sehen und kann begreifen, dass Guido Reni, als er Bilder von Rubens zu sehen bekam, die Frage „Mischt denn dieser Maler Blut unter seine Farben“ nicht unterdrücken konnte. Um dieselbe Zeit im Jahre 1613 als Rubens in seiner malerischen Handschrift einen gewissen Höhepunkt und in der Farbgebung eine im Vergleich zu seinen Frühwerken schon feststellbare Abgeklärtheit erreicht hatte, ist auch das Bild „Venus, Amor, Bacchus und Ceres“, das in der Komposition dem vorgenannten Bilde nicht nachsteht, entstanden. Auch an diesem Bild tritt die an der Antike geschulte Formensprache deutlich hervor, wie überhaupt hier in dem entzückender Spiel der Linien der Einfluss der venetianischen Schule, obwohl Rubens schon seit mehreren Jahren Italien verlassen hatte, noch spürbar nachklingt. Im Gegensatz zu den übrigen seiner Werke in der Galerie hat hier das ebenso meisterhaft angelegte Incarnat erheblich in der Farbe gelitten. Dadurch dass die feinen Lasuren des Incarnats durch den Zahn der Zeit zerstört wurden, sind die blauen Schatten durchgewachsen und haben so den Gesamteindruck erheblich beeinträchtigt. Aus Rubens koloristisch glänzendster Epoche gibt in der Kasseler Galerie das Bild „Diana mit den Nymphen von Satyrn überfallen“ eine ungefähre Vorstellung. Hier hat Rubens im Incarnat reichlich blaue Schatten verwendet, aber die malerische Wirkung an diesem Bilde wird erhöht durch die ganz deutlich erkennbare Tendenz, die Konturen verfließen zu lassen. Wie immer sind bei Rubens Einzelheiten ausserordentlich geistvoll gemalt wie z. B. der kunstvolle Schmuck an den Sandalen der Göttin, der Kopf des Hundes und die landschaftliche Staffage. Natürlich steht dieses in grossem Format gemalte Bild, wenn man das Gesamtwerk das grossen Vlamen überschaut, ebenso wie das im verhältnismässig kleinen Format gemalte und in der Literatur als Wiederholung angesprochene Bild „Der trunkene Herkules von Satyrn und Bacchantinnen geführt“ den Meisterwerken aus dem gleichen mythologischen Stoffgebiet in der Münchener Pinakothek und anderen berühmten Galerien erheblich nach. Ein Werk aber, auf das die Kasseler Galerie ein ganz besonderes Recht hat, stolz zu sein, und das auch bei dem grossen Publikum viel Interesse findet, ist der auch um 1613-1614 gemalte „Triumph des Siegers“. Mit seiner schöpferischen Phantasie hat Rubens auch hier eine glückliche Lösung des mythologischen-allegorischen Inhalts und des eigentlich abstrakten Themas gefunden. In seiner glänzenden Rüstung stützt sich der Sieger mit dem Schilde auf einen gefesselten, in einem braunen Fleischton gemalten Barbaren. Von dem Genius des Sieges wird ihm ein grüner Kranz als Schmuck auf das Haupt gesetzt, während ihm von der anderen Seite ein junger Genius mit dem Abzeichen der Likatoren, den Fascien, naht. [140] Seine Füsse ruhen auf einem ausserordentlich naturalistisch gemaltem Leichnam und zwischen den Füssen liegt ein medusenhaft verzerrter, wohl die Zwietracht darstellender Kopf hervor, der einen Körper, auf dem er anscheinend sitzt, angehört. Die koloristische Wirkung dieses Bildes, in dem ein

großer Reichtum von Farben entfaltet wird, ist ganz bedeutend. In wirksamem Gegensatz hebt sich z. B. der kupferbraune Ton des Barbaren von der grün und gelbbläulichen Färbung des im Vordergrund des Bildes liegenden Leichnames ab. Unter den in der napoleonischen Zeit geraubten Schätzen der Kasseler Gallerie hat gerade dieses Bild begreiflicherweise Gnade vor Napoleon gefunden, der dem Bilde, nachdem es zuerst in seinem Museum über einer Kolossalbüste von Canova hing, in Fontainebleau über seinem Schreibtisch einen Platz einräumte, um es stets vor Augen zu haben.

Ein mythologisches Motiv wird auch in dem Bilde „Meleager überbringt der Atalanta den Kopf des babylonischen Ebers“ behandelt. Wie anmutig wirkt hier der Kopf der Atalanta mit dem rosigen Ton auf dem schamhaft errötenden Antlitz, als ihr der schöne Jüngling die Jagdbeute überbringt. Aber auch der Eberkopf ist ein Muster naturwahrer Malerei.

Wie hoch aber auch Rubens als Bildmaler steht, offenbart das Bildnis eines jungen Mannes. Wie lebendig das Auge, wie beseelt der Ausdruck um den Mund, wie wundervoll ist aber auch das Haar in seiner Stofflichkeit wiedergegeben und mit welcher Liebe wie Feinheit in der Form ist die Hand behandelt.

Ein wahres farbiges Meisterstück ist das lebensgroße Bildnis des Nicolas de Respaigne in orientalischer Tracht. Mit souveräner Charakterisierungskunst hat Rubens hier das Protzen-tum des von einer Reise nach dem heiligen Land zurückgekehrten Handelsherrn, der nun auch in der malerischen Tracht des Orients gemalt sein wollte, zum Ausdruck gebracht. Mit auseinandergespreizten Beinen steht er da. Blick und Gebärde deuten trefflich die geniesseri-sche Lebensauffassung und selbstvertrauende Arroganz dieses Mannes an. Eine feinabge-stufte Skala der roten Töne im Turban, in den Hosen und in dem prachtvollen türkischen Teppich ist mit an Tizian gemahnender Farbenfreude auf rötlich violetterm Gewand aus glänzendem Atlasstoff wundervoll abgestimmt. Wie Rubens hier eine Charakterfigur großen Stils in prunkvoller Äusserlichkeit darstellt, schuf er in dem Kopf des heiligen Franciscus insofern ein vollständiges Gegenstück, als in diesem Antlitz geradezu der Idealtypus eines asketischen Gläubigen dessen sanft und innig aufleuchtende Augen die volle Hingabe an die göttliche Idee verraten, getroffen ist. Und doch verleugnet Rubens bei aller Vergeistigung und Innerlichkeit, die er diesem Kopfe zu geben wusste, nicht ganz den Barockkünstler, wenn man seine Auffassung mit derjenigen der Italiener des Trecento, eines Giotto oder anderer italienischer Meister, die dasselbe Motiv behandelten, vergleicht, z. B. Giotto's Franz von Assisi. Kennt man den ganzen Rubens einigermaßen, dann weiß man, in welchem großen Umfange neben dem mythologischen, allegorischen Stoffgebiete, auch biblische Vorwürfe

und religiöse Motive durch die unvergleichliche [141] Kraft seiner Phantasie Gestaltung fanden, aber auch in diesen meist in großem und größtem Format geschaffenen Gemälden sind die handelnden Personen in echtem Barockstile aufgefasst. Es sind derbe flämische Gestalten von ansehnlicher Körperkraft.

Seine Freude an wulstigen Muskulaturen, an schönen und idealen Körperformen sowie an üppigen Frauenleibern kann Rubens selbst auf seinen Altarbildern weder verleugnen noch bändigen. Immer ist wohl das Leben auch auf diesen Bildern dramatisch bewegt, man merkt den Figuren an, wie der Schöpfer des Bildes je nach der Art des dargestellten Vorganges in leidenschaftlicher Wallung geraten ist, aber selten geht selbst von diesen Werken eine tiefe seelische Wirkung aus.

Umsomehr muß ein Werk der Kasseler Galerie Erstaunen erregen, das ihn nun von einer ganz neuen Seite zeigt. Es ist die „Flucht nach Ägypten“. Zunächst ist es in sehr kleinem Format gemalt, was an sich schon bei Rubens auffällt, dann spricht aber aus dem Werke ein so hoher Grad von Innigkeit und Zartheit, wie er sonst bei ihm ungewöhnlich ist. In Italien verkehrte Rubens viel mit dem aus Frankfurt gebürtigen und in Rom lebenden Maler Adam Elsheimer. Dieser malte zumeist kleine, sorgsam durchgeführte, aber durch reiches Kolorit ausgezeichnete Landschaften, die er mit Szenen aus der heiligen Schrift oder griechischen Mythologie belebte. Im Kleinen war hier der Romantiker Böcklin schon vorgeahnt. Zwei charakteristische Bilder dieses deutschen Meisters findet man auch in der Kasseler Galerie. Übrigens hat Elsheimer auch die „Flucht nach Ägypten“ mehrmals als Motiv behandelt und so weist Rubens „Flucht nach Ägypten“ ganz deutlich auf Elsheimer's Einfluss hin. Das Rubens'sche Bild ist durch und durch poetisch empfunden. Hier hat ihn auch einmal ein Beleuchtungseffekt, der aber eher an Corregio als an Rembrandt erinnert, gereizt. Aber nicht nur die Lichtwirkung ist in diesem wie ein Märchen anmutendes Bild fesselnd, sondern auch die Komposition, Zeichnung und Farbe. Der Hauptakzent liegt in diesem Bilde auf dem fast überirdisch wirkenden Lichte, das die Göttlichkeit des Jesuskindes auf seine ganze Umgebung ausstrahlt und dessen strahlende Helle sich noch steigert durch das nächtliche Walddunkel, aus dem es hervorbricht. Aber nicht nur die leuchtende Erscheinung des in den Armen der Maria ruhenden Jesuskindes mit dem über ihn hinziehenden Engel ist es, die dem Bilde einen so eigenartigen Reiz verleiht, sondern auch die große Sauberkeit in der Ausführung der Einzelheiten, das feine Kolorit mit dem durchdringenden Rot und Blau als Hauptfarbenwerte, die plastische Gestalt des um das Gelingen der Flucht besorgten Joseph, die in der ganzen Haltung die Eile verrät, die in der Handlung zum Ausdruck gebracht werden soll.

Mögen, wie gesagt, die Kasseler Rubensbilder, die zum größten Teil nach einer verhältnismäßig frühen Schaffensperiode (1612-1615) entstammen, keinen umfassenden Überblick über das gesamte Werk des Meisters gewähren, so ist doch in ihnen [142] schon seine Eigenart und der Glanz seiner in erster Linie auf dem Studium Tizian's aufgebauten Farbgebung erkennbar. Da aber die meisten der Kasseler Bilder als seine eigenhändigen Werke angesprochen werden können, macht sie ganz besonders wertvoll. Nach dem Jahre 1615 ist bei Beurteilung seiner Bilder – es mögen mehr als 600 Werke unter seinem Namen in den verschiedensten Galerien der Welt verteilt sein – schon schwerer festzustellen, was von ihm eigenhändig von Anfang bis Ende ausgeführt wurde oder was aus seiner Werkstatt in Zusammenarbeit mit seinen Schülern hervorgegangen ist. Ich erwähnte schon, wie er einen Kreis junger begabter Schüler um sich versammelte, die die Bilder nach seiner Vorzeichnung untermalten und unter seiner Aufsicht auch teilweise ausführten, während er wohl meistens die letzte Hand an die so entstandenen Werke anlegte und da Idee und Komposition stets von ihm herrührten, er auch die Werke als sein geistiges Eigentum betrachten durfte. Schüler, die er am meisten schätzte, waren Jan Breughel, der sog. Sammetbreughel, Frans Snyders, der später sich als Maler von Früchten und Motiven aus der Tierwelt einen Namen machte und der Landschaftsmaler Jan Wildens.

Jeder von ihnen wird wohl an den Einzelheiten und der Staffage der Bilder gerade das ausgeführt haben, was seiner besonderen Begabung entsprach. In engerer Arbeitsgenossenschaft stand Rubens aber mit seinem ihm an vielseitiger Begabung fast erreichenden Meisterschüler Anton van Dyck, der sicherlich der berühmteste und beliebteste Bildnismaler seiner Zeit war. Für die Zusammenarbeit dieser beiden großen Meister der flämischen Schule zeugt gerade in Kassel ein in sehr großem Format geschaffenes Altarbild, das in den Katalogen der Galerie als Werk van Dyck's gilt. Allerdings ist der Vermerk beigefügt, daß es unter starkem Einflusse von Rubens entstanden sei. Es ist die „Madonna mit dem Christkind von bussfertigen Sündern und Heiligen verehrt“. Sicherlich ist auch in diesem Bilde die Erfindung der meisterlichen Komposition Rubens zuzuerkennen. Die einzelnen Figuren zeigen ganz deutlich das Gepräge des Rubensstils. Trotz aller gewissenhaften Forschungen haben jedenfalls die Kunstgelehrten nicht ermitteln können, wie groß der Anteil beider Maler an dieser Meisterschöpfung war. Wenn man die sonstigen Werke van Dyck's, in denen er als Vorwurf religiöse Motive gewählt hat, zum Vergleich heranzieht, wird man gefühlsmäßig dieses Bild eben doch mehr als einen echten Rubens wiedererkennen und annehmen müssen, daß van Dyck dabei nur die Hauptarbeit an der Ausführung zugefallen war. Das persönliche, in gedämpften Tönen sich äußernde Farbempfinden van Dyck's schimmert auf jeden Fall in diesem Bild überall durch. Wie dem aber auch sei, Kassel darf sich des Besitzes dieses prächtigen Werkes freuen. Wie bei anderen Rubensbildern ähnlichen Genres ist die Madonna

ein ausgesprochener flämischer Frauentyp in flämischer Tracht dargestellt. Die bussfertigen Sünder und Heiligen sind ganz vortrefflich um die Madonna, auf die alle Blicke gerichtet sind, gruppiert. Auch hier fällt die vorzügliche stoffliche Wiedergabe von Einzelheiten auf. Man sehe sich nur in dieser Beziehung auf dem Bilde an, wie prächtig beispielsweise im Vordergrund das auf der rechten Seite liegende Lamm beobachtet und wiedergegeben ist. Stellt dieses Altarbild aber wirklich ein prägnantes Beispiel der Zu-[143]sammenarbeit des Meisters und Schülers dar, insofern als Rubens das Verdienst der Erfindung und Komposition, van Dyck dagegen das der Ausführung nach einer von Rubens eigenhändig gemalten Skizze zufiel, so ist in jedem Falle dank der Mischung zweier hervorragender künstlerischer Temperamente ein Werk von besonderer Schönheit und eigentümlichen Reiz entstanden, das auch Zeugnis abzulegen scheint für das große Maß von Vertrauen, das der Meister dem Schüler, welchem er volle Freiheit in der Ausführung überliess, entgegenbrachte.

In der Kasseler Galerie wird van Dyck's Bedeutung als Porträtmaler ganz besonders erkennbar, denn sie besitzt in Doppelbildnissen und Einzelporträts wirklich auserlesene Proben dieses hervorragenden Meisters der Bildniskunst. In der Zeit, in welcher er als Bildnismaler der vornehmen Welt in Italien tätig war und die allgemein als seine schöpferisch bedeutendste Periode angesehen wird, rührt auch das in ganzer Figur gemalte Bild des „Italienischen Edelmannes“ her, das durch den Wohllaut seiner Farbenharmonien nach der Ansicht eines so hervorragenden van Dyck Kenners, wie es der verstorbene Professor Knackfuss war, zu seinen malerisch vorzüglichsten Schöpfungen zu zählen ist. In diesem Werke bekundet er in der Tat eine so schwungvolle Auffassung, daß Rubens und Velasquez herankommt. Bestimmend für den Gesamteindruck dieses repräsentablen Bildes ist fraglos die farbige Kleidung des jungen schlanken, in vornehmer Haltung in einer marmornen Säulenhalle stehenden Edelmannes. Ein frisches Rot leuchtet aus seinem von welligem schwarzbraunen Haar umflossenen Gesicht und dem unendlich fein gemalten Mund, den ein hochmütiger Zug leise umspielt. Was aber an diesem Bilde den malerisch Empfindenden ganz besonders fesselt, ist die köstliche Abstimmung der braunen, braunroten und rotviolett schillernden Töne der samtigen und seidigen Kleidung mit der Goldstickerei auf der goldbraunen Seide des über die linke Schulter gehängten Mantels und mit dem Blaugrün eines um die Säule geschlungenen Vorhanges. Nicht nur der prächtige Farbenakkord, der in diesen Tönen zusammenklingt, sondern auch der goldige Glanz, der aus dem Bilde hervorschimmert, machen dasselbe so überaus anziehend, zumal die frische Fleischfarbe des Gesichtes und der wohlgepflegten Hände, wie der durchsichtige weiße Batist der Kragen und Manschetten als leuchtende Helligkeitsakzente die Gesamtwirkung erheblich steigern.

Kühler, herber und gedämpfter in der Farbgebung sind seine anderen Porträts in der Kasseler Galerie, die vor und nach seinen italienischen Jahren, also nicht mehr unter dem ewig blauen Himmel des Südens, sondern unter der Einwirkung des kalten Tageslichtes, das ein fast stets trüber Himmel seiner Heimat in die Räume sendet, gemalt sind. Recht eindrucksvoll wirken beiden in ganz lebensgroßer Figur gemalten Bildnisse eines älteren Herrn und einer älteren Dame, letztere vermutlich seine Gattin und beide scheinbar aus sehr vornehmen Kreisen stammend. Ernst, in imposanter Haltung und mit einer Gebärde, als ob er sprechen wolle, steht dieser in ein schwarzes Atlasgewand und langer Seidenrobe gekleidete Herr [144] vor uns. Der Hauptton ist das Seidenschwarz des Anzuges mit den darauf in grauem Glanze schillernden Lichtern. Dazu gesellen sich ein bräunlich grauer Ton der Wand und das dunkle Grün eines bis zu dem Boden herabhängenden Vorhanges, Zusammen einen herb wirkenden Dreiklang ergebend. Die warmen Fleischtöne des von braunem Haar eingefassten Gesichtes und des Weisszeug der Kleidung lösen sich wieder als Helligkeiten heraus. Vornehm in der Wirkung erscheint auch die Farbenstimmung auf dem Bilde der älteren Dame, in dem zwar wohl auch das tiefe Schwarz der Atlaskleides den beherrschenden Ton abgibt, jedoch wird durch den rotseidenen Vorhang, der auf die Lehne des rotgepolsterten Sessels fällt, unter dem ein sehr farbiger Smyrnateppich liegt, ein Farbenzusammenklang von gesteigerter Lebhaftigkeit erreicht, aus dem sich wieder die hellen Töne des Kopfes, des bereits ergrauenden blonden Haares, der lose den Handschuh haltenden Hand und der weißen Spitzen des Kragens und der Manschetten wirksam hervorheben. Weich zerfließen die Töne dann in einen dunklen graubraunen Hintergrund. Porträts kleineren Formats sind die Bildnisse des Malers Jan Wildens, das in der Zeit entstanden sein soll, als er noch in Rubens Werkstatt arbeitete und das ausdrucksvolle Bildnis einer jüngeren Frau. Von den Doppelbildnissen sind es wohl diejenigen der Brüder de Wael und des Malers Frans Snyders mit seiner Frau, die als besonders wertvoll hervorgehoben zu werden verdienen. Wie Kunstreich und doch ganz unabsichtlich wirkend ist van Dyck auf dem ersten Doppelbildnis die Zusammenfügung der beiden Gestalten im Bildraue gelungen. Das prächtige Familienbild Leerse wirkt durch schönen Farbenton und charakteristische Personenschilderung. Hier haben ihm der Antwerpener Kaufmann Sebastian Leerse mit seiner Zweiten Frau und seinem Söhnchen aus erster Ehe gesessen. Bis 1749 ist dieses Bild Familienbesitz geblieben, später erst wurde es von dem Landgrafen von Hessen für seine Sammlung erworben. Wie entzückend und mit kaum zu überbietender Innigkeit ist der Kinderkopf gemalt.

Auf allen seinen Bildern weiß van Dyck die Vornehmheit und Würde seiner Modelle zu betonen und die Personen wirkungsvoll in den Raum zu stellen. Auch das Bild des Syndicus Meustraten zeugt dafür. In schwarzseidener Staatskleidung steht dieser schon etwas ältlich,

aber sehr rüstig und entschieden aussehende Herr neben dem Tisch, die eine Hand in den Gesetzbüchern blätternd und damit wohl seine Eigenschaft als Rechtsgelehrter andeutend. Wie auf anderen Bildern van Dyck's findet man auch hier das glänzende Schwarz der seidenen Trachten, die von den damaligen Menschen der vornehmen bürgerlichen und aristokratischen Gesellschaft getragen wurde, als den beherrschenden Hauptton, aus dem dann in wirkungsvoller Weise das Weiss der Halskrause und Spitzenärmel wie die feinen Fleischtöne der Gesichter und Hände als helle Akzente sich abheben, aber die Gegensätzlichkeit des Hell und Dunkel in diesem Bilde erfährt noch eine wesentliche Steigerung, da an der dunklen Wand sich eine Fensteröffnung befindet durch welche Licht von einem allerdings stark bewölkten Himmel einfällt. Die Büste eines [145] Philosophen, vermutlich des Seneca, die als Staffage in der Ecke neben dem Gesetzbuch so Platz gefunden hat, dass sie gerade auf den Syndicus blickt, soll in sinnvoller Weise die ernste Persönlichkeit des Dargestellten illustrieren. Ähnlich wie Rembrandt sucht van Dyck in scharfer Beobachtung das wirkliche Temperament der von ihm in Bild gestalteten Personen auszudeuten sowie die individuellen Züge in geistvoller Charakteristik festzuhalten. Wie prächtig ist beispielsweise die feingeistige Physiognomie des einen echten Künstlertyp darstellenden Malers Frans Snyders auf dem obenerwähnten Doppelbildnis gestaltet. Wie weiss vor allen Dingen van Dyck den Händen, die er mit ganz besonderer Liebe malt, hohen Ausdruckswert zu verleihen. Diese feingliedrigen zarten und spitzen Hände deuten sofort die Gesellschaftssphäre an, in der van Dyck sich am liebsten bewegte, wo er hauptsächlich seine Modelle suchte und auch stets fand.

Sicherlich stammen seine Kasseler Werke noch aus einer Zeit, in der er sich noch der ungebrochenen Kraft seiner Begabung erfreute. In jenor Periode, als er Hofmaler Karl I. und der verwöhnte Liebling der englischen Adelskreise war, wird die höfische Atmosphäre und die verweichlichende Wirkung des Wohllebens nicht gerade günstig seine Schöpferkraft nach der seelischen Seite hin beeinflusst haben.

Mit ganz hervorragenden Werken ist in der Kasseler Galerie Jacob Jordaens vertreten. Ja, der Kasseler Besitz an Werken dieses Meisters soll an Wert und Bedeutung hinter demjenigen der Galerie in Antwerpen und Brüssel kaum zurückstehen. Neben Rubens und van Dyck wohl die stärkste künstlerische Potenz in der flämischen Malerei steht Jordaens zwar an ursprünglicher Begabung Rubens, von dem er ebenfalls ausgegangen ist, nach, ist aber an Können und Genialität einem van Dyck durchaus ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen. Jedenfalls ist er in dem von ihm bevorzugten Stoffgebiet ein vollständiger Antipode van Dycks. Des letzteren religiöse Bilder zeigen, verglichen mit gleichen oder ähnlichen Bildvorwürfen eines Rubens

wohl dessen idealen Schwung und schwungvollen Pinselstrich, aber nicht die robuste Kraft noch die außerordentlich dramatisch und lebendig wirkende Darstellung, die man bei allen Werken des Rubens zu finden gewohnt ist. Wenn van Dyck religiöse Themata behandelt, ist er nicht frei von einer gewissen Theatralik und Affectiertheit, die sich oft bis zum Sentimentalen steigert. In van Dycks Bildnissen, auch in einigen, die in Kassel hängen, kann man bei genauer Beobachtung seinen Rang zur Melancholie wahrnehmen. Jordaens dagegen nähert sich wieder ganz Rubens, insbesondere in seiner Vorliebe für Stoffe aus der antiken Mythologie und für grossfigurige Sittenbilder. Ganz wie bei Rubens strotzen seine Figuren von Kraft, seine weiblichen Akte verraten Sinnenfreude und seine Farben sind stark, grell, saftig und in vollem Lichte aufgetragen, das er in feinste Brechungen aufzulösen weiss. Ist schon bei Rubens oft ein derber Zug erkennbar, so steigert sich die Derbheit bei Jordaens oft bis zur Unbeherrschtheit. Sein künstlerischer Instinkt ist aus urwüchsiger Volkskraft herausgewachsen. Jordaens ist durch und durch Realist und macht garnicht den Versuch einer Idealisierung, die doch Rubens trotz seiner angeborenen robusten Kraft stets anstrebt. Wie dem aber auch sein mag, das malerische Genie Jordaens tritt in den Bildern, die die Kasseler Galerie besitzt, zur Genüge in Erscheinung.

[146] Daß er aber nicht nur der derbe Naturalist, sondern auch eines höheren Schwunges fähig ist, bekundet er in der ganz vorzüglich komponierten Familiengruppe. In diesem Bilde stellt sich Jordaens den Besuchern der Galerie selbst mit seiner jungen Gattin, seinen Geschwistern und Schwiegereltern vor. Im Vordergründe des Bildes sitzen er und seine junge Gattin, er mit seinen dunklen, klugen Augen, während sie mit sinnendem Ausdrücke ihren Blick auf Blumen ruhen lässt, die ihr überreicht werden, die anderen sieben Personen sind in dem verhältnismäßig sehr engen Bildraume in lebendiger Gruppierung um das junge Paar verteilt. Auch allen diesen Gesichtern hat er ein lebhaftes Mienenspiel und sprechenden Ausdruck gegeben und wenngleich das Porträtieren nicht sein ureigenstes Gebiet war, zeigt er auch hierin eine ungewöhnliche Meisterschaft. Erst seine anderen Bilder großen Formats aus dem Stoffkreise der Mythologie sowie aus dem Reiche der Fabel und Allegorie zeigen seine ganze Eigenart. Hier ist seine Erfindungskraft geradezu köstlich. Wie bei den derb, ja geradezu brutal gemalten Bauern Satyrn zu Gaste sich laden, mit diesen Bauern die Suppe löffeln und Streit beginnen, ist mit übermütiger Laune geschildert. Vor einer immensen Leuchtkraft sind seine grellen Farben, als seien sie im vollen Sonnenlichte aufgetragen. Auf seinen Bildern spielen als Nebenfiguren Tiere, insbesondere Katzen und Ziegen, die wundervoll dem Leben abgelauscht sind, eine wichtige Rolle. Eine prächtige Studie, die bei einer ausgezeichneten Lichtwirkung von feiner Beobachtung zeugt, ist der unter dem schützenden Dache einer Weinlaube sitzende „Breiesser“, aber ganz in die Nähe des immerhin edleren Rubens rückt ihn das Bild „Ein Mohr führt meinem Herrn einen Hengst vor“. Hier ist nichts

von seiner robusten Derbheit zu spüren. Die pompöse Auffassung, die er hier in Bewegung und Farbe zeigt, ja das große Pathos, das sich in diesem Werke ausprägt, erinnert sogar an die venezianische Schule, insbesondere an Paolo Veronese. Dem Umfange nach wohl das größte Bild der ganzen Galerie ist „Das Dreikönigsfest in dem Momente da der König trinkt“ oder auch „Bohnenfest genannt. Das ist ein Thema, das Jordaens in allen Variationen abgewandelt hat. Hier wurzelt er ganz im flämischen Volksleben, für dessen urgesunde Sinnenfreude und Sinnlichkeit er der großartigste Interpret ist. Wie sich die ganze Gesellschaft in tollster Heiterkeit an reichbesetzter Tafel einer üppigen Schwelgerei hingibt, das ist in unnachahmlicher Weise geschildert. In scharfer Plastik und mit starken vollen Farben treten die lebensgroß gemalten jungen und alten Schlemmer beiderlei Geschlechts sozusagen aus dem Bilde heraus. Dabei flutet durch die Fenster kräftiges Sonnenlicht hinein, das Jordaens in wirkungsvollen Akzenten auf den ganzen Bildraum zu verteilen weiss. Seine Genialität für prachtvolle Komposition, für feine Beobachtung und charakteristische Wiedergabe des Nebensächlichen sowie für lebendig wirkende Darstellung steigert sich hier zur höchsten Potenz. Den Malern der südlichen Niederlande im 17ten Jahrhundert hat Rubens das Gesetz des formalen Gestaltens vorgeschrieben. Das ist ganz besonders bei Jordaens erkennbar. In der Fülle der leiblichen Bildungen im Licht und in der Farbenglut kommt er Rubens nicht nur am nächsten, sondern er folgt ihm bis zur Nachahmung. Dabei ist aber doch seine Auffassung [147] von Bacchanalien und ähnlichen mythologischen Szenen grundverschieden von der des Rubens. Wo bei letzteren die Satyre, Faune und Nymphen stets in dramatischer Bewegung sich befinden, sitzen diese mythologischen Gestalten bei Jordaens meist schmausend und grinsend bei Bauern und seine mehr an Rüpelszenen gemahnenden Motive dieser Art nähern sich in der Auffassung einen flämischen Familienfesten.

Auch Frans Hals, der den Übergang von Rubens zu Rembrandt darstellt, ist in vorzüglichen für ihn ganz besonders typischen Werken in der Kasseler Galerie vertreten. Frans Hals, das Haupt und sicherlich die bedeutendste Erscheinung des Haarlemer Künstlerkreises, war wohl nach Rembrandt der größte holländische Bildnismaler. Sein ausschließliches Thema war der Mensch. Berühmt sind seine Gruppenbilder, Schützen- und Regentenstücke, die zumeist in niederländischen Museen hängen. Als Einzelbildnis besitzt Kassel zwei lebensgroße Kniestücke eines Patriziers und dessen Frau, die seine Bildnerkraft auf dem Gebiete des Porträts im besten Lichte zeigen. Was hier besonders noch an diesen Bildern fesselt, ist die wunderbar malerische Behandlung, die er den Trachten angedeihen ließ. Mit breiten Lichtern und dünnen Farbauftrag hat er den knittrigen Glanz des schwarze Atlas wirkungsvoll zur Geltung gebracht. Wie schön hebt sich auf dem Bilde des Mannes der weiße Stoffkragen ab, wie bewunderungswürdig ist die auf die goldgrün-rote Stickerei verwandte Detailarbeit auf

dem Atlaskleide der Frau, aber trotz aller stofflichen Schönheiten erleidet der fein beobachtete Gesichtsausdruck des Mannes und der Frau keinerlei Einbusse. Bei ihm blickt unter einer schön gewölbten Stirn ein ruhig prüfendes Auge hervor, während der Charakter der Frau durch einen etwas spöttischen Zug um den Mund angedeutet zu sein scheint, aber auch ihre Augen glänzen in feinsten Modellierung. Jedenfalls leuchtet aus beiden Bildern der Natur abgelaushtes Leben. Mit Rembrandt verglichen ist Hals mehr Realist, dem auch das Licht des hellen Tages für seine Bildwirkungen gerade recht ist, während bei Rembrandt die dichterische Phantasie überwiegt, die sich hauptsächlich in seinem Spiel mit Licht und Schatten kundgibt. Wie seine in der frühen und mittleren Schaffensperiode gemalten Bilder eine in blühenden Farben sich äussernde Lebensfreude atmen, büssen seine Farben mit zunehmendem Alter merklich an Leuchtkraft ein, gerade als wenn die schwarzgraue Tönung, auf die er in seinen Alterswerke die früheren lichten Farben abdämpfte, die wachsende Verdüsterung seiner Seele ahnen lässt, aber bemerkenswert ist die Toneinheitlichkeit, der er immer mehr in seinen reifsten Schöpfungen zustrebte. Sein eigentliches Künstler temperament äussert sich erst in den Bildern, wo er sich mehr dem Genre zuwendet. Aus diesem Stoffgebiete finden sich in der Kasseler Galerie drei seiner berühmtesten Bilder. Von wahrhaft grandioser Genialität zeugt in Auffassung und malerischem Vortrag der „Der Mann mit dem Schlapphut“. Hals, der selbst ein lustiger Kumpan und wackerer Zecher gewesen sein muß, holte sich seine Modelle, wenn seine Laune ihn dazu trieb, aus der Kneipe. In dieser Atmosphäre pflegte sicherlich auch der kühn, verwegen, mit weineseligen Augen dreinschauende, in lässiger Haltung sich [148] auf dem Sessel räkelnde Mann mit dem schief sitzenden Schlapphute zu atmen. Mit unglaublicher Bravour, wuchtigen, breiten und kühnen Pinselstrichen ist dieses Bild hingehauen. Kein Wunder, daß es gerade darum den modernen Malern höchste Bewunderung abringt. In dieser skizzenhaften Technik, bei der nichts von glattem Auspinseln der Details zu spüren ist, scheint der Impressionismus vorausgeahnt zu sein. Verglichen mit seinen Zeitgenossen wirkt Hals in seiner malerischen Handschrift und Pinselführung hier ganz individuell und man muß die enorme Vitalität dieses Künstlers anstaunen, der dieses Bild in seinem achtzigsten Jahre gemalt haben soll. Trotz der verhältnismäßig dunklen Töne, auf die es abgestimmt ist, zeichnet sich dieses Werk doch durch eine reiche, feinabgestufte Farbenskala aus und die lebendige Wirkung desselben wird noch durch an richtiger Stelle hingesezte weiße Glanzlichter gesteigert. Die gleiche impressionistische Technik findet man auch in den beiden anderen Bildern des „lustigen Zechers mit dem Bierglas“ und den „singenden Knaben“ angewendet. Geradezu ansteckend wirkt die sprühende Heiterkeit, die uns aus dem Gesichte des angesäuselten lustigen Zechers entgegenlacht. Auch die koloristische Wirkung des Bildes mit dem Gelb und Rot in Jacke und Mütze ist bemerkenswert. Der Pinsel, der so lebendige Wirkungen hervorbringt, muß mit Esprit geladen

sein. In der Tat ist Hals ein Meister in der Wiedergabe lachender, übermütiger Menschen, aber er weiß auch, einen Augenblick in welchem auf dem anderen Bilde der ältere der singenden Knaben auf seinem Instrumente den Ton sucht, mit psychologischen Spürsinn überzeugend zu gestalten.

Mit ihrem sieghaften Genius ziehen die großen niederländischen Meister wie Rembrandt, Rubens, van Dyck, Jordaens und Hals, deren Werke zumeist in den großen Sälen der Galerie hängen, selbst den oberflächlichsten und in der Kunstgeschichte kaum bewanderten Besucher unfehlbar in ihren Bann.

Anders mag es sich aber mit den vielen niederländischen Kleinmeistern, die in großer Zahl in den Kabinetten der Galerie vertreten sind, verhalten. Um sie in ihrem ganzen Werte zu würdigen, bedarf es großer Konzentration, eines liebevollen Auges und eines Gemütes, das befähigt ist, sich auch in diese Kleinkunst mit Liebe zu versenken. Auch aus manchem Werke dieser Kleinmeister, die an sich natürlich auch groß sind, sprüht ein genialischer Funke, der aber nur dort zündet, wo er auf verständnisvolle Beschauer stößt. Gewiß habe ich in meinen Kasseler Jahren jedesmal, wenn ich durch jene seitlichen Kabinette der Galerie schritt, um das Verständnis für diese Kleinmeister ehrlich gerungen, schließlich auch die wirklichen Meisterwerke erkannt und sie mit stets neuem Interesse immer wieder bewundert. Hätte ich damals aber meine heutige Reife und tiefgründige Kenntnis der niederländischen Malerei des 17ten Jahrhunderts schon besessen, dann würde ich vielleicht manchem damals nicht gewürdigten Bilde ein früher nie geahntes Interesse abgewonnen und Werke mit dem ganzen Herzen erobert haben, die mir heute in der Entfernung nur noch dunkel in meiner Erinnerung geblieben sind. Aus der Erinnerung heraus kann [149] ich daher auch nur jenen Werken eine eingehendere Betrachtung widmen, die für mich sozusagen eine „Liebe auf den ersten Blick“ bedeuteten. Auch haben diese sich so fest eingepreßt, daß sie als wertvolle Kunsteindrücke zur Bereicherung meines Leben wesentlich beigetragen haben.

Zu welcher Meisterschaft im Genre es Frans Hals brachte, habe ich schon an markanten Beispielen wie bei den „singenden Knaben“ und dem „lustigen Zecher“ gezeigt. Sein toller Übermut und seine Vorliebe Menschen aus der Kneipenatmosphäre als Modelle zu verwenden haben offenbar ansteckend gewirkt. Seine Einwirkung auf die zeitgenössische Malergeneration seines engeren Kreises war bedeutend, nicht nur so weit seine vollendete Maltechnik in Betracht kommt, sondern auch in der Wahl der Stoffe. Jedenfalls hat er die Hauptvertreter der niederländischen Genremalerei, also jenes Stoffgebietes, das Szenen aus dem menschlichen Leben sich zum Vorwurf nimmt, entscheidend beeinflusst, soweit sie nicht überhaupt

seine Schüler gewesen sind. Ich nenne in erster Linie Brouwer, Teniers und Adriaen van Ostade. Das waren die typischen Bauernmaler. Malerische Universalgenies wie Rembrandt und Rubens beherrschten jedes Stoffgebiet mit gleicher Meisterschaft und wussten jeder Farb- und Lichtstimmung höchsten künstlerischen Ausdruck zu verleihen. In jedem Betracht waren sie groß und jeder von beiden war ein wahrer Dynast im Reiche der Maler, aber die eben genannten wie auch die anderen, das Genre und Sittenbild bevorzugten Meister wie Jan Steen, Terborch, Metsu, van Mieris, Gerard Dou und andere waren doch mehr oder weniger Spezialisten. Gewiß, wenn man ihr Gesamtwerk überblickt, erfährt man, daß sie auch hier und da im Porträt und sogar in der Landschaft Vorzügliches leisteten, aber ihre Berühmtheit verdanken sie doch in erster Linie ihrer besonderen Eigenart, ihren Lieblingsstoffen, worin sie es dann auch zur größten Virtuosität brachten. Jeder von ihnen bevorzugte ein bestimmtes Thema, das dann in vielen Variationen abgewandelt wurde. Von den Bauernmalern ist wohl in der Kasseler Galerie Teniers am besten vertreten. Von Brouwer, der am liebsten raufende und spielende Bauern, in Kneipen würfelnde Soldaten malte, also aus den hohen Regionen, aus dem Stoffkreise der Religion und Mythologie, in denen seine Zunftgenossen zu wandeln liebten, in die Niederungen menschlichen Lebens herabstieg, der nicht davor zurückschreckte, die intimsten Menschlichkeiten auf die Leinwand zu bringen und der sicherlich den Beinamen eines Michelangelo der Kneipen verdiente, ist leider nur ein einziges Bild in der Kasseler Galerie vorhanden: „Lustige Brüder in einer Kneipe“. Im Vergleich zu seinen sonstigen berühmten Bildern, in denen er meist sehr bewegte, dramatische Szenen wie Messerkämpfe, Ertappung eines Falschspielers, schmerzhaft Operationen beim Dorfbader usw. zur Darstellung bringt, ist die Kasseler Kneipenszene wirklich sehr manierlich gestaltet, aber auch schon in diesem Bilde sind seine großen Vorzüge deutlich erkennbar, wie fein durchdachte und lebendig gestaltete Kompositionen, meisterhafte Mimik und Drastik im Ausdruck. Das Kolorit seiner Bilder die zumeist auf einen dunklen Ton gestimmt sind, ist infolgedessen nicht sehr lebendig und seine Farbenskala, da er gewöhnlich grelles Licht in dunkle Kellerräume einfallen lässt, das nur einzelne Teile beleuch-[150]tet, eigentlich verhältnismäßig arm. Auf alle Fälle verstand er aber die Töne wunderbar zu mischen und überaus tonig zu malen und so wandeln sich selbst seine oft gemeinen Szenen dank der Noblesse seiner Malweise und des feinen stimmungsvollen Kolorismus zu Kunstwerken hohen Grades. Wie ein Echo der Brouwer'schen Kunst wirkt diejenige des David Teniers des jüngeren, insbesondere wenn er auch das Bauernmilieu schildert. Seine Farbenskala ist aber reicher, er bringt mehr Lichter hinein und hebt dadurch trotz des dunklen Haupttones den koloristischen Effekt. Auf den fünf Bauernbildern der Kasseler Galerie benehmen sich seine zechenden, Karten oder Kegel spielenden, tanzenden und musizierenden Bauern im Allgemeinen weit schicklicher als die Brouwer'schen Gesellen, aber die Physiognomien der Bauern mit den

wahren Nasenungetümen in den fast bis zur Karrikatur verzerrten Gesichtern, die halbdunken, kellerartigen Räume, Möbel und Geräte, die von Tabaksrauch erfüllte Atmosphäre muten ganz in Brouwer'schem Stile an, obschon Teniers es mehr als der ganz naturalistisch empfindende Bruower versteht, auch selbst obscöne Szenen mit einem poetischen Schimmer zu verklären. Sein bestes Bild in Kassel ist sicher der „Bauerntanz vor einem Wirtshaus“. Solche Bauernbelustigungen, Kirmesse, Bauernhochzeiten hat er viele gemalt. Auf verhältnismäßig beschränktem Raume bewegt sich auf diesen Bildern eine große Anzahl von Menschen tanzend, zechend und jubelierend. Aber auch andere Motive, wenn auch nicht immer mit der gleichen urwüchsigen Kraft, die seinen Bauernbildern innewohnt, hat er auf seinen Bildern behandelt. Der Gestaltung des aus der biblischen Geschichte entlehnten Themas in dem Bilde „Pilatus zeigt den Juden den geißelten Erlöser“ gebriecht es doch etwas an phantastischer Schöpferkraft. Verglichen mit ähnlichen Schöpfungen aus dem religiösen Gebiete anderer großer Meister mutet es eigentlich ziemlich nüchtern an. Viel mehr ist er wieder in seinem Element, wenn er Bilder malt, wie die „Baderstube“ oder den „Zahnbrecher“, der, stutzerhaft gekleidet, mit triumphierenden Lächeln Zahn, den er seinem unglücklichen Opfer eben ausgezogen hat, vorzeigt. Die als Staffage sehr subtil gemalten Büchsen, Fläschchen, Salbentöpfe und Instrumente deuten den Wirkungskreis des Zahnarztes gut an. In dem kleinen Bildchen „Die Versuchung des heiligen Antonius“ zeigt sich Teniers, der übrigens dieses gleiche Motiv sehr häufig variiert hat, als Epigone des Hieronymus Bosch, in dem man sozusagen den Erfinder des Höllenspukes als Bildthema in der niederländischen Malerei zu erblicken hat. Allerhand Fabeltiere, schwirrende Fledermäuse, Tierschädel und von der Decke hängende getrocknete Fische erfüllen den Raum mit wirklichen Spukgestalten und tragen zur Verdeutlichung der richtigen Stimmung für diese Art Bilder bei. Aber was bei allen seinen in kleinem, ja kleinstem Format gemalten Bildern bewundernswert bleibt, das ist die saubere, unendlich feine Kleinmalerei, bei der er einen Spitzpinsel geradezu wie einen feinen Zeichenstift handhabt. Wie ich schon erwähne, ist auch sein kolorit in den Lokalfarben leuchtender und blühender als beispielsweise bei Brouwer. In der sauberen Durchführung aller Einzelheiten bleibt Teniers aber hinter keinem holländischen Kleinmaler zurück. Wie prächtig wirken zum Beispiel die Lichtreflexe in den Kupfergeschirren der Bauern-[151]wirtshäuser. Seine malerische Virtuosität lassen auch seine Kasseler Bilder leicht erkennen. Von dem berühmtesten holländischen Bauernmaler, dem Harlemer Adriaen van Ostade, von dem mehr als 500 Bilder existieren sollen, besitzt die Kasseler Galerie nur drei Werke, in denen sich aber seine Bauern um ein Beträchtliches schicklicher benehmen als bei dem als seinen Lehrmeister geltenden Brouwer und bei Teniers. Zur richtigen Beurteilung seiner Bedeutung geben natürlich diese wenigen Werke keinen hinreichenden Anhalt, denn in der Schilderung des Bauernlebens erschöpft sich das Wirken dieses Meisters nicht. Auch sind

die wenigen Kasseler Bilder nicht den wertvollsten seiner Schöpfungen beizuzählen. Seine malerische Eigenart mag wohl das Bild „Bauern in einer Sommerlaube“ am besten kennzeichnen. Entgegen der Mehrzahl seiner Bilder, auf denen ich das von ihm geschilderte Bauernleben in Innenräumen in einem abgedämpften Lichte abspielt, hat er in diesem Bilde die Handlung ins Freie verlegt. Das friedliche Zusammensitzen der Bauern in der Sommerlaube mutet wie ein Idyll an. Hier sieht man, wie auch in anderen Bildern sein Geschick für lebendig wirkende Komposition. Auf anderen Bildern hat er genau wie Brouwer und Teniers in realistischer Übersteigerung die Männer und Frauen ziemlich plump und ungeschlachtet, mit unförmigen Nasenspitzen, stark hervortretendem Kinn und vielfach mit beständigem Grinsen auf den Gesichtern dargestellt, aber sicherlich ist er in der koloristischen Behandlung weit reizvoller als Brouwer, bei dem gelb und rot neben schmutzigen weißen, grauen und braunen Tönen vorherrschen. In seinen Interieurs weiß er sich auch der Wirkungen des Helldunkels in feinsten Art in Rembrandt'scher Manier zu bedienen. Nach dem Ausspruche eines Kenners, wie es der Kunsthistoriker von Bode ist, sind die Ostade'schen Bilder ein gutes Stück Kulturgeschichte seines Vaterlandes, aber kann dies nicht von den meisten Bildern der zeitgenössischen Maler, die das Genre pflegten und das niedere Volksleben während der Blütezeit Hollands schilderten, gelten. Selbst wenn die malerischen Reize der in Kassel hängenden Werke der niederländischen Schule sich nicht ganz erschließen, der gewinnt in einem Gange durch die Galerie, wenn er scharf zu beobachten versteht, einen wundervollen Einblick in den holländischen und flämischen Kulturkreis jener Epoche.

Eine bessere Übersicht über das Werk eines anderen berühmten Haarlemer Kleinmeisters bietet die Kasseler Sammlung mit ihrem verhältnismäßig reichen Schatze an Schöpfungen des Philipp Wouvermann. Kassel besitzt 23 Bilder dieses Meisters, während in der Dresdener Galerie 64 von seinen Bildern hängen sollen. Sind die Kasseler Bilder auch nicht alle von gleich hohem Kunstwerte, so lassen sie doch die Mannigfaltigkeit der von Wouvermann mit Vorliebe behandelten Motive wie auch seinen malerischen Vortrag, der in der feinen, harmonischen Abstufung der Töne an den Feinmaler Gerard Dou erinnert, erkennen. In manchen Bildern zeigt er einen aparten Kolorismus und duftigen Ton, aber in seinen Spätwerken wird sein Ton auffallend dunkler. Zur Idyllyk neigt sein Temperament nicht gerade sehr, vielmehr findet man auf seinen Bildern vielfach dramatisch belebte Action. Szenen aus dem Landleben, Jagd und Kampfszenen, sowie auch reine Landschaftsmotive sind auf seinen Bildern gestaltet. Obwohl [152] meistens in sehr kleinem Format gemalt, zeichnen sie sich durch subtilste Ausführung der Details aus. Um sie ganz zu würdigen, bedarf es liebevoller Versenkung. Dann aber wird einem scharfen Beobachter die treffliche Charakteristik, die er in Einzelzügen insbesondere seinen Jagd- und Kampfszenen gibt, nicht entgehen. Undenkbar

scheint es beinahe, daß Wouverman[n] ein Bild malt, ohne ein Pferd oder mehrere Pferde, die nun einmal Lieblingsgegenstand seines Gestaltungswillens sind, in seinen Kompositionen zu verwenden. Am liebsten wählt er schon aus koloristischen Gründen Schimmel oder Shecken, um mit den weißen Tönen einen die Komposition beherrschenden Lichteffect zu schaffen. Unter seinen Kasseler Bildern ragen besonders seine „Heimkehr von der Falkenjagt“ und „Feldarbeiter bei der Mittagsrast“ hervor, aber auch der „Scheck vor der Schmiede“ findet viel Anklang. Wer sich aber näher mit den Werken beschäftigt, wird diesen Kleinmeister auch in seinen übrigen Werke gebührend würdigen und schätzen lernen.

Ein Genra ganz eigener Art vertritt Terborch. In seiner Charakteristik über ihn sagt der Kunsthistoriker von Bode sehr treffend, daß „Terborch der König des Kabinetsstückes, der Herrscher im Reich des Gesellschaftszimmer jener Tage sei. Wo das Atlaskleid, der Degen und Federhut eine Rolle spielen, da ist seine Welt.“ In der „Lautenspielerin“ besitzt die Kasseler Galerie ein in der Kunstwelt allbekanntes Meisterwerk dieses Künstlers, ein wahres Kabinetsstück in koloristischer Hinsicht. Die lautenspielende Dame mit dem ungemein lieblichen Gesichtsausdruck ist so lebendig gestaltet, daß man nicht den Eindruck gewinnt, als ob sie sich überhaupt hingesezt hätte, um den Maler als Modell zu dienen. So natürlich und ungezwungen, ja so unbeobachtet wirkt die Stellung und dann der wundervolle Farbenakkord, der in der hellgelben Jacke, dem prächtig gemalten weißen Atlaskleid, der scharlachroten Haarschleife und dem bräunlichen Hintergrund zusammenklingt. In der Stoffmalerei, mag es sich nun um Atlas, Sammet, Pelzbesatz oder um farbige Teppiche handeln, hat es Terborch zu einer unvergleichlichen Virtuosität gebracht. Hier zeigt sich seine eminent koloristische Begabung, wegen welcher man ihn den feinsten Künstlern der niederländischen Malerei zuzählen muß. Auch ein anderes Bild von ihm in der Galerie „Hausmusik“ verdient Hervorhebung. Terborch's Bilder gewähren uns Einblick in das Milieu der Häuslichkeit vornehmer Bürgerfamilien Hollands zu jener Zeit. Ihm kommt Gabriel Metsu, der sich nach ihm gebildet hat, sehr nahe. Auch von ihm sind drei charakteristische Bilder in der Galerie zu finden, unter ihnen das „Almosen“ in der Farbwirkung wohl das schönste. Sonst ist Metsu ein Meister der idyllischen Genreszene des bürgerlichen Lebens. Zu seinen gelungensten Bildern zählen diejenigen, wo er Marktbuden mit Wild und Geflügel darstellt, wie es auch die „Geflügelhändlerin“ in der Kasseler Galerie veranschaulicht. Im gleichen Genre suchen auch Willem und Frans Mieris ihre Motive, wie es deren Bilder in der Galerie zeigen. Terborch's Schüler, der aus Heidelberg gebürtige Caspar Netscher, der auch in der Galerie gut vertreten ist, bleibt doch in einiger Distanz von seinem Meister. Wie Terborch malte er Sittenbilder aus der Gesellschaft, die er sehr sauber und glatt ausgeführt hat, die aber in der ma-[153]lerischen Behandlung den genialen Schwing seines Meisters vermissen lassen. Immerhin sind die

Bildnisse einer „Alten Dame in Trauer“ und der „Dame mit dem Papagei“ recht bemerkenswerte Schöpfungen, die man gerne in der Erinnerung behält.

Von dem vielleicht größten holländischen Sittenmaler, dem großen Humoristen und fidelen Gastwirte Jan Steen, besitzt die Kasseler Galerie leider nur ein einziges Werk, obgleich Jan Steen als Maler sehr produktiv war. Die Zahl der von ihm erhaltenen Werke wird auf ungefähr 500 geschätzt. Sein eigener Familienkreis bildete sehr oft den Gegenstand seiner Bildvorwürfe. So spielt auch die Handlung auf dem Kasseler „Bohnenfest am Dreikönigstage“ sich in seiner eigenen Familie ab. Bei Betrachtung seines Werkes das zu seinen berühmtesten Schöpfungen zählt, dängt sich unwillkürlich ein Vergleich mit seinem flämischen Kollegen Jakob Jordaens auf, dessen das gleiche Thema behandelnde Werk von demselben Geiste der Heiterkeit und des Übermutes erfüllt ist. Sind auch die Farben bei Jordaens leuchtender und die Dimensionen des Kasseler Jordaens'schen Bildes im Vergleich zu Jan Steen's Bohnenfest geradezu riesig, so kommt doch Jan Steen in der Großartigkeit und Freiheit der Behandlung des Themas dem flämischen Meister sehr nahe, denn wie Jordaens war auch Jan Steen ein malerisches Genie. Darüber gibt allein schon das Kasseler Bild hinreichend Aufschluß, selbst wenn man seine anderen zahlreichen Werke nur wenig oder oberflächlich kennt. Schon wegen seines wesentlich kleineren Formats wirkt das Jan Steen'sche Bohnenfest weit intimer. Die saubere technische Ausführung, die lebendige Gestaltung der Handlung und der vornehm abgestimmte Kolorismus mit seinen Helligkeiten und Tiefen machen es zu einem wahren Kabinetsstück. Der etwas beleibte Herr mit fein geschnittenem Gesicht in der Mitte des Bildes, im Hintergrund sitzend, und sich mit seiner Nachbarin diebisch über die Späße eines schon bejahrten und vielleicht schon etwas angesäuselten Mannes in komischer Verkleidung freuend, soll Jan Steen selbst sein. Dagegen scheint die stattliche Frau im Vordergrund seine Gattin zu sein. In der Rechten eine Weinkanne haltend, wendet er sich, über ihren Stuhl rückwärts gelehnt, ihrem Jüngsten zu, der als Held des Abends mit der Papierkrone geschmückt ist. Ein sonniges, ihr Mutterglück verratendes Lächeln umspielt ihre hübschen Gesichtszüge. Der Jüngste hat offenbar die Bohne gefunden, die zum heiligen Dreikönigstag in einen großen Kuchen hineingebacken wird und wer beim Zerteilen des Kuchens gerade das Stück erwischt, in dem sich die Bohne befindet, wird zum Bohnenkönig proklamiert. Der soll dann den Vorsitz bei Tische führen. Dieser kleine Bohnenkönig schlürft anscheinend an einem Glase Wein, das ihm zum Lohne gespendet wurde. Die der ältere Spassmacher vor dem Tische auf einem Topf herumtrommelt, so ahmt im Hintergrunde an der einen Seite ein anderer mit einem Trichter auf dem Kopfe ein Streichinstrument nach. Radau beherrscht also die Szene und daraus erklärt sich die ausgelassene Stimmung, wie sie in dem lebendig wirkenden Bilde festgehalten ist. Bei jeden Besuche

der Galerie hat mich dieses Werk stets ungemein angezogen, auch durch die feine malerische Behandlung, die Jan Steen dem echt empfundenen Volksleben jener Zeit gegeben hat. Wie die Geister des Weines und des Bieres das Blut der ganzen Gesellschaft in Wallung gebracht haben, das ist in dem Bilde in unnachahmlicher Weise zur [154] Darstellung gebracht. – Wirklich erlesene Proben des Könnens eines anderen holländischen Künstlers, eines Schülers Rembrandts, nämlich Gerard Dou, des Meisters des kleinen Genrebildes und des poetischen Schilderers des kleinbürgerlichen Lebens, eines wirklichen Idyllikers, der wie sein großes Vorbild in seinen Werken auch das Helldunkelproblem zu lösen sucht, sind in der Kasseler Galerie nicht vorhanden. Nur zwei Miniaturporträts des Vaters und der Mutter Rembrandts findet man dort von Gerard Dou gemalt, die allerdings durch ihre ungemein subtile Ausführung auffallen. Mit feinem Pinselstrich sind die beiden Köpfe auf die Leinwand gleichsam hingezaubert.

Ungern vermisst man in der Kasseler Galerie die beiden großen und koloristisch bedeutenden Poeten des holländischen Interieurs Jan Vermeer und Pieter de Hooch, aber einigermaßen gemahnt an diese holländischen Interieurmaler der Delfter Schule das sich durch warme und zarte Töne auszeichnende Bild des flämischen Meisters Gonzales de Coques „Der junge Gelehrte und seine Frau“. Malerisch ist auf diesem Bilde der Einblick in die Häuslichkeit der Antwerpener Gesellschaft erfasst und von dem an dem Arbeitstische mit sprechender Gebärde sitzenden Gelehrten, dessen Geistigkeit sein Gesicht verrät und seiner träumerisch das Spinet anschlagenden Gattin geht ohne Frage eine lebendige Wirkung aus. Dass die Galerie noch manche Perle niederländischer Meister birgt, die vielleicht nicht genügende Würdigung in der Kunstgeschichte gefunden haben mag, dafür scheint mir das lebensgroße Kniestück einer kostbar gekleideten jungen Dame im Alter von 25 - 30 Jahren von Abraham van den Tempel ein eklatantes Beispiel zu sein. Das Bild dieser Dame, die vor einem mit Statuen umsäumten Weiher steht, hat für mich eine immer erneute Anziehungskraft gehabt. In der Glanzperiode der niederländischen Malerei des 17ten Jahrhunderts gab es auch genug Meister, die sich vorwiegend Jagdstücke, Stilleben und Tiermotive als Bildvorwürfe wählten. In der Kasseler Galerie sind die markantesten Maler dieses Stoffkreises aus jener Zeit auch würdig vertreten. Ich nenne nur die Stilleben Maler van Davidaz, de Heem, Willem van Aelst, Frans Snyders, Jan Fyt, Jan Weenix, die Maler von Tiermotiven Melchior de Hondecoeter und Paulus Potter. Das wirkungsvollste Jagdstilleben ist sicherlich der „tote Hase“ von Jan Weenix. Bewundernswert ist hier die Detailarbeit dieses großen Künstlers. Auf dem Hasenfell ist fast jedes einzelne Haar wahrnehmbar. In der Hand dieses Künstlers ist der Pinsel fast zur Zeichenfeder geworden, so fein sind seine Striche. Man empfindet die virtuose Malweise des Jan Weenix erst dann, wenn man seinen Farbauftrag mit dem des Jan Fyt vergleicht. Der breite Farben-

auftrag des letzteren ist mehr auf Fernwirkung berechnet, während Jan Weenix zur Erzielung des Totaleindrucks auf peinlichste Behandlung aller Details bedacht ist. Mit welcher Delikatesse in der Ausführung weiss er den toten Hasen auch zusammen mit totem Geflügel mit leuchtendem Kolorit und malerisch zu gruppieren. Die Werke, welche die Kasseler Galerie von Frans Snyders bietet, gehören nicht gerade zum Bedeutendstem, was dieser Maler geschaffen hat. Immerhin lassen sie seine große Meisterschaft in der stofflichen Charakteristik [155] und dekorativen Wirkung erkennen. Am größten war Frans Snyders, wenn er die lebendige Tierwelt in Kampf und Frieden darstellte, obgleich er auch in diesen Motiven an die dramatische Wucht eines Rubens, zu dessen Kreise er gehörte, nicht heranreichte. Daß Paul Potter der größte Tiermaler war, ist auch in den beiden Kasseler Bildern zu erkennen. Seine ganze Meisterschaft konzentriert sich auf die psychologische Darstellung des Rindes und der Schafe, die er vorwiegend gestaltet. Weniger Wert legt er auf die landschaftliche Staffage. Gleich den größten Porträtisten menschlicher Physiognomien hat er den Charakter des Rindes und des Schafes mit geradezu verblüffender Naturwahrheit aufzufassen gewusst. Als Epiker des Hühnerhofes ist Melchior de Hondecoeter weltberühmt geworden. In der Kasseler Galerie finden wir prächtige Proben seiner Kunst. Außerordentlich dekorativ und effektiv wirkt der „weiße Pfau“ während sein „Hahnenkampf“ von einer feinen Beobachtung und seinem farbenfreudigen Temperament beredtes Zeugnis ablegt. Von den Landschaften der niederländischen Glanzepeche sind im Allgemeinen wenige wirklich bedeutende Schöpfungen in der Galerie vorhanden. Bei den Malern älterer Epochen findet sich die Landschaft als selbständiges Bildthema kaum vor, wenigstens nicht in dem Sinne wie die Niederländer des 17ten Jahrhundert die Landschaft auffassten oder wie wir heute das Landschaftsbild zu sehen gewöhnt sind. Im 15ten Jahrhundert war die Landschaft lediglich Hintergrund einer Handlung oder sie bildet nur einen perspektivischen Ausblick. Dagegen tritt im 16ten Jahrhundert schon mehr das Bestreben hervor, in den Bildern die Landschaft zu akzentuieren, die Figuren werden im Verhältnis zur Landschaft kleiner und ihr Charakter als Staffage verschwindet immer mehr und mehr, bis die Landschaft dann bei den Niederländern des 17ten Jahrhunderts ein selbstständiges Thema und beliebtes Bildmotiv wurde. So entwickelte sich bei den Niederländern, insbesondere bei den Holländern, die Landschaftsmalerei schon zu einer achtunggebietenden Höhe. Wilhelm Tischbein, sicherlich ein feiner Kunstkennner und dazu noch selbst ein großer Maler, hat in seiner Selbstbiographie in Ausdrücken hoher Bewunderung die Vorzüge der niederländischen Landschaftler des 17ten Jahrhunderts als Fachmann interessant beleuchtet. „Man muß“ – so sagt er darin – „auch den Geschmack der Holländer bewundern, wie sie aus einer armseligen, sterilen Gegend ein Bild haben schaffen können, das Anmut und Seele hat. Oft ist der Ort nichts anderes als ein flaches Sandufer und ein Strich See und Himmel, aber da haben sie eine Abwechslung von Licht und

Schatten und Farben hineingebracht, daß es reizend ist. Sie wussten auszuschmücken mit Schatten und Wolken, die über das Wasser laufen und es hier und da schwärzen oder einen Sonnenstrahl durchschießen lassen, der einen Fleck der See beleuchtet und auf den gelben Sand fällt, und um die Ferne auf dem Wasser recht weit scheinen zu lassen, setzten sie auf die verschiedenen Flächen Schiffe, einige nahe, andere in den Mittelgrund, andere ins Licht, wo ihre weißen Segel in der Beleuchtung glänzen, gaben aber auch den Segeln verschiedene Farben, graue, rote, gelbe. So wurden aus diesen einfachen Gegenständen angenehme Bilder.“
[156]

Sind die Bilder dieser Gruppe niederländischer Meister in der Kasseler Galerie auch nicht sehr bedeutend, so sind sie doch insofern interessant, als sich auch an ihnen die Eigenart der flämischen und holländischen Meister annähernd studieren lässt. Bei den niederländischen Meistern war das Spezialistentum außerordentlich entwickelt. Es ging so weit, daß viele ausgesprochene Landschaftler sich ihre Staffage von befreundeten Figurenmalern in ihre Landschaftsbilder hineinsetzen ließen und nur wenige, die beides beherrschten, verzichteten auf die Mitarbeit dieser Spezialisten, wie beispielsweise Rembrandt, Wouvermann, Aelbert Cuyp, Berchem, Adrian van de Velde. Wouvermann, dessen Bilder schon gewürdigt wurden, behandelt Landschaft und Staffage mit gleicher Vollkommenheit. Übrigens hatte fast jeder holländische Landschaftler eine Vorliebe für ganz bestimmte Motive und Stimmungen. Das lässt sich auch in der Kasseler Galerie gut verfolgen. Bei den farbenfreudigen Flamen ist auch in der Landschaft der Hauptwert auf ein schönes Kolorit gelegt, während bei den holländischen Landschaftlern das Streben auf eine einheitliche Stimmung und auf das Zusammenhalten eines Gesamttones gerichtet ist. Der sonst in der holländischen Schule vorherrschende Naturalismus scheint in der Landschaftsmalerei ganz abgestreift zu sein, eine Anlehnung an fremde Kunst und fremde Länder ist kaum bemerkbar. Ausnahmslos wachsen die gewählten Motive aus der engeren Heimat heraus. Die schwermütige nordische holländische Landschaft wussten sie eben poetisch zu verklären und ihr die schönsten Motive und Stimmungen abzugewinnen. Aert van der Neer, von dem ein „Sonnenuntergang“ in der Kasseler Galerie hängt, hat das Dunkel der Nacht der holländischen Landschaft, wenn schwerer Nebel auf ihr lastet oder der Mond sie beleuchtet, zum Thema seiner meisten Bilder gemacht, während Aelbert Cuyp, den das 18te Jahrhundert als holländischen „Claude Lorrain“ feierte, die gleichen Landschaftsmotive in Mittagssonnenglut tauchte. Eine Flußlandschaft von ihm hängt in der Kasseler Galerie, wo auch das einzige Bild von Jan van Goyen eine Flußlandschaft ist. Jan van Goyen wird besonders gerühmt, weil er sozusagen als erster die Poesie der Atmosphäre über feuchtem Gelände malerisch auszunützen versuchte. Das Kasseler Bild dieses Künstlers mag wohl nur eine annähernde Vorstellung von seiner Fähigkeit in der Landschaft das Stimmungselement zu betonen, geben; denn seine besten Bilder hängen im Louvre.

Immerhin zeichnet sich auch das Kasseler Bild durch zarte poetische Auffassung aus und lässt ahnen, wie er es verstand, den zauberischen Duft der eintönigen holländischen Flachlandschaft in feinabgestuften charakteristischen Farbtönen innerhalb einer verhältnismäßig monotonen Skala wiederzugeben und mit geringen Mitteln nachhaltige Wirkungen hervorzubringen. Wer das Gesamtwerk des Jacob van Ruisdael kennt, wird nicht gerade seinen in der Galerie hängenden Wasserfall für eine besonders bemerkenswerte Schöpfung dieses bedeutenden Landschaftsmalers halten, aber aus dem Bilde ist trotz seines trüben Kolorits sofort die Poetennatur dieses Meisters erkennbar, eine Natur, der nichts Dithyrambisches, Himmelstürmendes anhaftet, die viel eher zum Träumerischen, Melancholischen neigt und danach auch ihre Motive wählt. Seine romantische Beseelung der Landschaft, ja seine seelische Vertiefung des Naturgefühls [157] ist so einzigartig, daß sie bis heute nicht übertroffen worden sind. Schade, daß gerade von ihm kein bedeutendes Werk in der Galerie zu finden ist.

Von der berühmten Malerfamilie van de Velde sind verschiedene eindrucksvolle Werke vorhanden. Die „Winterlandschaft“ des Esaias van de Velde ist insofern interessant, als man in diesem Künstler wohl den ältesten Vertreter der holländischen Landschaftsmalerei erblicken darf und ihn gewissermaßen als einen Vorläufer des Jacob van Ruisdael gelten lassen kann. In seinen Landschaften kommt allerdings noch viel Staffage vor, auch ist seine Technik noch sehr hart. Erst seinem vorhin schon gewürdigten Hauptschüler Jan van Goyen gelang es zu einer tonigen Gesamtwirkung sich durchzukämpfen, die Esaias van de Velde wohl anstrebte aber noch nicht erreichte. Eine Kunstgattung, die die damalige niederländische Malerei schon zu hoher Vollendung brachte, ist das Seestück. Zwei der wichtigsten Vertreter Simon de Vlioger und Willem van de Velde de Joonge finden wir in interessanten recht bemerkenswerten Schöpfungen auch in der Kasseler Galerie. In der effektvollen Darstellung stolzer Fregatten und von Seekämpfen bezeichnen die Bilder des Marine-Historienmalers Willem van de Velde einen Höhepunkt. Ein Seestück von ungemein feinem Reize ist Adrian van de Velde's „Strand von Scheveningen“ (Adrian ist ein jüngerer Bruder von Willem van de Velde). Von allen Landschaften der holländischen Schule, die man in der Kasseler Galerie findet, hat mich dieses Bild stets ganz besonders gefesselt. In der Farbgebung mutet es beinahe modern an. Der hohe und weite mit leichtem Gewölk bedeckte Himmel hebt sich prachtvoll von dem gelben Tone des Dünenstrandes ab. In das Dünengelb sind grau-grüne Flecken, die das spärliche Gras und den Strandhafer andeuten, eingestreut. Recht malerisch wirkt es auch, wie die grünlichen mit weißem Schaum und Kronen bedeckten Wellen der zurückweichenden Flut an den Strand schlagen. Die Pfützen des Dünensandes, die von der Flut zurückgelassen wurden, werden von Fischern mit Ihren Frauen und Kindern offenbar

nach Krabben abgesucht. Ein Wagen, der anscheinend den städtisch gekleideten Spaziergängern, die sich am Strande ergehen, gehört, wird in die Brandung gefahren. Im Hintergrund des Bildes ragt die Kirche des Fischerdorfes mit ihrem spitzen Helm hervor. Die Harmonie der ruhigen Naturstimmung wird aber durch die lebendige verteilte Staffage der Figuren durchaus nicht gestört. Noch manche Perle der Malkunst ist in den Seitenkabinetten enthalten, selbst von solchen Malern, die in der Kunstgeschichte nur stiefmütterlich behandelt wurden und die man erst entdeckt, wenn man sich in ihre Betrachtung liebevoll versenkt. In kleinem und kleinstem Format finden man reizende Schöpfungen von Peter Schaubruck und von Hendrik van Steenwijk. Von ersterem wirkt insbesondere die Zerstörung Trojas sehr eindrucksvoll durch den bläulichen Ton einer Mondnachtbeleuchtung, die ihr magisches Licht auf die Architektur wirft. Spezialist für die Darstellung von Kircheninterieurs scheint Hendrik van Steenwijk zu sein. Die sauber gemalten Bildchen haben ihren ganz eigenen Reiz. – Ein anderer Spezialist ist Adam von der Meulen. Er malte meist in recht kleinem Format, figurenreiche Einzüge, Auffahrten von [158] Fürstlichkeiten, Hofjagden und ähnliches. Diese kleinen Bilder, von denen es auch zwei ganz charakteristische in der Kasseler Galerie gibt, sind meisterlich komponiert und wirken durch die malerische Auffassung und die koloristische Feinheit.

Von der niederländischen Schule des 16ten Jahrhunderts, deren hervorragendste Vertreter sich dem italienischen Einflusse nicht ganz entziehen konnten, besitzt die Kasseler Galerie das prächtige, von jedem Kunstkenner hochgeschätzte „Familienbild“ des Jan van Scorel. Vater, Mutter und drei Kinder sitzen in geschickter und sehr natürlich wirkender Gruppierung um eine gedeckte Tafel. Wundervoll im Ausdruck sind die unschuldsvollen Gesichter der Kinder getroffen und aus den Augen der Eltern blicken Treue und Rechenschaft, jene Kerntugenden des niederländischen Stammes, dem sie nach ihrem ganzen Typus unverkennbar angehören. Die Farbwirkung und feine Durcharbeitung der Einzelheiten verleihen dem vorzüglich erhaltenen und vor Jahren restaurierten Bilde hohen künstlerischen Wert. Das Kniestück des Wilhelm I. von Oranien-Nassau, das von Scorel's Schüler Antonis Mor – einem der angesehensten Bildnismaler jener Zeit – gemalt hat, ist auch so eindrucksvoll, daß es mir nicht so leicht aus dem Gedächtnisse entschwinden kann, ebensowenig wie das schmissig, als Halbfigur gemalte Selbstporträt des Lambert Lombard, das in der Malweise und großzügigen Auffassung mich immer an Lenbach's Manier erinnerte. Wie sehr mich eigentlich von Anfang an die in der Kasseler Galerie so reich vertretenen niederländischen Schulen gefesselt haben, so gering war mein Interesse für einen großen Teil der Italiener. Es mag wohl sein, daß die Vorstellungskreise, in denen sich ihre Kunstsprache vorwiegend äussert, mich weniger ansprachen. Vor allen Dingen aber fehlte es mir an einem systemati-

schen Studium der italienischen Kunstgeschichte und in Ermangelung dieser Systematik an der erforderlichen Schulung des Blickes, um auch den schwächeren Schöpfungen der italienischen Schule des 15ten, 16ten und 17ten Jahrhunderts ein Interesse entgegenzubringen, das über eine rein kunsthistorische Würdigung hinausging. Mögen auch diese Schulen in der Galerie nicht die Reichhaltigkeit an Originalwerken, die gerade für diese Kunstepoche typisch sind, aufweisen, wie es bei der in Kassel vertretenen niederländischen Malerei des 17ten Jahrhundert der Fall ist, so befinden sich in der Kasseler Sammlung doch einige Meisterwerke berühmter Italiener, die einem eindrucksfähigen Beschauer niemals aus der Erinnerung entschwenden werden. Ein dem Umfange nach größtes Bild, das im vierten Oberlichtsaal an der Hinterwand hing, leuchtete jedem schon beim Betreten der Galerie entgegen. Es ist das Tizian'sche Bildnis eines Herzogs des Giovanni Francesco Aequiviva. Im roten Gewande mit hohem Federhute und einer Lanze in der Hand grüßt aus dem Bilde in stolzester, beinahe kriegerischer Haltung ein echter Renaissancemensch. Der um seinen Helm spielende Amor soll wohl allegorisch andeuten, daß er neben seinen kriegerischen Tugenden auch der Galanterie nicht abhold ist, wie ein zu seinen Füßen witternder Jagdhund ihn als Freund des Weidwerks erkennen lässt. Das in eine wahre Farbenglut getauchte Bild ist in erster Linie auf dekorative Wirkung berechnet, aber es an ihm genug fein ausgeführte Einzelheiten zu bewundern. Wie wundervoll und [159] lebendig wirkend ist allein der Jagdhund gemalt. Jakob Burckhardt, der vorzüglichste Kenner der italienischen Renaissanceperiode nennt ihn das beste Tier, das Tizian je gemalt hat. Meinen Freund, den Stuttgarter Maler Oskar Obier, der sich häufig und längere Zeit in Kassel aufhielt, hatte dieses Tizian'sche koloristische Wunderwerk so gelockt, daß er sich entschloss, es zu kopieren. Nach der Aussage eines alten Museumsdieners war es wegen der Schwierigkeit der Ausführung bis dahin nur zwei oder dreimal kopiert worden. Während der Arbeit habe ich oft meinen Freund in der Galerie besucht und an den Werden der vorzüglich gelungenen Kopie, die auch die uneingeschränkte Anerkennung des im Weltkriege verstorbenen Professor Knackfuss fand, regen Anteil genommen. Das berückend Weiche und der duftige Hauch des Tizian'schen Kolorits ist von seinem Schüler Tintoretto, wenigstens nach dessen Kasseler Bildnissen zu urteilen, nicht übernommen. Die Farbenpalette des letzteren deutet mehr auf ein düsteres Temperament hin. Nach den beiden Kasseler Bildern Tintoretto's kann man sich aber natürlich kaum einen annähernden Begriff machen von dem dichterischen und leidenschaftlichen Schwund, sowie der geistvollen und dramatischen Komposition seiner großen religiösen Bilder. Umsomehr muß man dann aber die Porträtkunst des bedeuten den venezianischen Meisters bewundern. An das virtuos gemalte Bildnis eines alten Mannes habe ich nur eine schwache Erinnerung, dagegen ist daß Bildnis des venezianischen Edelmannes stets der Gegenstand meines Entzückens gewesen. Außerordentlich plastisch hebt sich aus einer weißen Halskrause der kluge

Kopf mit den kühl und beinahe spöttisch blinzenden Augen von dem tiefschwarzen Seidengewande und dem bräunlichen Hintergrunde ab. In einer von meiner Freundin, der Frau Vicekonsul Margot Pechmann geb. Laufs prächtig gemalten Kopie ist dieser venezianische Edelmann wenigstens „in effigie“ seit mehr als einem Jahrzehnt mein Hausgenosse geworden und so kann ich mich fast täglich an der Schönheit dieses Werkes ergötzen ebenso wie an Rembrandt's Architekten, dessen ausgezeichnete Kopie ich gleichfalls dieser Freundin verdanke. Ein Meisterwerk der venezianischen Schule von höchster Vollendung ist die sterbende Kleopatra von Veronese. Zwar wird dessen Autorschaft stark angezweifelt und Tizian als der eigentliche Schöpfer genannt, aber die wenigsten sind darüber im Zweifel, daß dieses Bild eines der schönsten Bilder in der Galerie ist. Ja Enthusiasten unter den Kunstkennern verstehen sich sogar zu der Behauptung, daß vielleicht das schönste Bild der ganzen Malerei sei. Wie dem aber auch sein mag, leugnen lässt sich nicht, daß von dieser fast ganz entblösten Frauengestalt, die halb liegend, halb sitzend schon vom Tode umfungen zu sein scheint, eine malerische Wirkung ohnegleichen ausgeht. Die himmlische Ruhe, die der Befreier Tod der Sterbenden bringt, prägt sich schon in den anmutigem Zügen aus. Das wunderbare rosigweiße Incarnat des jugendlichen Körpers verschmilzt mit der dunkelbraunen Grottenwand, dem goldgelben Mantel und der vom Kopfe der Entschlummernden rieselnden Goldhaare zu einem Farbendreiklang von so unvergleichlichem Reize, daß dieses Bild den Blick lange gefangen nimmt. Eine große Anziehungskraft wohnt übrigens auch der „Mater Dolorosa“ des [160] ganz in italienischer Schule erzogenen Spaniers de Ribera inne. In diesem Bild ist es allerdings nicht in erster Linie das Kolorit, welches die zwingende Wirkung auf den Beschauer ausübt. Vielmehr ist es der Ausdruck des Schmerzes, der in diesem Bilde nicht nur in der Physiognomie, sondern auch in den inbrünstig schmerzlich gerungenen Händen eine ungemein wirkungswahre, psychologische Ausdeutung findet. Es scheint, als ob de Ribera uns durch diese ausdrucksvolle Gebärdensprache begreiflich machen möchte, daß es nicht immer des Wortes bedarf, um tiefste Schmerzempfindungen auszudrücken.

Der bedeutendste italienische Meister der Frührenaissance Coreggio ist in der Kasseler Galerie nur in einer Kopie des Bildes „Jupiter und Jo“, das einen antiken Stoff aus der Zeusmythe zur Darstellung bringt, vertreten. Über das in Wien hängende Original soll ein zarter Silberduft, der wie ein Schmelz über den Farben liegt, ausgebreitet sein, wodurch der malerische Eindruck des Werkes noch wesentlich erhöht wird. Von diesem duftigen Hauche ist allerdings auf der Kasseler Kopie nichts zu spüren. Trotzalledem gibt die Kopie manchen Kommentar zu diesem Künstler. Es ist allein schon bewundernswert, in welcher feinsinniger Weise die delikate Liebesszene zwischen Jupiter und Jo auf dem Bilde gestaltet ist. Offenbar hat Jupiter (Zeus) hier die Gestalt eines Satyrs angenommen, aber die Konturen verschwim-

men so unmerklich in den Hintergrund, daß alles Unzarte, Anstößige der intimen Szene durch dieses Verfließenlassen der weichen Farbtöne nur leise angedeutet erscheint. Interessant ist aber auch das Bild durch Corregio's eigenartige Behandlung des Lichtproblems. Die Magie des Helldunkels hat er schon vor Rembrandt mit Meisterschaft und in seiner ganz individuellen Art gehandhabt, die ihn zu einem Bahnbrecher in der Malerei des Lichtes und des Schattens machte.

Mein kritischer Gang durch die Kasseler Galerie hat alle schönen Erinnerungen und die in ihr verbrachten genussreichen Stunden früherer Jahre im Geiste wiederaufleben lassen. Zwar verdienten es noch viele Werke eingehend gewürdigt zu werden, aber das muß ich schon den berufenen Kunsthistorikern überlassen. Obschon seit vielen Jahren fern von Kassel, drängte es mich, insbesondere jener Schöpfungen zu gedenken und mich mit ihnen auseinanderzusetzen, die mir einst zur Quelle reinsten Genusses wurden und die mich der bildenden Kunst immer näher gebracht haben. Vieles, was früher nur als Ahnung in meiner Seele erklang, ist durch ihr gründliches Studium zu voller Erkenntnis erwacht und gereift. Das ursprünglich intuitiv Erfasste ging in bewusst gewordene Anschauung über.

An der allerschönsten Stelle Kassels ist die heutige Gemäldegalerie, die aus 4 großen Oberlichtsälen und 20 Seitenkabinetten besteht, in den Jahren 1872-77 von Heinrich Dehn-Rotfelser errichtet worden. Dem äußeren Aussehen nach ist sie im Stilcharakter der italienischen Renaissance gehalten. Aus den südwärts gelegenen Fenstern schweift der Blick entzückt über die hohen Baumgipfel des Aueparks nach den am Horizont auftauchenden Waldbergen hinüber. Kunst und Natur sind hier ganz nahe aneinandergerückt. Die prachtvolle Bildersammlung, die diese Galerie beinahe schon zwei Jahrhunderte birgt, ist fürwahr eine Kündlerin von Kassel's Ruhm, [161] aber auch wechselvoll sind die Schicksale, denen manches der Bilder dieser Sammlung im Zuge der Zeit preisgegeben war, ja es gab auch Werke, die noch im Anfange des vorigen Jahrhunderts zu den größten Zierden der Galerie gehörten, die ihr dann durch Raub während der napoleonischen Kriege unwiederbringlich verloren gingen.

Was Kassel an wertvollen Kunstschatzen besitzt, verdankt es in erster Linie der wirklich echten Kunstliebe und Kunstbegeisterung der früheren Landgrafen, zu deren Lobe in dieser Hinsicht nicht genug gesagt werden kann. Unter den Kasselerern, die im Allgemeinen wohl stolz auf den Kunstbesitz ihrer Stadt sind, wird es vermutlich nur verhältnismäßig wenige geben, die sich der Bedeutung des achtzehnten Jahrhunderts für die künstlerische Kultur der Stadt wirklich voll bewusst sind. Jedenfalls hätte die Gemäldegalerie ohne den aus 68 Gemäl-

den bestehenden Grundstock, den der Landgraf Wilhelm VIII. durch die Maler Philipp van Dyck und van Freese in den Niederlanden um den Betrag von Hfl. 40 000.-- ankaufen ließ und der bereits acht der bedeutendsten Rembrandts umfasste niemals den großen Ruf erringen können, den sie, nachdem sich ihr Bilderbestand im Laufe der Zeiten allmählich erweiterte, in der Kunstwelt genießt. Als Prinz hat der Landgraf Wilhelm VIII. lange Jahre in den Niederlanden gelebt und sich dort ein großes Verständnis der niederländischen Malerei des 17ten Jahrhunderts angeeignet, das er dann fruchtbringend für sein Land zu verwerten wusste. Die erste geordnete Unterbringung fand die Bildersammlung in einem Flügelanbau des früheren Bellevueschlusses, den der Landgraf besonders zu diesem Zwecke aufrichten ließ und erst im Jahre 1877 fand die Übersiedlung in das heutige imposante Galeriegebäude statt.

Die Heimsuchungen, die unser Vaterland durch die Napoleonischen Kriege erfuhr, gingen bekanntlich auch an Kassel nicht spurlos vorüber. Bald nach der für Preussen so unglücklich verlaufenen Schlacht bei Jena entführte der in Kassel eingezogene General Lagrange als Kriegsbeute 48 der kostbarsten Gemälde der Galerie, die Napoleon seiner Freundin und ersten Gattin der Josephine Beauharnis für ihr Schloss Malmaison zum Geschenk machte. Jérôme setzte dann später den Bilderraub fort und unter seinem Regime wurden weitere 299 Bilder, teils aus der Galerie, teils aus den Residenzschlössern nach Frankreich weggeschleppt, um den Louvre in Paris, die Museen in Straßburg, Lyon, Toulouse, Fontainebleau, Rambouillet und andere mit den Kasseler Kunstschatzen zu bereichern. Erst nach dem Friedensschluß im Jahre 1815 kamen etwa 271 Bilder nach Kassel zurück. Als der erste mit Blumen und Laubgewinden geschmückte Wagen am 1. November am Frankfurter Tore eintraf, wurde er von der Kasseler Bevölkerung mit großem Jubel begrüßt und Tausende von Menschen geleiteten ihn zur Bildergalerie. In weiteren 13 Wagen wurden dann die so schmerzlich vermissten Schätze außer denen, die man als unwiederbringlich ansehen musste, zurückgebracht. Dem großen hessischen Gelehrten Jacob Grimm, der als hessischer Geschäftsträger nach Paris gesandt wurde, gebührt im Verein mit dem hessischen Maler Unger und dem Handelsmann Toussaint in Hanau das Verdienst, den größten Teil der Kasseler Gemälde, die die Genannten in den verschiedenen Museen aufspürten, gerettet zu haben, aber trotzallem büsste der Kasseler Kunstbesitz noch viele äusserst wertvolle Werke ein, [162] die ungeachtet aller Bemühungen Grimm's und seiner Helfershelfer nicht wiederzuerlangen waren. Die Erben der ExKaiserin Josephine, die Beauharnais, rückten ihren Besitz nicht wieder heraus und verkauften ihn schnell um 900 000 Frcs an den uns damals verbündeten Kaiser Alexander von Russland, der sich nicht scheute, gestohlenen Gut auf diese Weise zu erwerben. So hängen heute noch in der Erimitage in St. Petersburg (Leningrad) Werke, die wie die „vier Tageszeiten“ von Claude Lorrain, die „Kreuzabnahme“ von Rembrandt, der „Meierhof“ und die „verkehrte Welt“ von

Potter, die „Schützengilde“ von Teniers noch im Anfange des vorigen Jahrhunderts Glanzstücke der Kasseler Galerie waren. Ein anderes wertvolles Bild, das zu jener Zeit sehr gerühmt wurde, ist scheinbar gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen. Es war die dem Leonardo da Vinci zugeschriebene „Charitas“. Der geschichtlichen Forschung ist es nicht gelungen zu ermitteln, wann dieses Bild, das damals als das berühmteste der Galerie galt, nach Kassel gelangt ist. In dem Katalog der Galerie vom Jahre 1783 fand es zum ersten Male Erwähnung und gehörte daher nicht zu dem ältesten Bestande. Nach der Beschreibung, die der Katalog von dem Werke gibt, kann man sich wohl eine ungefähre Vorstellung von demselben machen. Danach war „die mütterliche und wohltätige Liebe[“] durch eine entblösste Frauensperson dargestellt, die ein Kind zärtlich im Arme hält und zwei andere zur Seite hat, die mit Blumen spielen. Im Hintergrund Wasser, Felsen und Gebäude auf Holz 4 Fuss hoch, 3 Fuss 4 Zoll breit. Goethe soll im Jahre 1801 mehrere Stunden vor dem Gemälde zugebracht haben. Auch diese Charitas hat General Lagrange, der selbst ein gediegener Kunstkenner gewesen sein muß oder wenigstens von solchen gut beraten war, mit den anderen 47 Bildern auf Napoleons Befehl der Kaiserin Josephine zur Aufhängung in ihrem Schlosse Malmaison überbracht. Leider aber fehlte es unter den im Jahre 1815 wieder zurückgebrachten Bildern, blieb dann lange Jahre verschollen, bis es endlich vom Kunsthandel dem Kurfürst zum Rückkauf angeboten wurde. Derselbe verzichtete aber auf seine Wiedererwerbung. Heute soll es sich im fürstlichen Schlosse zu Neuwied befinden. Übrigens wurde die angebliche Autorschaft des Leonardo da Vinci von Fachgelehrten, unter deren darüber ein großer Streit entstand, später angefochten. Nach Dr. Gronau's Meinung soll die Charitas von einem unbedeutenden Schüler des Leonardo da Vinci herrühren. Aber selbst ohne die großen, ihr verloren gegangenen Kunstschatze behält die Kasseler Galerie ihre überragende Stellung unter vielen Galerien Deutschlands. Kassels Bedeutung als Kunststadt ist sehr umstritten und vielleicht nicht ganz mit Unrecht. Und doch hat es eine Zeit gegeben, wo eine notorische Blüte der bildenden Künste in Kassel nachweisbar war. In der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts und vielleicht noch ganz im Beginne des 19ten Jahrhunderts galt Kassel tatsächlich als eine der bedeutendsten Pflegestätten der bildenden Künste und zu den Hauptträgern dieses Ruhmes gehörten die Künstlerfamilien du Ry, Tischbein und Nahl. Am Hofe der früheren Landgrafen waren wohl immer einige Hofmaler tätig, ohne daß aber der Hof sich eine zielbewusste Pflege der Malkunst zur Aufgabe machte. Nach der Überlieferung sollen im einstigen, goldenen Saal in dem im Jahre 1811 abgebrannten Residenzschlosse zu Kassel 140 Gemälde aufgehängt gewesen sein, darunter Porträts fast aller europäischen Regenten seit 1530. Gerade Philipp der Großmütige wie auch [163] Wilhelm der IV. umgaben sich gern mit den Bildnissen fürstlicher Personen, deren künstlerischer Wert nach heutigen Begriffen jedoch kaum sehr groß gewesen sein dürfte. In hessischen Diensten waren als Hofmaler in ältesten Zeiten Michel

Möller, der noch aus Lucas Cranachs Werkstatt hervorgegangen ist, Caspar von der Borgt und Jost vom Hofe tätig. Beim Landgrafen Carl genoss als Hofmaler der Holländer Philipp van Dijck den größten Ruf. Erst während der Regierungszeit des Landgrafen Wilhelm VIII. setzte eine wirklich zielbewusste Pflege der bildenden Künste ein. In der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts trat in Kassel als tüchtiger Porträtmaler auch Joh. Georg von Freese, ein Schüler von Jean van Nicoles, hervor, aber die auch noch unter dem Landgrafen Carl wirkenden Brüder Herman Hch. und Magnus de Quitter galten als sehr talentvolle Maler.

In Deutschland lag übrigens nach der Renaissancezeit die Malkunst sehr im Argen. Man darf wohl als einen der letzten deutschen großen Maler den schon 1620 gestorbenen, aus Frankfurt stammenden Adam Elsheimer ansprechen, der dann erst in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts nach heutiger Kunstanschauung vielleicht etwas überschätzte Raphael Mengs, der Winkelmann's Einfluss ganz dem Klassizismus huldigte und seine Motive lediglich der Antike abgewann, auftauchte. Tatsächlich ging im 18ten Jahrhundert teilweise wenigstens durch dem Maler Joh. Hch. Tischbein den Älteren (1722 - 1789) von Kassel eine Erneuerung der deutschen Malkunst aus. Durch einen Zufall lernte der den bildenden Künsten sehr zugeneigte Landgraf Wilhelm VIII. gelegentlich eines Kuraufenthaltes in Schlangenbad den Sohn eines Bäckers des Klosters Haina, des frühern Mönchklosters, den Joh. Hch. Tischbein, der ihm als Landeskind durch Tischbein's Mäzen, den Grafen Stadion, vorgestellt wurde, kennen. Schon in seiner Kindheit zeigte Tischbein eine große Vorliebe für die Ölmalerei. Was ihm unter die Finger kam, mag es ein Wirtshausschild oder mögen es seine Angehörigen gewesen sein, alles musste er malen. Auf die primitivste Weise stellte er sich die Farbe selbst her, indem er rote Steine zerklopfte, zerrieb und durch Beimischung von Thran zu Ölfarbe machte. Zu dem Tapetenmaler Zimmermann in die Lehre gekommen verstand er es schon, auf den bemalten Tapeten solche erstaunlichen Beweise seines Talenten und seiner Kunstfertigkeit zu geben, daß der Tapetenmaler Zimmermann mit Tischbein und den von ihm gemalten Tapeten zur Frankfurter Messe zog. Hier entdeckte ihn der große Kunstliebhaber Graf Stadion aus Mainz, der nun sein Mäzen wurde, ihn zur weiteren Ausbildung nach Frankreich und Italien sandte und ihn schliesslich in Schlangenbad dem Landgrafen vorstellte. Als der Landgraf das Bildnis der Gräfin Stadion, das Tischbein – da taugliches Leinen in Mainz nicht zu beschaffen war – auf das Sacktuch der Gräfin gemalt hatte, erblickte, war er doch sichtlich überrascht. Zuerst wollte er nicht glauben, daß das Bild von dem Hainaer Klosterbäckersohn herstamme. Tischbein musste dann sofort den Landgrafen selbst malen. Das Bild gelang ausnehmend gut und Tischbein's Glück war nun gemacht. Mit Tischbein's Erscheinen in Kassel nahm die Entwicklung des Kunstlebens einen ungeahnten Aufschwung und leitete schon die später einsetzende Glanzperiode ein. Tisch-[164]bein erhielt als Hofmaler sofort große Aufträge vom Landgrafen zur Verschönerung der von diesem geschaffenen

Gemäldegalerie und für die Ausstattung des neugebauten Rokoko-Schlösschens Wilhelmstal, ja, er wurde der Schöpfer der bekannten Schönheitsgalerie in diesem Schlösschen. Jedenfalls war er in Kassel der gesuchteste Porträtmaler. Und doch lag seine Hauptstärke in der Historienmalerei. Seine Neigung gehörte der alten Geschichte und der damit verwebten Mythologie. Hieraus schöpfte seine rege Phantasie die Mehrzahl seiner Motive. Die meisten seiner damals bewunderten historischen Gemälde entstanden in den Jahren 1762 - 1785. Als Geschichtsmaler nahm er im 18ten Jahrhundert vielleicht einen ähnlichen Rang ein wie Piloty im 19ten Jahrhundert. Wohl mit einiger Überschätzung seiner Bedeutung wurde er in jener Zeit der „große“ Tischbein genannt. Sicherlich konnte er im Porträtfach als ein Hauptrepräsentant des bereits ausklingenden höfischen Rokokogeschmackes gelten. Rein handwerklich war er dank seiner überlegenen Technik fraglos ein großer Meister, der außerordentlich schnell schuf. Er hatte einen kultivierten Geschmack. In seiner Historienmalerei hat er große Schaustücke, die meist geschichtlichen, mythologischen und religiösen Inhalts geschaffen. Wenn sie auch nach heutiger Auffassung sehr glatt gemalt sind, so spricht doch aus ihnen ein feines, an den großen Italienern geschultes Farbempfinden. Im ganzen wirken seine Geschichtsbilder sehr dekorativ, aber doch vielfach recht theatralisch. Auf jeden Fall war er das anerkannte Haupt des bekannten großen Malergeschlechtes der Tischbeins. Mehr als 30 Maler oder Malerinnen dieses Namens stammen von dem Hainaer Klosterbäcker ab. Die meisten genossen den Unterricht des Joh. Hch. Tischbein des Älteren, dessen große Bedeutung als Lehrer jedenfalls unangefochten ist. Seine Neffen und Schüler Joh. Hch. Wilhelm Tischbein (1751 - 1829) der Neapolitaner oder Goethe-Tischbein und Joh. Friedr. August Tischbein (1750 - 1812) der Waldecker Hofmaler und spätere Leipziger Akademiedirektor waren ohne Frage die berühmtesten und auch bedeutendsten dieser Malerdynastie. Beide hingen eigentlich nur lose mit Kassel zusammen, wo sie nur solange weilten, als sie bei ihrem Onkel studierten und dann später immer nur vorübergehend sich dort aufhielten. Wilhelm Tischbein ist insbesondere durch seine enge Freundschaft mit Goethe bekannt geworden und sein im Städel'schen Institut Frankfurt hängendes Bild in einem vornehmen hellgrauen Farbton gehaltenes Bild „Goethe auf den Ruinen Rom's“, in dem der Kopf des Dichters ganz besonders energisch und kraftvoll zum Ausdruck kommt, ist immer noch sein bedeutendstes Werk geblieben, dem er wohl in erster Linie seinen großen Ruf verdankte. Die meisten seiner anderen Schöpfungen finden sich in der Oldenburger Galerie vereint, wo man sich am besten ein Urteil über seine künstlerische Bedeutung bilden kann. Unbestritten war aber Joh. Friedr. Aug. Tischbein, der großen Vorbildern wie der Französin Vigée Lebrun, dem Franzosen Greuze, David und dem Engländer Gainsborough nacheiferte, als Porträtist den beiden genannten anderen Tischbein überlegen, wie er überhaupt als der talentvollste der ganzen Malerfamilie angesehen wurde. Nicht nur in Deutschland, sondern auch im Auslande,

insbesondere in Russland und in den Niederlanden, war er der gesuchteste Bildnismaler. In der zeichnerischen Niederschrift sehr gewandt, war auch seine Malweise äußerst elegant, sein Farbauftrag pastos, wie sein Kolorit überhaupt von der delikate-[165]sten Feinheit. Er wie auch Wilhelm Tischbein haben sich immer mehr von dem gekünstelten Rokokogeschmack als dessen typischer Hauptvertreter in Deutschland ihr Onkel und erster Lehrer galt, abgekehrt und strebten einer mehr der Natur abgelauchten Auffassung zu.

Zu Tischbein's Zeiten wirkten auch die beiden Kobold (Jos. Werner Kobold und Joh. Gottlieb Kobold Vater und Sohn) in Kassel. Ersterer galt als tüchtiger Zeichner und Maler, war Mitglied der Akademie sowie Lehrer und Professor an derselben. Bekannt sind von Gottlieb Kobold seine Ansichten von Kassel und aus der Umgebung, während Werner Kobold auf dem Gebiete der Bildniskunst ein sehr starker Nebenbuhler des älteren Joh. Hch. Tischbein war, dem er fast gleichkam. Auch als Lehrer genoss er großes Ansehen. Zu seinen Schülern zählten u. a. Christian Ruhl, Wilhelm Tischbein, E. F. F. Robert, Hch. Abraham Wolff, Ludwig Ph. Strack, Hch. Jakob Tischbein, Andreas Range, F. J. Schröder, Georg Pffor und schliesslich sein Sohn Gottlieb Kobold.

Neben der Familie Du Ry, deren Mitglieder insbesondere der begabteste Simon Louis du Ry im 18ten Jahrhundert der Residenz Kassel die baukünstlerische Physiognomie gaben, ist noch die Künstlerfamilie Nahl zu gedenken, die insbesondere in der plastischen Kunst Schöpfungen hohen Ranges Kassel geschenkt hat. Ihr Hauptrepräsentant Joh. Aug. Nahl (1710 - 1781) war einer der grössten Künstler des deutschen Rokoko überhaupt. Ursprünglich wirkte er am Berliner Hofe und die Ausschmückung Berliner Schlösser, die hauptsächlich ihm anvertraut war, gehört mit zu dem Höchsten, was das deutsche Rokoko geschaffen hat. Erst später kam Nahl an den hessischen Hof und gerade der Bau des Schlosses Wilhelmstal gab zu Nahl's Übersiedlung Veranlassung. Die herrliche dekorative Innenausstattung dieses Schlosses gibt am besten von seiner vollendeten Formensprache und edlen Linienführung Kunde. Teilweise von ihm sind auch die dekorativen Marmorgruppen im Auepark im Wilhelmshöher und Wilhelmstaler Park, der plastische Schmuck der katholischen Elisabethkirche auf den Friedrichsplatz geschaffen, aber seine größte bildhauerische Leistung bleibt doch das prachtvolle Denkmal auf dem Friedrichsplatz, die Statue des Landgrafen Friedrich II. Schon im Jahre 1771 hatten die Landstände in Anerkennung der Verdienste, die sich dieser Landgraf um sein Land und Kassel erworben hat, die Errichtung dieses Standbildes beschlossen und die Ausführung Joh. Aug. Nahl übertragen, für den es im letzten Jahrzehnt seines künstlerischen Schaffens die liebste und wertvollste Arbeit werden sollte. Manche Einzelheiten, die mit der Herstellung dieses Denkmals im Zusammenhang stehen, sind interessant genug, um hier

Erwähnung zu finden. Im Ganzen waren von den Landständen 20 Tausend Taler bewilligt worden. Davon sollte Nahl die Hälfte bekommen, musste aber auch die Kosten des Transportes der aus Carrara kommenden Marmorblöcke tragen. Dieselben kamen im Jahre 1775 in Carlshafen an. Nahl hielt es nun für vorteilhafter, unter der Mitarbeit seines Sohnes Samuel schon die Figur aus den Marmorblöcken herauszuarbeiten und dann erst den Transport von Carlshafen nach Kassel vorzunehmen. Bei dem recht mäßigen Zustande der hessischen Wege und Straßen ging dieser Transport nicht so ganz leicht von statten. Eigens mussten dafür Maschinen erfunden werden, es mussten auf den Straßen Bohlen gelegt werden und dann noch ein Vorspann von 30 - 40 Pferden genommen werden. Heute kann man es sich kaum noch vorstellen, [166] daß dieser Transport drei Wochen unterwegs war und etwas 1000 Taler Beförderungskosten erforderte. In Kassel sanken die Räder der Wagen fusttief in das Pflaster der Königstraße ein. Wer heute das Denkmal auf dem Friedrichsplatze bewundert, mag kaum die Schwierigkeiten ahnen, die zu jener Zeit die Ausführung solcher Kunstwerke verursacht. Ein tragisches Geschick wollte es indes, daß Nahl die Vollendung des Werkes nicht mehr erlebte. Als bereits schwerkranker Mann musste er zuletzt in einer Sänfte zur Arbeitsstätte getragen werden. Seinem Sohne Samuel Nahl (1748 - 1813), einem gleichfalls sehr begabten Bildhauer, blieb es vorbehalten, das Werk zu Ende zu führen. Dessen jüngerer Bruder Joh. Aug. Nahl (1752 - 1825) wirkte zeitweise in Kassel als Maler und dessen Sohn Wilhelm Nahl (1803 - 1880) vertrat fast bis in unsere Zeit hinein in Plastik und Malerei den Klassizismus in Kassel. Es kann nicht Wunder nehmen, daß der Landgraf Friedrich II. die Wirksamkeit so prominenter Künstlerfamilien, wie der du Ry, der Tischbein und Nahl zum Anlass nahm, zur Gründung einer Kunstakademie zu schreiten, nachdem gerade in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts solche Institute in vielen europäischen Großstädten ins Leben gerufen wurden, wie in Madrid 1752, Edinburg 1754, Petersburg 1757, Düsseldorf 1767, London 1768, München 1770. Die Gründung der Kasseler Kunstakademie erfolgte am 18. Oktober 1777. In der Tat war sie eine der ältesten Akademien in Deutschland, älter als die erst nach ihr gegründeten Berliner Akademie. Im Stile der damaligen landgräflichen Verordnungen erging zu ihrer Gründung folgender Erlass:

„Zur Aufnahme der Malerey und Bildhauerkunst haben der Herr Landgraf die Maler und Bildhauerakademie errichtet, wovon Herr General von Gohr Präsident und der Commandeur und Kammerherr von Veltheim Vice-Präsident ist. Rath Tischbein ist insbesondere über die so sich der Malerkunst gewidmet, gesetzt und Rath Nahl über die so sich der Bildhauerkunst befleissigen.“

Die Bedeutung, die dieser an manchen Erinnerungen reichen Kunstakademie in den ersten

Jahrhundert ihres Bestehens zukam, verlor sie leider allzubald, um sie einigermaßen erst wieder nach etwa einem Jahrhundert seit ihrer Gründung zurückzugewinnen. Schon der letzte Landgraf und letzte Kurfürst wandte ihr kaum noch ein regeres Interesse zu. Natürlich kann ich im Rahmen meines Buches nicht näher auf ihre Geschichte, die übrigens in interessanter Weise von Professor Knackfuss geschrieben wurde, eingehen. Trotz der materiellen Nöte, die die Kunstakademie erleiden musste und trotz der offiziellen Teilnahmslosigkeit an ihrem Geschehen wie auch der geringen Resonanz, die sich bei der Kasseler Bürgerschaft fand und die zu ihrer Entfaltung wie zur Schaffung einer für ihre Weiterentwicklung günstigen Atmosphäre erforderlich gewesen wäre, hat sie vor Jahren ihr 150-jähriges Bestehen feiern können. Während dieses langen Zeitraumes sind in ihr doch alle Stilrichtungen vom Rokoko und Klassizismus an über die Romantik und den Naturalismus hinweg bis zum Impressionismus wie bis zu allen nachimpressionistischen Strömungen, ja sogar bis zum Expressionismus in höherem oder minderem Grade durch begabte an ihr wirkende Lehrer und talentvolle Schüler, die aus ihr teilweise hervorgegangen sind, zur Geltung gekommen und da man in dem Schaffenskreis der Kunst-[167]akademie einer deutschen Residenz immerhin ein Spiegelbild der kulturellen und künstlerischen Entwicklung Deutschlands überhaupt sehen sollte, wird man wenigstens der Männer gedenken müssen, deren Schöpfungen mittelbar oder unmittelbar durch die Kasseler Kunstakademie beeinflusst wurden.

In der Geschichte der einstigen Kasseler Kunstakademie bildete nicht nur in der sieben Jahre andauernden westfälischen Zeit, sondern leider auch in der kurfürstlichen Zeit die Frage der Unterbringung stets eine recht traurige Rolle, ja es waren dies Zustände, die gewiss auf die Kasseler Kunstverhältnisse kein günstiges Licht warfen. Unter Jérôme's Regierung, dem ja abgesehen von seiner Interessenlosigkeit für alle Dinge, die mit dem Geistesleben und mit den bildenden Künsten irgendwie zusammenhingen, die Mittel wie auch die Gelegenheit fehlten, wurden der notdürftig am Leben gehaltenen Akademie ein dunkler Raum im düsteren Materialienhaus in der Schäfergasse zum Unterricht zugeteilt. Völlig unzulänglich waren aber auch die kleinen und ungenügend beleuchteten Räume, die nach Rückkehr des ersten Kurfürsten im zweiten Stock des Oberneustädter Rathauses der Akademie zur Verfügung gestellt wurden. Überdies wurden sie im Jahre 1837 von dem Stadtrat wieder gekündigt und von nun an war die wieder heimatlos gewordene Akademie stetig auf Wanderschaft. Ein Jahr lang führte sie ihr tristloses Schattendasein in der unteren Königstraße, dann im Gebäude des Hanuschsaales auf dem Ständeplatz in der zweiten Etage. Im Jahre 1853 waren ihr das Obergeschoss des Marstalles und einige Räume in dessen Erdgeschoss zugewiesen worden. Den Bildhauerunterricht hatte man schon fast ganz einstellen müssen. Im Jahre 1857 musste sie auch aus diesen gewiss nicht gerade idealen Räumen wieder heraus. Das Inserat, zu dem

die schon ganz verzweifelte Direktion der Akademie am 28. Juli 1856 Zuflucht nahm und in einer Kasseler Zeitung erscheinen ließ, spricht Bände und enthüllt in kaum glaublicher Weise die unwürdige Behandlung, die man diesem Kunstinstitut in kurfürstlicher Zeit zu teil werden ließ.

„Es wird für die kurfürstliche Akademie der bildenden Künste geräumiges Unterrichtslokal auf Ostern kommenden Jahres gesucht. Nähere Auskunft wird schriftlich bei unterzeichneter Direction entgegengenommen.

Kassel, 24. Juli 1856

Kurfürstliche Direction der Akademie der bildenden Künste.“

Auch dieser Versuch, auf dem Wege eines Zeitungsinsertes geeignete Räume zu finden, blieb ergebnislos. Die Akademie musste schließlich ihr kümmerliches Dasein über einem kurfürstlichen Stallgebäude und im Wachthause des Wilhelmshöher Tor fristen. Erst als man in der preussischen Zeit zu ihrer Erneuerung schritt, hörte ihre Heimatlosigkeit auf. Im Bellevueschloss, nachdem die neue Gemäldegalerie bezogen war, fand sie endlich eine ihr einigermaßen würdige Unterkunft, bis sie dann im Jahre 1908 in den von Bohnstedt geschaffenen Neubau in der Karlsaue, einer baukünstlerischen Schöpfung von vornehmer Schönheit, einziehen konnte. Wie schon zur Genüge betont, flaute unter den Kurfürsten das landesherrliche Interesse an den bildenden Künsten, das die Landgrafen in hohem [168] Masse bekundeten, erheblich ab und trotz der guten Vorbedingungen war es Kassel nicht beschieden, sich zu einer Kunststadt von Rang, wenigstens soweit die bildenden Künste in Betracht kamen, zu entwickeln. Nach allem, was man über den letzten Kurfürsten hörte und las, muss er ganz besonders amüsiert gewesen sein. Unter seiner Regierung konnten sich die noch in Kassel lebenden Maler kaum eines Auftrages von seiner Seite rühmen. Die Bildergalerie, die sich damals noch im Bellevueschloss befand, war meistens geschlossen und konnte nur gegen sehr hohen Eintrittsgeld besichtigt werden, sodaß sie praktisch für Publikum nicht vorhanden war. Kopieren in der Galerie war strengstens verboten, ja, es wurde mit Argusaugen darüber gewacht, daß auch keiner der Besucher nur einen flüchtigen Bleistiftstrich machte. So blieb den jungen Malern diese für ihre Studien unvergleichliche Bildungsstätte ebenfalls verschlossen. Wegen des geradezu unsinnigen Kopierverbotes kamen auswärtige Künstler nur selten nach Kassel und Kasseler Künstler, die trotzdem berühmt geworden sind, haben sich zeitig aus dem Staube gemacht. Jedenfalls verdanken sie ihre Ausbildung nur selten ihrer Vaterstadt. Die früheren Kurfürsten – insbesondere aber der letzte – betrachteten eben die Gemäldegalerie als ihre Privatsammlung und glaubten der Öffentlichkeit gegenüber schon genug getan zu haben, wenn sie dem Publikum den Zutritt nur an hohen Fest- und

Feiertagen gestattet. Wie es nun zu den traditionellen Pfingsttagsvergnügungen der Kasseler jener Zeiten gehörte, nachmittags die Wasser auf Wilhelmshöhe springen zu sehen, so ging man auch alle Jahre am Pfingsttagmorgen nach der Kirche zur Gemäldegalerie. In seinem, neuerdings wieder von Heidelberg herausgebrachtem Romane „Die neuen Argonauten“ hat Dingelstädt einen solchen Besuch recht ergötzlich geschildert. Diese ganz sarkastisch gefärbte Schilderung, die sicherlich auf eigenen Erlebnissen und Beobachtungen beruht, lässt durchblicken, wie wenig dem damaligen Hofe daran lag, das kunstsinnige Publikum bei der Betrachtung der großen Meisterwerke überhaupt in Stimmung kommen zu lassen.

„Mit dem Glockenschlag zwölf wird die Bildergalerie eröffnet, aus einer Reihe prachtvoller Säle bestehend. An dem Eingang des ersten harrt ein von Gold starrer Livréebedienter. Nr. 1 ruft er aus „die Italiener“. Ihr tretet ein., wenn Ihr so glücklich gewesen seid, von der Menschenwelle gerade auf die Schwelle des Hauses geschleudert zu werden, ehe der Thürsteher die hohen Pforten vor dem allzugefährlichen Schwall wieder zuwarf. Ein hoher Saal empfängt Euch; aber die Bilder sucht Ihr vergebens; denn kaum seid Ihr eingetreten, so fliegt schon die zweite Tür auf und ein Silber starrer Livréediener ruft aus: Nr. 2 „die Niederländer“! Zu gleicher Zeit wird Nr. 1 „die Italiener“ rücksichtslos geschlossen. Ihr tretet in Nr. 2 ein; da öffnet sich Nr. 3. Ein in roter Broderie starrer Livréediener ruft aus: Nr. 3 „Altdeutsche Schule“! Atemlos springt Ihr aus den Niederlanden nach Altgermanien, ein Mensch in gelber Stickerei fängt Euch wie einen Federball; Nr. 4 „Neufranzosen“ ruft er und wirft Euch einem Fünften zu, bis Ihr am anderen Ende des Gebäudes mit Nr. 10 von einem Menschen in blauer Stickerei glücklich zur Haupttür hinaus und wieder unter Gottes freien, mit eisernen Staketen durchschnittenen Himmel geschleudert werden.“

[169] Während der Wende des 18ten und 19ten Jahrhunderts und bis tief in das 19te Jahrhundert hinein standen die in Kassel wirkenden Maler, Bildhauer und Baukünstler in irgend einem näheren Zusammenhang mit der Kunstakademie, sei es daß sie dort ständig oder auch nur zeitweise als Lehrer oder Direktoren tätig wie auch deren Ehrenmitglieder waren oder daß sie aus ihr als Schüler hervorgegangen sind wie teilweise ihre Ausbildung daselbst genossen haben. Zu der Reihe der Künstler, die im Kasseler Kunstleben jener Zeit am bemerkenswertesten hervorgetreten sind, gehören zunächst als Maler u. a. Wilh. Böttner (1752 - 1805) ein Schüler des Joh. Hch. Tischbein d. Ä. auch als Professor an der Akademie wirkend. Ludwig Emil Grimm, ein jüngerer Bruder von Jakob und Wilhelm Grimm (1790 - 1865)

ebenfalls eine Zeit lang Professor an der Kunstakademie. In seiner zeichnerischen Gewandtheit wie als Radierer lag seine Bedeutung, weniger in der Malkunst. Ebenfalls bedeutender als Zeichner war der Maler Justus Krauskopf (1787 - 1869), ein Schüler des berühmten David, Paris, zu dem sehr viele der Malkunst beflissene Deutsche hinzupilgern pflegten. Schüler der Kasseler Akademie war auch der als Genremaler bekannte und als Porträtist seinerzeit sehr gesuchte August von der Embde geb. 1780 zu Kassel. Seine Bilder zeichneten sich durch große Weichheit aus, wenn sie auch im Ausdruck nicht besonders charakteristisch waren. Das Talent und die sichere Technik ihres Vaters haben seine Töchter Caroline und Emilie geerbt. Jahrzehntlang waren sie in ihrer Vaterstadt als Malerinnen sehr geschätzt. Der im Jahre 1820 zu Kassel geborene Louis des Coudres genoss seinen ersten Unterricht ebenfalls auf der Kasseler Akademie. Später kam er als Professor der Historienmalerei an die Kunstschule nach Karlsruhe. Im Jahre 1840 starb in Kassel der in Neapel geborene Maler Ludwig Hummel. Dieser, ein Schüler des Neapler Tischbein Joh. Wilhelm Tischbein, war in Kassel als bedeutende künstlerische Kraft und großer Kunstkenner allgemein anerkannt. Beauftragt durch den ersten Kurfürsten, schuf er mit den Malern Weygandt, Range, von der Embden die Ahnenbilder des Fürstenhauses, die erst im Seitenflügel des Wilhelmshöher Schlosses, später im Kuppelsaal aufgehängt wurden. Hummels bedeutendstes Werk ist wohl das für den Thronsaal des roten Palais in ganzer Figur gemalte Bild des Kurfürsten Wilhelm II. In der westfälischen Zeit trat auch in Kassel Jérôme's Hofmaler Franz Kinson, der Jérôme und dessen Gattin ausgezeichnet in Kreide gezeichnet hatte, hervor. Als bedeutender Landschaftler galt der im Jahre 1813 im Kassel geborene August Bromeis. Dieser lebte vorzugsweise in Rom. Nach Kassel kam er erst 1866, war auch Lehrer an der Akademie und starb 1881 in Kassel. Die langjährigen Direktoren der Kunstakademie Friedr. Müller geb. 1801 und Ludwig Siegismund Ruhl geb. 1794, beide Kasseler Kinder, waren als Maler weniger bedeutend, dagegen sehr geistvolle Männer, die sich schriftstellerisch mit Erfolg betätigten.

Georg Anton Primavesi, Radierer und seit 1828 als Landschafts- und Dekorationsmaler tätig, genoss weit über Kassels Grenzen hinaus in Deutschland als Schöpfer großartiger Bühnenbilder bedeutendes Ansehen. Der in Hanau geborene Friedrich Bury, ein Freund Goethe's und Tischbein's, der lange in Italien lebte, war vielfach am kurfürstlichen Hofe in Kassel tätig und neben Ludwig Hummel auch der Lehrer der talentvollen Kurfürstin Auguste, die er mehrfach wie auch [170] deren Tochter Caroline porträtierte. Von dem Historienmaler und zeitweiligen Lehrer an der Kunstakademie Joh. Eduard Ihlée (1812 - 1885), zumeist in Italien lebend, rühren Kopien nach Raphael und Michel Angelo her, die in der staatlichen Gemäldegalerie hingen oder wohl noch hängen. Zu größerer Berühmtheit sind die in Kassel geborenen Maler Joh. Martin von Rohden (1778 - 1868) und Andreas Achenbach gelangt. Beide sind als bedeutende Landschaftler in die Kunstgeschichte eingegangen. Obwohl von

Rohden zum Hofmaler ernannt wurde, hat er sich immer nur vorübergehend in seiner Vaterstadt aufgehalten und vorwiegend in Italien gelebt. Andreas Achenbach hat dagegen von seiner Heimat kaum irgendwelche Notiz genommen, weil er wohl genau den Tiefstand des Kasseler Kunstlebens in der Kurfürstenzeit kannte.

Aus den Kasseler Künstlerfamilien Nahl und Ruhl sind auch recht begabte Bildhauer, wie der vorhin erwähnte Samuel Nahl und Joh. Ruhl hervorgegangen. Letzterer war ein Schüler Nahls. Von Ruhl rührt das Grabmal des Kurfürsten Wilhelm I. In der Löwenburg her. Der aus dem Waldeckischen stammende sehr berühmt gewordene Bildhauer Rauch war Ruhl's Schüler.

Doch die weitaus begabteste Persönlichkeit unter den in Kassel geborenen Bildhauern war ohne jede Frage Werner Henschel (1780 geb., 1850 in Rom gestorben und bei der Pyramide des Cestius begraben). Sein bedeutendstes Werk ist das Bonifatiusdenkmal in Fulda, das 1842 abgeliefert wurde. Von seinen künstlerisch sehr wertvollen Porträtbüsten sind neben vielen anderen Schöpfungen der drei Kinder der Kurfürstin Auguste, die Werner Henschel und seine Kunst sehr schätzte, die Büste des Malers Bury und des Göttinger Lichtenberg am bekanntesten geworden. Auch bei verschiedenen Mitgliedern seiner Familie hat er seine ausdrucksvolle plastische Kunst zur Geltung bringen können. Wie Nahl und Ruhl wirkte er auch eine Zeitlang als Professor an der Kasseler Akademie und zu seinen bekanntesten Schülern gehören Gustav Kaupert, Heinrich Gerhardt und Karl Hassenpflug, ein Bruder des zwar bedeutenden, aber höchst unpopulären Ministers Hassenpflug aus der Konfliktzeit in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Heinrich Gerhardt, auch ein Kasseler Kind (geb. 1823) weilte in Rom. Wie wenig oft das frühere Deutschland seine begabten Künstler zu ehren wusste, wurde auch bei Gerhardt offenbar, dessen Hauptwerk „Alcibiades trägt den verwundeten Sokrates aus der Schlacht“ zehn Jahre im Keller der Berliner Nationalgalerie vergraben war und so der Öffentlichkeit vorenthalten wurde. Als Bildhauer von beachtlichem Können und phantasievoller Auffassung sind in späteren Jahren in Kassel Carl Begas, Everding, Echtermeyer, Bernewitz und Sauter hervorgetreten, in neuerer Zeit besonders Schwartzkopf und Alfred Vocke.

Unter dem letzten Kurfürsten war wohl die Akademie auch weiterhin gut dotiert, aber sie blieb trotzallem steril, zumal auch ihre Leiter nicht gerade Künstler waren, die eine große Anziehungskraft auszuüben vermochten. Die Direktoren der Akademie in der kurfürstlichen Zeit wie Paul Ludwig Grimm, Friedrich Müller und Ludwig Siegmund Ruhl waren wohl hochgebildete Männer und tüchtige Schriftsteller, wurden aber als ausübende Künstler nicht sehr hoch eingeschätzt. Ein Umschwung trat erst in der preussischen Aera unter dem Regime

des kunstsinnigen und feingebildeten Oberpräsidenten von Möller ein. [171] Dieser machte vor allen Dingen die Bildergalerie wieder dem Studium zugänglich und zog dadurch wieder junge Maler, die sich an den alten Meistern schulen wollten, heran. Eine gründliche Reorganisation erfuhr auch die Kunstakademie. Zu ihrer Leitung wurde ein hervorragender Maler in der Person des Professor Kowitz berufen. Gewiss erhielt durch ihn und durch andere prominente Lehrkräfte, die man für die Akademie gewonnen hatte, das Kunstleben einen merklichen Auftrieb, aber aus Kassel eine Kunststadt zu formen, wie es beispielsweise München, Düsseldorf, Karlsruhe, Weimar und in neuerer Zeit auch Darmstadt waren, wollte auch jetzt nicht gelingen. Zwar besteht seit 1835 in Kassel ein Kunstverein, durch den eine Brücke zwischen den schaffenden Künstlern und den Kunstfreunden geschlagen wurde und in dem sich nicht nur das Kasseler Kunstleben, sondern auch die zeitgenössische Kunst überhaupt abspiegeln sollte. Als dieser Kasseler Kunstverein im Jahre 1935 das Jubiläum seines hundertjährigen Bestehens feierte, ist wieder in Wort und Schrift wie in einer großen Jubiläumsausstellung die Aufmerksamkeit der größeren Öffentlichkeit auf den Verein gelenkt worden, der eigentlich fast immer nur wegen der geringen Teilnahme, die ihm seitens des Kasseler Publikums entgegengebracht wurde, dahinvegetierte. Eine sehr verdienstvolle Schrift „Hundert Jahre Kunstverein zu Kassel“, die auch aus Anlass des 100 jährigen Jubiläums erschien, hatte Herrn Dr. Helmut Kramm zum Verfasser und aus dessen Werk gewinnt man einen vorzüglichen geschichtlichen Überblick über das Wirken des Vereins und über die Kunstverhältnisse in Kassel während des vergangenen Jahrhunderts bis in unsere Zeit hinein. In immer interessanter Weise schildert Dr. Kramm, wie wenig Förderung dem Kunstverein während der Kurfürstenzeit von Seiten des Hofes zuteil wurde und wie abträglich seiner Entwicklung die ewigen innerpolitischen Kämpfe waren. Auch auf die begrenzten Verkaufsmöglichkeiten für die ausstellenden Künstler weist er hin, zumal ja das Kunstinteresse des Hofes, der anderswo ein großer Auftraggeber war, fast ganz wegfiel, ferner auf die großen Schwierigkeiten, die dem Vereine dauernd bei der Wahl zweckmäßiger Ausstellungsräume erwachsen. Erst 1871 – also in preussischer Zeit – entstand das heutige Kunsthaus am Ständeplatz, das von einer eigens dazu gebildeten Kunsthausgesellschaft errichtet wurde und endgültig die leidige Raumfrage lösen sollte. Aber angesichts der Teilnahmslosigkeit der Kasseler Kreise konnte sich die Gesellschaft nicht halten, das Kunsthaus ging im Jahre 1877 in den Besitz der Stadt über, die es aber nach entsprechender Erweiterung vornehmlich für Schulzwecke verwandte und nur den ersten Stock zu Ausstellungszwecken an den Kunstverein vermietete. Mehr als fünf Jahre lang konnte das verhältnismäßig kleine Häuflein Kunstliebender, die zum Stammpublikum des Kunstvereins gehören, nur von einer Seitengasse aus durch eine schmale Hinterpforte und über eine dunkle Stiege den Zugang zu den Räumen des Kunstvereins finden. Das war nun wirklich einer Stadt von der Bedeutung Kassels nicht

würdig. Heute ist dies aber anders geworden. Das Kunsthaus ist, wie das noch an anderer Stelle beleuchtet werden wird, wieder ganz seinem eigentlichen Zwecke zugeführt worden. Will man den Grad des Kunstinteresses in der Biedermeierzeit verglichen mit der Gegenwart durch die beredte Sprache der Zahlen ausdrücken, so fällt dieser Vergleich nicht gerade günstig für unsere Zeit [172] aus. Im Gründungsjahr 1835 waren im Kunstverein aus allen Kreisen des Hofes, hessischen Adels und des Bürgertums 1000 Mitglieder oder Aktionäre organisiert und damals hatte Kassel nur 30 000 Einwohner. Doch in den 50er und 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts trat schon ein dauernd anhaltender Mitgliederschwund ein, bis schließlich – also nach Ablauf eines Jahrhunderts – in neuester Zeit die Zahl der Mitglieder auf 258 zusammengeschrumpft war, bei einer beinahe um das Sechsfache gestiegenen Bevölkerung. Übrigens hat auch Dr. Kramm in seiner Schrift darauf hingewiesen, wie es das Kasseler Stammpublikum des Kunstvereins nur ganz allmählich – und zuerst nur mit großem Widerstreben – für die neueren Richtungen der Malkunst gewonnen werden konnte. Hier zeigte sich der Kasseler wieder in seinem zäh am Gewohnten festhaltenden Konservatismus. Jahrzehntlang war im vorigen Jahrhundert das Geschichtsbild, das Genrebild oder erzählende Bild die große Mode. An diesen Stoffen berauschte man sich in Kassel noch lange, als man ihnen anderwärts kaum noch regeres Interesse entgegenbrachte. Als aber im Kunstverein – und es geschah viel später als in anderen Orten – der Impressionismus und in diesem Jahrhundert gar der Expressionismus, Kubismus oder die anderen „Ismen“ auftauchten, da kannte die Erregung der älteren Generation über diese Geschmacksverirrungen, wie den eingetretenen Stoff- und Stilwandel, – und manchmal wirklich nicht mit Unrecht – keine Grenzen. Doch der Kunstverein blieb seiner Mission, allmählich auch die moderneren Richtungen der Malkunst zu Worte kommen zu lassen, treu. Freilich wurde die Aufnahmefähigkeit des Kasseler Publikums seitens der ganz großen Künstler von jeher gering eingeschätzt, denn alle Bemühungen, diese zur Beschickung der Kunstvereinsausstellungen zu bewegen, blieben meistens erfolglos. Maler vom Range eines Andreas Achenbach, dazu noch ein Kasseler Kind, eines Feuerbach, Hans von Marées und eines Böcklin verhielten sich völlig ablehnend. Von ihnen waren Werke im Kunstverein kaum zu sehen (Achenbach hat nur im ersten Jahrzehnt des Bestehens des Kunstvereins zweimal ausgestellt).

Von der Jahrhundertwende an, als ich nach Kassel kam, ließ mich mein Interesse an der zeitgenössischen bildenden Kunst oft den Weg zu den Ausstellungsräumen des Kunstvereins finden und waren darin auch selten die ganz großen Künstler mit ihren neuesten Schöpfungen vertreten, so bekam man doch neben vielem Mittelgut auch ganz prachtvolle Werke von Künstlern der engeren hessischen Heimat wie der anderen deutschen Gaue zu Gesicht. Jedenfalls schufen mir der Kunstverein und die von ihm periodisch veranstalteten größeren

Ausstellungen in Ermangelung einer modernen städtischen Galerie die einzige Möglichkeit, in Kassel Fühlung mit der zeitgenössischen Malerei, nachdem mein Interesse dafür durch den häufigen Besuch bedeutender moderner Galerien ganz besonders geweckt worden war, zu behalten.

So wie die geistigen Bewegungen der Physiognomie Deutschlands im vergangenen Jahrhundert entscheidende und charakteristische Züge verliehen haben, so spiegeln sich auch in den großen Schöpfungen der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei die verschiedenen Auffassungen und Richtungen des 19ten Jahrhunderts wider. Eine prächtige Übersicht in dieser Beziehung boten mir die Besuche der neuen Pinakothek und der Schackgalerie in München, wie auch die Stuttgarter [173] und Karlsruher Galerien. Da sah ich interessante Vorbilder des Klassizismus und des Nazarenertums, Richtungen, die am Anfange des 19ten Jahrhunderts vorherrschend waren, bis sie durch die erwachende Romantik und ein sich immer mehr verinnerlichendes Naturgefühl abgelöst wurden, aber auch das Genre und die Biedermeiermalerei waren in vorbildlichen Schöpfungen vertreten, nicht minder die Historienmalerei, die ja einst sehr im Schwange war, man sah wie manche bedeutende Künstler sich um einen Monumentalstil bemühten, man konnte die intime und heroische Landschaft studieren und gewann insbesondere in München einen tiefen Einblick in die Phantasiewelt Böcklins. Auch die deutschen Impressionisten waren in den genannten Galerien vertreten.

Die am Ausgange des vorigen Jahrhunderts stattgefundenen Galeriebesuche brachten mich daher dem Verständnisse der großen zeitgenössischen Meister und den Meistern der jüngsten Vergangenheit viel näher als es ausgiebige Kunstgeschichtliche Studien vermocht hätten. Selbst auf dem flüchtigen, nur auf kurze Stunden beschränkten Rundgange durch die neue Pinakothek und die Schackgalerie waren die Eindrücke, die ich bei der Betrachtung der großartigen Werke eines Böcklin, Stuck, Liebermann, Piloty, Feuerbach, Gabriel Max, Lenbach, Max von Schwind, Leibl, Graf Kahlreuth [Kalckreuth], Trübner, Franz von Uhde, Heinrich Zügel, Ludwig Dill, Herterich, Albert Keller, Samberger, Rottmann, Hans Thoma und anderen gewann, Kunsterlebnissen gleichzuachten, die dauernd nachwirken. Ja, sie waren tatsächlich von so nachhaltiger Wirkung, daß mir heute noch das vor etwa 40 Jahren Gesehene ganz lebendig vor Augen steht. Vor den erlebnishungrigen Augen rollte ja sozusagen in diesen beiden Galerien fast ein ganzes Jahrhundert deutscher Kunstentwicklung ab. Dazu kam noch genusssteigernd der unverdorrene Geschmack und mein für eine rechte Erlebnisfähigkeit nötiger jugendlicher Enthusiasmus, aber wenn ich auch bewundernd aufblickte zu den Schöpfungen der größten Meister, die uns deren höchste Inspiration und vollendetste Technik geschenkt haben, verlor ich nicht die naive Genussfreude vor Werken, die, wenn auch nicht

allerhöchsten Ranges, doch von Künstlern geschaffen waren, denen es auch um die Erreichung hoher Ziele in der Kunst heiligster Ernst war. So hatte ich die richtige Einstellung gefunden, um mit lebhaften Interesse auch an dem künstlerischen Schaffen der Kasseler Maler während eines Vierteljahrhunderts teilzunehmen. Jedenfalls hatte ich an den damals gesehenen Bildern den richtigen Maßstab für ein sich immer mehr entwickelndes Kunsturteil gewonnen. Immerhin waren es interessante Künstler, deren Schaffen man mehrere Jahrzehnte hat miterleben dürfen. Mit manchen von ihnen war ich persönlich bekannt. Viele weilen nicht mehr unter den Lebenden, aber von ihren Werken, die ich meistens im Kunstverein bei anderen Gelegenheiten und auf den sich häufiger wiederholenden großen Kasseler Kunstausstellungen kennen lernte, ist mir doch vieles in Erinnerung geblieben.

Von der Jahrhundertwende bis zu dem Zeitpunkte, als ich Kassel endgültig verließ (1927), ist mir ein großer Teil der Schöpfungen der in Kassel wirkenden Maler und Bildhauer zu Gesicht gekommen. Mag auch die Erinnerung an viele dieser [174] Schöpfungen schon etwas verblasst sein, so hat sich aber doch die Eigenart der verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten mir so fest eingepägt, daß mir die individuellen und charakteristischen Züge ihres Schaffens immer gegenwärtig geblieben sind. So wie die Erinnerung mir sie gerade herangeführt, werde ich versuchen, dieser Künstler und ihrer Werke zu gedenken, ohne mich dabei an eine chronologische Aufeinanderfolge zu halten und ohne den Anspruch auf Vollgültigkeit meines Urteils angesichts meines laienhaften Kunstverständes zu erheben.

Eine so vielseitige Künstlernatur und einen so großen Könnner wie es Professor Louis Kolitz war, in seinem vollen Wert sofort zu erkennen, dazu bedurfte es nicht einmal der ästhetischen Vorbildung, über die ich bereits verfügte, als ich nach Kassel kam. Seine Bilder, die ich schon damals zu sehen bekam, zwangen mich mit der Unmittelbarkeit, die stets von großen Kunstwerken ausgeht, gleich in ihren Bann. Schon seit langen Jahren war Kolitz die Seele der Kasseler Akademie, deren Direktor er seit 1879 war, welche Stellung er erst im Jahre 1911 als 66-jähriger Mann aufgab, um dann Kassel ganz zu verlassen. Er siedelte hierauf nach Berlin über, wo er wohl auch gestorben ist. Ich hatte auch die Freude, ihn und seine Familie persönlich kennen zu lernen. Durch meinen Bruder, der mit einer Pianistin, die bei der Familie Kolitz in der Hohenzollernstraße wohnte, zusammen musizierte, kam ich um 1900 herum, in persönliche Berührung mit Prof. Kolitz und seiner Familie. Kolitz, in Tilsit geboren, war eine kernfeste Ostpreussennatur, äußerst schlicht in seinem Wesen und sympathisch, aber wenig mitteilksam. Um so lebhafter waren seine beiden Töchter, die damals in Kassel als interessante Erscheinungen galten. Sein Sohn ist, wenn ich mich nicht irre, ein bekannter Graphiker geworden. Prof. Kolitz, der als junger Meister aus der Düsseldorfer

Schule nach Kassel kam, konnte in seinem malerischen Vortrag, wenigstens soweit die Landschaft in Betracht kam, den Einfluß der Bilder Oswald's und Andreas Achenbach's, die wohl seine Vorbilder oder Lehrer waren, nicht verleugnen. Die Achenbachs, von denen der in Kassel geborene Andreas der bedeutendere war, gehörten schon der realistischen Richtung der Düsseldorfer Schule an, die sich auf ein intensiveres Naturstudium stützte. Die landschaftlichen Hintergründe der Kolitz'schen Kriegsbilder wirken grandios durch die überwältigende Stimmungsgewalt, die von den aus der Natur aufgebauten Szenerien ausgeht. Mit künstlerischem Geschick sind die Figuren, Feldherren, Offiziere und Truppenmassen hineingestellt. Bei aller Farbigekeit sind die Schlachtenbilder, die ich von ihm kenne, doch auf einen düsteren Grundton abgestimmt, der die schicksalschweren Augenblicke, die im Bilde festgehalten werden sollten, wie die Tragik des Schlachtfeldes überhaupt dem Beschauer deutlich versinnlicht. Als Porträtmaler wirkt Kolitz geradezu altmeisterlich. Wenn man das ungemein plastisch und ausdrucksvoll gemalte Bildnis des 92-jährigen Akademiedirektors Ruhl anblickt, könnte man Kolitz, um ihn in seiner Bedeutung richtig einzuordnen, unmittelbar neben Dürer und Holbein stellen und wenn man einen neueren Meister zum Vergleich heranziehen will, ist es nur Leibl, an den die Tonschönheit, mit der Kolitz seine Bilder malte, gemahnt. Jahrzehntlang war Kolitz einer der gesuchtesten Porträtisten der Kasseler Gesellschaftskreise. Ich habe manche seiner Bilder dieser Art ge-[175]sehen. Ganz besonders hat mir das in ganzer Figur gemalte Porträt des verstorbenen Kommerzienrat Wegmann imponiert. In Haltung und Charakteristik konnte die kraftvolle Energie des Industriellen nicht besser betont werden, als es in dieser prächtigen Schöpfung geschah. Gewiß, modern muten seine Bilder nicht an. Sie zeichnen sich durch einen glänzenden Schliff aus, der wie ein blendender Schmelz über den Farben liegt. Er hielt an der glatten Technik der älteren Schulen fest und hat für die pastose Strich- und Fleckemanier des Impressionismus wenig übrig. Kolitz stand gerade an dem Wendepunkt, wo sich der Übergang vom späten Realismus, wie er hauptsächlich in der Düsseldorfer Schule sich geltend machte, zum Impressionismus vollzog. Das machte es auch verständlich, daß in vielen seiner Bildern einer späteren Periode Kolitz an den Licht- und Luftproblemen, die die jüngere Generation beschäftigten, nicht gut vorübergehen konnte und sich daher den Impressionisten allmählich wesentlich in seiner Malweise genähert hat. Jedenfalls galt Kolitz als einer der besten Schlachtenmaler seiner Zeit. Mit seinen Schöpfungen ist er in grossen öffentlichen Kunstsammlungen vertreten, u. a. in der Nationalgalerie in Berlin, in der städtischen Galerie Halle, im Provinzialmuseum in Hannover. Schließlich aber haben auch vorzügliche Werke von ihm in Kassel, in der erst einige Jahre nach Kriegsende geschaffenen neuen städtischen Galerie eine bleibende Stätte gefunden, worüber noch später zu sprechen sein wird. Im Jahre 1915 erlag einem schweren Leiden der rühmlichst bekannte Professor Hermann Knackfuss, der auch Lehrer an der Kasseler

Kunstakademie war. Knackfuss ist 66 Jahre alt geworden und soll sich sein zum Tode führendes Leiden in seinem Dienste als Offizier im Gefangenenlager zu Niederzwehren zugezogen haben. Seine Bedeutung als Maler war immer sehr umstritten. Bedeutender war er jedenfalls als Graphiker und Kunstschriftsteller. Unleugbar besaß er ein großes Kompositionsgeschick und als Vertreter der Historienmalerei, die früher höher in Kurs stand, als in neuerer Zeit, wurde zeitig die Aufmerksamkeit des ehemaligen Kaisers Wilhelm II. auf ihn gelenkt, dessen Gunst er in hohem Masse genoß. In des Kaisers Auftrag hat er auch die beiden bekannten Zeichnungen „Völker Europas wahrt Eure heiligen Güter“ und „Niemand zu Liebe, niemand zu Leide“ ausgeführt. Als das Kaiserpaar die Reise nach Jerusalem unternahm, gehörte Knackfuss zum Gefolge und sein Bild „Der Einzug des Kaiserpaares in Jerusalem“, an das ich mich noch deutlich erinnere, war eines der künstlerischen Ergebnisse dieser Reise. In seinen historischen Gemälden folgte er den Spuren der bekannten Düsseldorfer Historienmaler Bendmann und Ed. von Gebhardt, deren Schüler er auch gewesen sein soll. Im Regierungs- und Justizgebäude Kassels findet man ein großes historisches Wandgemälde, das von ihm geschaffen ist. Knackfuss der über eine große und vielseitige Bildung verfügte, arbeitete bei seinen historischen Kompositionen mit der Gewissenhaftigkeit eines Altertumsforschers. Ähnlich wie die Meininger auf der Bühne, legte er den größten Wert auf Stilechtheit der Rüstungen, Waffen, Feldzeichen und Abzeichen in seinen Gemälden. Hier begegneten sich seine Neigungen mit denen des ehemaligen Kaisers. Lichtfroher in den Farben als sein Wandgemälde im Justizpalast ist sein allegorisches Deckengemälde im Kasseler Rathaus, dessen Stoff dem Sagenkreise der Frau Holle entnommen ist. Es ist immerhin bewundernswert, [176] wie dieser in der alten Düsseldorfer Schule erzogene Künstler noch als 60-jähriger dem Problem der modernen Licht- und Luftmalerei nähergetreten ist und ehrlich bemüht war, auch diese Technik zu meistern. Aktstudien im Freilicht und stimmungsvolle Landschaften in dieser Manier, die ich von ihm sah, bewiesen seine künstlerische Wandlungsfähigkeit. Ein anderer Lehrer der Kasseler Kunstakademie, der als Maler einen über Kassel weit hinausreichenden Ruf genoss, war Prof. Karl Wünneberg [Wünnenberg]. Vielfach war Stoffkreis seiner Gemälde das Innere römischer Kirchen und Bibliotheken. Er war eine ausgesprochen elegisch und romantisch empfindende Natur und seinem träumerisch weichen Empfinden entsprechend erklangen seine Farbenakkorde in leisen, gedämpften Tönen. Ähnlich wie Thumann, dem er in seiner malweise etwas ähnelte, huldigte er auch dem Madonnenkulte, einem Stoffgebiet, das eine Zeitlang sehr en vogue war. Wenn auch bei herber gestimmten Gemütern seine oft süßlichen Motive nicht immer Anklang fanden, so musste man doch seine ausgezeichnete Maltechnik bewundern. Eine ihm verwandte Natur war Prof. Koch, der ebenfalls als Lehrer an der Akademie tätig war. Dieser letztere war aber kein Poet der Farbe, er begnügte sich, seine Motive, die ihm sein träumerisches, fast schwer-

mütiges Empfinden eingab, als Schwarz-weiß-Künstler zur Gestaltung zu bringen. Andere Maler, die in dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts in Kassel Ruf und Ansehen genossen und die mir zum Teil persönlich bekannt gewesen sind, waren der schon im Jahre 1905 in Hann. Münden gestorbene Joh. Kleinschmidt, der einst seine Ausbildung in der Kasseler Kunstakademie genossen hatte und als Porträtmaler sehr gesucht war, ferner der damals noch junge Bruhn, der sich gleichfalls zu einem vorzüglichen Porträtisten entwickelte, dann erinnere ich mich gern an die Werke der Maler Matthaei, Hans Giebel, Carl Armbrust, Jul. Jung, Metz, Fennel, Hellner, Richard Jeschke, Wilh. Thielmann, Arthur Ahnert, Hans Meyer, Arno Weber, Zimmer, Ferd Koch, Karl Horn, der nach München übersiedelte und Fritz Rhein, der seinen späteren Wohnsitz in Berlin nahm. Auch sie verdanken teilweise ihre Ausbildung der Kasseler Kunstakademie und waren dadurch in ihrem Schaffen beeinflusst von den derzeitiger Lehrern der Akademie, insoweit sie sich nicht später zu einem eigenen Stil und einer eigenen, dem modernen Sehen und Farbempfinden eher angepassten Technik durchgerungen haben. Teils waren es schon damals ausgereifte Künstler, teils waren sie noch in der Entwicklung begriffen und gar mancher von ihnen weilt nicht mehr unter den Lebenden. Die Kunst vieler dieser Künstler war insofern ganz heimatgebunden, als sie in der hessischen Landschaft und im hessischen Volksleben wurzelten und sie hier ihre schönsten Motive fanden. Gerade für die Landschaftler unter ihnen hatte ich als Naturfreund und Wanderfreund ein ganz besonders betontes Interesse. Für Rich. Jeschke bot die Heide und die ihr verwandte Natur eine unerschöpfliche Fundgrube von Schönheit. Auch die ganze Gegend um den Dörnberg herum entsprach seinem Empfinden und von dort holte er sich manch schönes Motiv. Mit scharfen Augen beobachtete er die Natur, deren Ausschnitte auf seinen Bildern von einer warmen Empfindung zeugten, alle Einzelheiten waren mit ungewöhnlicher Schärfe wiedergegeben und mit äußerst lebhaften Farben. Doch blieb sein prächtiges Kolorit immer nobel. Ferd. Koch sah die heimische Landschaft mit ganz anderen Augen. Er war auch ein malender Poet, aber nicht im vollen Sonnenlicht entstanden [177] seine Bilder, er liebte die Abdämpfung der Farben, das Verschleiernde, wenn Dunst und Nebel sich auf die Erde legte und die Sonne nur schwer sich Durchbruch verschaffen konnte. Solche Stimmungen vermitteln seine Bilder. Auch die lichten Landschaften von Hellner aus Kassel's Umgebung hatte ich stets mit Genuss betrachtet. Julius Jung liebte Motive aus der Flachlandschaft in düsteren und dämmerigen Farbtönen und als Staffage gerne einen Hirten mit einer Schafherde. Eindrucksvoll waren auch die Landschaftsmotive von Hans Meyer - Kassel, die dieser weit über Kassels Grenzen bekannt gewordene Künstler gern in den Flusstälern der Fulda, Edder und Weser suchte. Er fand in der Maltechnik später den Weg zum Impressionismus und sein Bild des Kasseler Königsplatzes hatte die Runde durch viele Kunstaustellungen gemacht. Bis zum Beginne des 19ten Jahrhunderts erfuhr übrigens in der Malerei die Darstellung der hei-

mischen Landschaft, die selbst im 16ten und 17ten Jahrhundert bei den Niederländern beliebte Bildvorwürfe abgab, verhältnismäßig nur wenig Pflege. Und doch blieb die Landschaft eigentlich immer das gesuchteste Versuchsfeld der Malerei, was sich gerade in neuerer Zeit wieder bei Einführung der Freilichtmalerei ganz besonders offenkundig hat. Nicht immer ist natürlich die nächste alltägliche Umgebung bildfähig. Die Motive wollen eben aufgespürt, oft erst auf Reisen entdeckt werden und dann waren stets für die Wahl der Motive die Temperamentsunterschiede der Maler bestimmend. Liegt dem einen mehr das Düstere und Sehnsuchtsvolle, so neigt der andere wieder mehr dem Melancholischen und Erhabenen zu. Schon in früherer Zeit hat man einen Unterschied zwischen heroischer und historischer Landschaft gemacht. Als ihre Hauptvertreter galten Koch, Reinhardt, Rottmann und Preller. Den Geist der heroischen Landschaft glaubte man nur in der italienischen Natur zu finden. In der Richtung der Phantasie der ausgesprochenen Romantiker unter den Landschaftlern, wie der Kasseler von Rhoden und Böcklin, lag auch vornehmlich die italienische Landschaft, während andere deutsche Romantiker wie Caspar David Friedrich, Blechen, Buchholz, Ludwig Richter und Moritz von Schwind wieder ganz mit der deutschen Landschaft verwurzelt waren. Deutsche Art, deutsches Empfinden und echt deutsches Stilgefühl der großen Pathetiker der realistischen Düsseldorfer Schule, wie des Andreas Achenbach, sagten wieder mehr die norwegische Landschaft zu und dem seines Bruders Oswald Achenbach die Landschaft der italienischen Küste. Dort suchten sie ihre Lieblingsmotive. Die großen französischen Realisten Corot, Rousseau, Millet entdeckten für ihren Landschaftsstil den Wald bei Barbizon, wo sie die berühmte Malerkolonie gründeten, die großen französischen Impressionisten wie Manet, Monet und andere suchten für ihre Malweise die ihnen mehr genehme Farbigkeit, wie sie in der flimmernden Luft der Seinelandschaft beobachtet werden kann, wie auch gleichzeitig die bei den Bildern dieser Künstler oft auch anzutreffenden zitternden Umrisse in dieser vibrierenden Atmosphäre verständlich werden. Ebenso hat fast jede deutsche Landschaft ihren typischen Schilderer gefunden. Wer hätte nicht schon die prachtvollen Bilder Leistikows, die märkischen Seen mit den sonnenbeleuchteten Waldrändern so trefflich wiedergegeben, bewundert. Die intimen Reize des Dachauer Moor sind uns künstlerisch durch Ludwig Dill erschlossen [178] worden. Und so hat auch die hessische Landschaft ihre typischen Gestalter gefunden, teils durch Heimatkünstler, teils auch durch Maler aus anderen deutschen Gauen. Ubbelohde ist einer von den letzteren, aber ganz im Heimatgau wurzelnd schuf der leider so früh verstorbene Friedrich Fennel. Seine Bilder atmen die heiße Liebe zum Heimatboden. Die herrliche Umgebung Kassels war sein Hauptrevier. Fennel war einer der geachtetsten hessischen Landschaftsmaler der neueren Zeit. In Paris holte er sich seine Vervollkommnung in der Freilichtmanier, nachdem er in seiner frühesten Zeit mehr dem Lokalfarbenkolorismus gehuldigt hatte. Seiner Wesensart entsprachen die Stimmungen, die

er meist im Frühling und Sommer auf seinen Wanderfahrten in der Gegend um Besse, Hof und Weimar herum, am Knüll und auch in der Schwalm eraspähte. Immer mit dem Blick ins weite Hessenland, von erhöhten Punkten aus, wenn er am Hirzstein an der Teufelsmauer bei Rengershausen oder bei den Langenbergen arbeitete, brachte er die schönsten Motive auf die Leinwand. Wenige haben es so gut verstanden wie er, den geheimnisvollen Zauber und den zarten Duft des erwachenden Frühlings in hessischen Landen in seinen Bildern festzuhalten, aber auch blühend in der Sommerglut bei tiefblauem Himmel, wenn die heiße Sommersonne auf reifende Kornfelder schien, liebte er seine Heimat und diese Heimatverbundenheit spiegelten seine Schöpfungen, ob sie nun in Ölfarbe, Aquarell oder als Steinzeichnungen entstanden, immer wieder. Fennel ist sehr produktiv gewesen. Einige Jahre nach dem Kriege verstarb dieser so reichbegabte Heimatkünstler. Mit der im Jahre 1911 erfolgten Berufung des Malers Hans Olde, der in Deutschland bereits großen Ruf genossen, als Nachfolger des Professor Kolitz an die Spitze des Lehrkörpers der Kunstakademie vollzog sich eine deutliche Abkehr von den älteren Kunstrichtungen, die von den in jeder Kunst sehr konservativ empfindenden Kasseler Kreisen immer noch hoch gehalten wurden, obwohl schon lange unser Sehen und Empfinden wesentliche Wandlungen durchgemacht hatte, Schon seit Böcklin, der sich zwar immer noch in seiner Formensprache der älteren Richtung anschloß, hat man mehr Farbe ertragen gelernt. Doch mit seinen großartigen koloristischen Effecten, die teils naturalistischer, teils phantastischer Art waren, ist Böcklin nicht allein geblieben. Bahnbrecher für die schon im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts sich durchsetzende Maltechnik des Pleinair, des Impressionismus und Pointillismus waren die Fransosen wie Manet, van Gogh, Césanne, Signac und andere. In ihrer Schule erzogen hatte sich Hans Olde zu einem der vornehmsten und eindrucksvollsten deutschen Impressionisten entwickelt. Übrigens war es schon seit 1902 Direktor der Kunstschule in Weimar gewesen. Mit ihm kamen auch als Lehrer an die Akademie Künstler wie Georg Burmester, Rudolf Siegmund und Paul Baum, die mehr oder weniger die gleiche Richtung vertraten. An den Werken dieser Künstler hatte man nun Gelegenheit, sein Auge an die in Kassel nur seltener gesehene Maltechnik zu gewöhnen und ihr die Reize abzugewinnen, die ihr fraglos innewohnen. Nur zu begreiflich war es, daß alle die, welche mit der traditionellen Malweise der älteren Kunstrichtungen groß geworden sind und denen eine künstlerisch wertvolle Komposition, Linienschönheit und ein prächtiges, aber meist auf Lokalfarben basierendes Kolorit heilig war, nicht gleich Fühlung zu Bildern gewinnen konnten, wo anstatt der scharfen Konturen nur verschwommene Umrisse und an Stelle der früher [179] gewohnten Farben das Auge nun solche sah, an die das Auge einfach noch garnicht gewöhnt war. Oft schrie man: So was gibt's ja garnicht in der Natur. Daß unter unmittelbarer Einwirkung des Sonnenlichts in der freien Luft Schnee oder eine weiße Schürze unter Umständen grünlich, blau oder orangefarben aussehen konnte, erschien

einfach denen unvorstellbar, die eben noch nicht zu beobachten Gelegenheit gefunden hatten, wie im sonnendurchleuchteten Luftraum die Lichtstrahlen nach allen Richtungen schwirren und der Abglanz des einen Körpers auf den anderen die verschiedensten Farbtönungen hervorrufen. Alle Schatten werden so durchleuchtet und es kann dann auch vorkommen, daß eine grüne Wiese blau oder rötlich schimmern konnte. Aber auch wenn die Sonne ungehindert in Innenräume hineinflutet, entstehen die zartesten Differenzierungen des Lichts und der Farbe, die man eben erst selbst entdecken muß, ehe man sie auf den Bildern als in Wirklichkeit vorhanden verstehen kann. Als Manet, der eigentliche Begründer der Freilichtmalerei, seine ersten Bilder malte, und zur Ausstellung brachte, wurde er in Paris einmütig ausgelacht. Erst viel später wurde das Epochenmachende dieses neuen Sehens erkannt. Gewiß vernachlässigt der Impressionismus der in vollem Licht gesehenen Farben der Natur die Form, welche er häufig ganz auflöst oder sie mindestens verfließen lässt, aber das Flimmern und Vibrieren der Farben im Freien und im Sonnenlichte, das schließlich auch zum Vibrieren der Formen führte, wenn es von Meisterhand auf die Leinwand gebannt wurde, schuf ganz zauberhafte Wirkungen. Ganz konsequent führte der Impressionismus auch zum Pointillismus, einer Technik, die darin besteht, farbige Flächen in Farbpunkte aufzulösen, sodaß ein richtiges Gewirr von Farbtupfen entsteht, aus dem sich dann im Auge des Beschauers die Bildwirkung aufbaut. In dieser impressionistischen Technik waren die vorgenannten Künstler Meister und mit ihrem modernen Stil brachten sie nach Kassel eine dort noch nicht genügend eingebürgerte Modernität. Ihre Namen hatten aber in der Kunstwelt schon längst einen guten Klang und dieser Umstand allein verlieh der Akademie unter Hans Olde's Direktion wieder nach außen hin eine größere Anziehungskraft. Aber ganz besonders vor den Werken Hans Olde's mussten schließlich auch diejenigen der älteren Generation, die dem ausgesprochenen Impressionismus noch ablehnend gegenüberstanden, kapitulieren. Hier war nicht mehr der häufig gehörte Einwand berechtigt, daß solche, ganz in impressionistischer Technik gemalten Bilder weit mehr wie Skizzen oder Studien wirken als wie wirkliche Bilder. Hier bewies ein Meister dieser Technik das Gegenteil. Mit seinen großen, prachtvollen, geschlossenen Lichtwirkungen wusste Hans Olde ungemein zu fesseln, sodaß man seine Bilder nicht so leicht aus der Erinnerung verliert. Von seinen Bildern, die ich zuerst im Kunstverein sah, ist mir eine sonnige Winterlandschaft und ganz besonders sein prächtiges Dichterbildnis Klaus Groth im Gedächtnis geblieben. Im durchsonnten Gartengrün stehend, mit den Händen auf dem Rücken, als säne er gerade über einen Einfall nach, und lichtumflossen, so hat ihn Olde, der in diesem Bilde ein feines lyrisches Empfinden verriet, aufgefasst. Von Georg Burmester, der ebenso wie Hans Olde Niederdeutscher ist, habe ich meistens nur Landschaften gesehen, insbesondere Motive aus der Kieler Förhrde. Die farbensatten Stimmungen seiner Seestücke wirkten [180] eigentlich am eindrucksvollsten, insbesondere dann wenn er bewegte See

malte. Hier war ja seine Heimat, mit der er sein Empfinden und Farbgefühl am innigsten verbunden waren. Paul Baum war ausgesprochener Pointillist. An seine Bilder wie an diejenigen Siegmund's erinnere ich mich nur noch dunkel. Dagegen sind mir die von Fritz Rhein in impressionistischer Technik meisterhaft gemalten Bildnisse der Feldherrn des Weltkrieges von Mackensen, Kluck und Strantz wie insbesondere das Porträt seines Vaters, Excellenz Generalleutnant a. D. Rhein, den ich persönlich sehr gut kannte und wegen seines schlichten Wesens, wie seiner vornehmen Natur hochschätzte. (Er ist in sehr hohem Alter bald nach dem Weltkriege gestorben.) Durch lebendige Charakterisierung der Individualität der von ihm dargestellten Persönlichkeiten erwies sich Prof. Fritz Rhein als ein Porträtist von höchster Begabung, die auch durch Erwerbung seines Porträts des Generals von Strantz für die Berliner Nationalgalerie offiziell anerkannt wurde. Ein Landschaftler großen Stils war Prof. Karl Holzappel, der auch als Lehrer an der Kunstakademie wirkte. In seinen Bildern imponierte die dekorative Wucht seines malerischen Vortrages, ein starkes männliches Temperament und ein ausgesprochener Realismus in der Naturschilderung. Seine ganze Art erinnerte in vieler Hinsicht an die besten Werke eines Eugen Bracht. Hans Olde starb leider schon im Jahre 1917 und der wieder freiwerdende Posten des Akademiedirektors wurde nach einem kurzen Provisorium durch Prof. Wünneberg [Wünnenberg] noch von dem früheren Kaiser im Spätsommer 1918 nun dem bedeutendsten lebenden hessischen Künstler, Prof. Dr. Carl Bantzer anvertraut. Er war früher schon Direktor der Dresdener Akademie und ließ sich nochmals herbei, ein führendes Amt zu übernehmen. In seinen reifsten Schöpfungen wurzelt er ganz im hessischen Volkstum.

Nirgends in Hessen tritt dieses aber so eindrucksvoll hervor, als in der Schwalm. Kein Zufall ist es daher, daß dieser hessische Landstrich trotz seines herben Charakters schon fast seit hundert Jahren eine besondere Anziehungskraft auf Maler ausübte. Hier ist es allerdings weniger der eigentümliche landschaftliche Reiz, den beispielsweise Worpsswede, von dem bald an geeigneter Stelle die Rede sein soll, ausströmt. Vielmehr ist es hier der ganz urwüchsige, diesem Boden entwachsene Menschenschlag mit seiner eigenartigen Heimatskultur, der die bildenden Künstler, die immer auf der Suche nach interessanten Motiven für ihren nie rastenden Gestaltungswillen sind, ganz besonders anlockt. Diese schlanken, hochgewachsenen, kernigen Männer der Schwalm, in deren Antlitz Spuren schwerer Arbeit, ihr harter Wille, ihre Verschlossenheit und Klugheit gleichsam wie Runen eingegraben sind, nicht minder die Frauen und Kinder mit ihren bizarren farbenfreudigen Trachten erscheinen geradezu wie geschaffen, prächtige Modelle für Maler abzugeben, insbesondere für solche, die eine ausgesprochene Vorliebe für ländliche Kultur und das Dorfidyll haben. Über das Kasseler Kunstleben im vorigen und jetzigen Jahrhundert kann man nicht gut reden, ohne

auch der Malerkolonie Willingshausen in der Schwalm mit einigen Worten zu gedenken. Schon wegen der wechselseitigen Beziehungen, die immer bestanden zwischen Kasseler Künstlern und denen aus anderen deutschen Gauen, die zeitweilig in Willingshausen studienhalber sich aufhielten. Wie viele holten sich in diesem urwüchsigen [181] Milieu immer wieder neue Kraft und Anregungen zum Schaffen. Hier in diesem eigenwüchsigen Landleben erschlossen sich ihnen die interessantesten Motive, die einen fanden sie an diesen originell wirkenden Schwälmer Bauern und Bäuerinnen, die anderen an der bei aller Herbheit doch lieblichen Landschaft und den ländlichen Idyllen. Zu Studien verbrachte schon im Anfange des vorigen Jahrhunderts der Maler Gerhard von Reutern den Sommer in Willingshausen und seit dieser Zeit wurde dieser ganz abseits von den großen Verkehrswegen gelegene stille Winkel traditionell von Malern aus allen deutschen Gauen aufgesucht. Künstler von Ruf, wie Ludwig Knaus, Paul Thumann, Hans von Volkmann, Adolf Lins, einst auch Schüler der Kasseler Kunstakademie, der Frankfurter Dielmann, Becker, aber auch ein großer Teil der bekannten Kasseler Maler fanden sich hier zu Studien in manchem Sommer ein. In Willingshausen entstanden berühmt gewordene Gemälde wie z. B. das von Ludwig Knaus „Goldene Hochzeit“ unter den Tanzlinden in dem dicht bei Willingshausen gelegenen Merzhäusen, ebenso viele Bilder von Adolf Lins, des so prachtvollen Schilderers von intimen Szenen des Dorflebens. Sein großes in leuchtenden Farben gemaltes Gänsebild erhielt im Jahre 1900 die goldene Medaille auf der Pariser Weltausstellung. Aber unter den mit ihm harmonisch zusammenarbeitenden Kollegen ist Carl Bantzer in der Malerkolonie Willingshausen in der Schwalm wohl die weitaus bedeutendste Künstlerpersönlichkeit gewesen. Seine Hauptmotive hat er, der sich hier sozusagen auf Heimatboden befand, in der Landschaft und in dem ganzen Lebenskreis der Schwälmer Bauern gefunden. In bedeutenden Galerien Deutschlands hängen seine berühmten Bilder, in denen gerade er vornehmlich zum Kündler und Deuter hessischen Bauerntums und hessischen Volkslebens geworden ist. Die wenigen Bilder, die ich im Original von ihm gesehen und bewundert habe, insbesondere das Bild im Darmstädter Landesmuseum „Hessische Bauern vor der Kirche“, seine in Kassel hängenden Bilder, des monumental wirkenden „Erntearbeiters“, „Sonntag in der Schwalm“ (Burschen und Mädchen im Wald) und andere sind mir unvergesslich geblieben. Man weiß nicht, was man an diesem großen Meister mehr bewundern soll, seinen ausgesprochenen Zug zur Monumentalität, sein fast altmeisterliches Können, seine große Kunst in der Komposition und in der Gruppierung in Bewegung befindlicher Menschen oder dann wieder seine vollendete Charakterisierungskunst, die seelische Durchdringung seiner Gestalten und Landschaften und nicht zum wenigsten seine Vertrautheit mit den modernen Licht- und Luftproblemen, ohne daß er als eigentlicher Impressionist angesprochen werden kann. Carl Bantzer wird durch den bekannten Kunsthistoriker Karl Woermann mit folgenden Worten gekennzeichnet:

„Als hessischer Meister darf man Carl Bantzer so gut bezeichnen wie Ludwig Richter als sächsischen, Karl Spitzweg als bayrischen und Hans Thoma als alemannischen Meister. Eben deshalb erscheint er uns wie diese als deutscher Meister im eigentlichen Sinne. Jede bodenständige und persönliche Kunst ist ihrer Natur nach volklich bedingt und gerade als selbstständige künstlerische Persönlichkeit werden die Meister dieser Art auch ihren Platz in der Kunstgeschichte behaupten. ... Ich kenne kaum einen zweiten Maler, dessen künstlerische und dessen menschliche Persönlichkeit einander so restlos entsprechen wie bei Carl Bantzer.“

[182] Von seinem Posten als Direktor der Kasseler Kunstakademie trat Professor Bantzer schon im Jahre 1923 zurück und wählte sich, um seiner Heimat nahe zu sein, Marburg zu seinem Ruhesitz. Da in der Kasseler Kunstakademie, als er aus seinem Amte schied, die ganz zum Expressionismus neigende Gruppe ein ihn mit Bitterkeit erfüllendes Übergewicht gewann, mag wohl gerade dieser Umstand seinen Entschluss zur Aufgabe seines Amtes beschleunigt haben. Ganz unter seinen Einfluss geriet der ihm wesensverwandte ausgezeichnete Graphiker Wilhelm Thielmann, der, angezogen durch Bantzers große Künstlerpersönlichkeit, sich ganz in Willingshausen ansiedelte. Thielmann, längst einer der größten Meister der Schwarzweißkunst, der mit Stift und Radiernadel prachtvolle Szenen aus dem hessischen Bauerntum in seiner realistischen Art uns geschenkt und auch die landschaftlichen Schönheiten seiner Heimat mit der Radiernadel und dem Zeichenstift festgehalten hat nebenbei ein selten begabter Karrikaturist (seine Karrikaturen von Reger sind, berühmt geworden) – wandte sich erst mit 35 Jahren der Farbe zu. Unter Bantzers Führung rang er ehrlich mit dem koloristischen Problem, ohne aber die gleichen großen künstlerischen Wirkungen wie in der Schwarzweißkunst ganz zu erreichen.

Zur Führung der Akademie wurden nach Bantzers Weggang die Künstler Söder und Dülberg und nach diesen Kurt Witte berufen, bis die Akademie dann später, da man in Preußen keine Mittel mehr zu ihrer Erhaltung aufbringen wollte, geschlossen wurde. In den Jahren 24/25 geriet ich in wirtschaftliche Schwierigkeiten, die es mir nicht mehr ermöglichten, das Kasseler Kunstleben mit der früheren Intensität zu verfolgen. So vermag ich auch teilweise nicht aus eigener Erinnerung and Anschauung über seine weitere Gestaltung zu berichten. Wer an den bildenden Künsten wirklich interessiert war, konnte selbst in Kassel sich dauernd über den Stand, der zeitgenössischen Kunst unterrichten. Nicht nur blieb man ja durch den Kasseler Kunstverein in ständiger Fühlung mit dem Schaffen der Künstler Hessens und anderer deutscher Gaue, sondern man gewann auch durch die häufiger veranstalteten

größeren Kunstausstellungen eine prächtige Übersicht über das gesamte deutsche Kunstschaffen. An die erste große Kunstausstellung, die ich in Kassel erlebte, erinnere ich mich insofern noch ganz deutlich, als sie mir erstmals die nähere Bekanntschaft mit den großen Worpsweder Künstlern vermittelte. Diese Ausstellung fand noch in den Räumen des alten längst verschwundenen Messhauses um die Jahrhundertwende herum statt. Die Worpsweder Künstler hatten dort ihre Werke ausgestellt. In damaliger Zeit war die Worpsweder Malerkolonie in aller Munde. Wer nicht mit den Augen zu sehen imstande war, konnte einfach nicht begreifen, daß sich in dieser in der Nähe Bremens gelegenen Moorgegend, die von Torfkanälen durchzogen waren, Künstler von Rang ansiedelten und hier die schönsten Bildmotive aufspürten, ja die Schönheit dieses Landstriches geradezu entdeckten. Wie aber ein malerisch empfindenden Gemüt diese manch' anderem trostlos erscheinende Moorgegend sieht, das drückt mit vielsagender Kürze ein Tagebuchvermerk der frühverstorbenen Malerin Paula Becker-Modersohn aus:

„Worpswede, Worpswede, Worpswede! Versunkene Glockestimmung! Birken, Birken, Kiefern und alte Weiden, schönes braunes Moor, köstliches Braun!“

[183] Und wie diese Moorlandschaft in der niedersächsischen Ebene mit ihren flachen, aber mit üppigen Bäumen bewachsenen Feldern, mit ihren sich in die Ferne verlierenden Kanälen, auf deren in schwarzer Spiegelung schimmernder Wasserfläche mit Torf beladene Kähne mit dunklen Segeln, Torfboote, die wie vorzeitliche Fahrzeuge anmuten, dahinziehen, zum stimmungsvollen Eldorado der dort angesiedelten Maler wurde, davon geben die Bilder der Worpsweder Meister Mackensen, Modersohn, Overbeck, Hans am Ende, Vinnen und Vogeler einen überzeugenden Beweis. Von einer Erhebung in diesem Landstrich, dem Weyersberge, ist die Weite und Wechselbarkeit des Landschaftsbildes am besten zu überschauen und die ständig wechselnden Reize, die da entstehen, wenn die Sonne wolkenfärbend über den Moorwiesen auf- und niedergeht, Wenn Morgennebel über dieser Fläche liegen oder Herbststürme und Vögelschwärme über sie hinstreichen, boten den Künstlern je nach ihrem Temperamente genug Anlockung, diese Landschaft in allen Stimmungen, die die verschiedenen Jahres- und Tageszeiten schufen, auszuwerten. Ich sehe noch die schwermütig anmutenden Moorlandschaften von Mackensen und Modersohn, der erstere wuchtiger im Vortrag, Land und Leute charakterisierend, der andere die melancholischen, ja spukigen Dämmerungen, die sich im Wasser spiegeln und Stimmungen, wenn die heiße Herbstsonne über dem dunkeln Boden brütet, liebend. Dann aber die kraftvoller wirkenden Landschaftsmotive, die Hans am Ende, Vinnen und Overbeck zur Gestaltung brachten. Von letzteren hat sich mir besonders sein in kühnem Wurfe dargestellter „Stürmischer Novembertag“ tief eingepägt.

Ein Romantiker und so feiner Poet wie Hans Vogeler sah aber das Moor und die Heide mit ganz anderen Augen. Wo die anderen schwerblütigen Temperamente fast nur die düsteren melancholischen Stimmungen auf die Leinwand bannten, zauberte der Märchen ersinnende Vogeler Bilder von so poetischem Reize hervor, daß man die Moorlandschaft nun in einem ganz anderen Lichte sah. Sein Baum ist aber nicht die düstere Kiefer, er wählt als landschaftliche Staffage die Birke im Frühling, die junge Birke mit dem zarten hellgrünen, beim leisesten Windhauche erzitternden Laube und dem silberweißen, oft gelblichen Aufglänzen der Stämme. Mit seinen steifen, ja strengen Formen an altdeutsche Meister, die er sich offensichtlich zum Vorbild nahm, gemahnend, komponierte er in seine Fühlingsstimmungen liebliche Märchenprinzessinnen, Waldfrauen und Mariengestalten hinein. So formten sich seine Bilder zu gemalten Gedichten und Märchen. Sicherlich brachte die nun nahezu vor mehr als 38 Jahren im alten Messhause veranstaltete Kunstausstellung noch manche prächtigen Werke anderer Meister, aber für mich waren damals die Worpstedter Maler der „Clou“ der Ausstellung. Sie erregten mein Hauptinteresse und deshalb prägte sich ihre Eigenart so tief in mein Gedächtnis ein. Auch die in späteren Jahren noch vor dem Kriege veranstalteten Ausstellungen besuchte ich, aber in ihnen war zumeist der Hauptakzent auf die Zurschau-stellung von Werken aus dem hessischen Künstlerkreis gelegt, die ich zumeist aus den Kunstvereinsausstellungen kannte. Größeren Reiz erweckten indes in mir wieder die Kunstausstellungen der Jahre 1917, 1920 und 1922, die teils in der Kgl. Kunstakademie, im Ständehaus im Kunstvereinshaus und insbesondere die letzte [184] vom Jahre 1922 in den Räumen des Orangerieschlosses veranstaltet wurden. In ihnen wurden neben den Werken der hessischen und anderer deutscher Künstler von Ruf, die noch der alten gediegenen Maltechnik des 19ten Jahrhunderts angingen, aber doch schon naturalistischer empfanden oder wenigstens sich auf intensivstes Naturstudium stützten, auch die Werke der ganz Modernen gezeigt, die sich ganz von den neueren Strömungen der impressionistischen und expressionistischen Maltechnik beeinflussen ließen und mit den Problemen, die die verschiedenen „Ismen“ stellten, ehrlich rangen.

In der Kunstakademieausstellung von Jahre 1917 dominierten Werke von Hans Olde und der um ihn sich scharenden Künstler wie Bumester, Siegmund, Höger, Odefey, Hans Meyer und ließen diese Vertreter einer feinen koloristischen Eindruckskunst erkennen. Sie bezeichneten ja die Hochblüte der hessischen Kunsthochschule in Kassel, die auch noch unter Professor Bantzer eine Zeitlang anhielt. Die Kasseler Frühjahrsausstellung des Jahres 1920, die vorwiegend im Ständehaus untergebracht war, bot eine selbstständige Gesamtschau der hessischen Kunst in Werken der Malerei und Plastik aus ganz Hessen von Kassel bis Darmstadt. Diesmal war das Landschaftsbild vorherrschend. Wieder sah man gute gediegene

Malerei der älteren Schulen, die, wenn auch zum Teil schon naturalistisch empfindend, doch von den neueren Strömungen der Licht- und Luftmalerei noch unbeeinflusst waren. Die Werke dieser älteren Meister wie beispielsweise diejenigen von Hans von Volkmann und Eugen Bracht zeugten von einer seelischen Durchdringung der von ihnen gesehenen Landschafts- und Naturausschnitte, von einer feinen Durcharbeitung der Einzelheiten und bringen auch im Beschauer die Seele mit zum Schwingen, während die wieder mit prächtigen Schöpfungen vertretenen Impressionisten in erster Linie Augengenuss bieten. Wer nun gar mit der damals in Kassel noch kaum eingebürgerten expressionistischen Kunst sich vertraut machen wollte, fand dazu im Kunstverein, wo man die Vertreter dieser Richtung untergebracht hatte, Gelegenheit. Viel aufschlußreicher war aber die im Jahre 1922 von Juni bis August in weit größerem Rahmen in dem Orangerieschlosse veranstaltete Kunstausstellung, die offenbar dazu bestimmt war, einen Querschnitt durch die deutsche Kunst der neueren Zeit zu geben von Hans Thoma, Steinhausen an bis zu den Neuesten. Hier war zum ersten Male in Kassel ein wirklich umfassender Überblick über alle Richtungen zu gewinnen, der, wenn auch nicht immer erhebend, doch sicherlich sehr interessant war. Ob nun das Kasseler Publikum für die neuesten Richtungen gewonnen wurde, das erschien mir nach meinen Beobachtungen sehr zweifelhaft. Selbst denen, die geneigt waren, sich überzeugen zu lassen, ging es sicherlich nicht anders als mir selbst. Wer eine Kunstschöpfung älterer Anschauungs- und Ausdrucksform innerlich erfasst hat, dem wird es beispielsweise schwer, die formalen Werte des Kubismus, wie er unter Anderen durch Feininger vertreten war, so zu erleben, wie es der Schöpfer gern von den Betrachtern seines Werkes erwartet. Mehr Aufsehen als begeisterte Zustimmung erregte ein Zyklus großer Al fresco Wandbilder in der Kuppelhalle von Ewald Dülberg, der allegorisch Geburt, Kinderzeit, Liebe, Alter und Tod in wohl kühnem lapidaren Stile und in breitflächiger [185] Malweise, aber mehr realistisch als phantastisch darstellte. Angestaunt wurde der Zyklus wohl viel, aber oft genug bemerkte man bei den Besuchern ein vielsagendes Kopfschütteln über den Realismus dieses Künstlers, der nicht davor zurückschreckte, auf dem die Geburt darstellenden Bilde auch noch in einer Schüssel die Nachgeburt zu zeigen. Für einige Inflationenmillionen soll der Zyklus – wie es hieß – damals an einen Iren verkauft worden sein. Die kontrastierenden Wirkungen der verschiedenen Kunstanschauungen und -Richtungen der älteren, neueren und neuesten Zeit konnte man eben auf dieser Ausstellung so recht wahrnehmen. Hier die abgeklärte Ruhe und Empfindung, versonnenes und friedvolles Schauen von Malerpoeten wie es Thoma, Steinhausen, Eysen und Hans von Volkmann waren, – ohne daß gerade allererste Werke von diesen Meistern zur Ausstellung gelangten, – dort das Ringen um neue Probleme in der Gestaltung der Stoffe und im Sehen der Farben. Eigentlich fand man in Kassel erst in dieser Ausstellung Gelegenheit, sich mit den verschiedenen neuesten Richtungen, dem Expressionismus, Kubismus und Futuris-

mus auseinanderzusetzen. Man hatte wohl schon viel über den Expressionismus gelesen und war begierig, nun auch typische Originalwerke dieser Richtung kennen zu lernen. Daß man nun gerade durch das, was man damals in Kassel zu sehen bekam, zum überzeugten Anhänger des Expressionismus wurde, kann ich – soweit meine Wenigkeit in Frage kam – nicht behaupten. Wohl hatte ich mich ehrlich bemüht, mich über die Grundlagen des Expressionismus zu unterrichten. Man wusste, daß mit der größeren Naturnähe, der die Maler schon im vorigen Jahrhundert zustrebten, die neuere Wirklichkeitskunst entstand, der „Realismus“ und daß sich aus dem „Realismus“ konsequenterweise der „Impressionismus“ entwickelte, der die Welt der Erscheinungen wiedergeben wollte, wie sie vom Künstler mit seinem Eigentemperament gesehen wurde. Auf jeden Fall rief die koloristische Eindruckskunst, wenn sie von großen Könnern gehandhabt wurde, ohne Frage zauberhafte malerische Wirkungen hervor, wie sie auch zu einer immer größeren Aufhellung der Palette führte. Nun aber folgte der Eindruckskunst die Ausdruckskunst, der „Expressionismus“. Dieser schrieb auf sein Panier die Abkehr von der äußeren Natur. Nicht mehr die Erscheinungen der Außenwelt, sondern die Erlebnisse der Innenwelt des schaffenden Künstlers, seine inneren Gesichte, seine Visionen sollten das Darstellungsgebiet des Künstlers werden. Die Ergriffenheit des inneren Erlebens sollte sich dem Beschauer mitteilen und ihn zum Miterleben zwingen. Die Natur soll sozusagen durch den Geist überwunden werden. In der Theorie klang dies alles sehr überzeugend und wenn man dann noch auf Expressionisten früherer Jahrhunderte hinwies, wie auf Grünwald und in gewissem Sinne auch auf Greco, so ließ sich wenig dagegen einwenden. Wie sah es aber in der Praxis aus? Zu den damals in Kassel gezeigten Werken der Expressionisten haben die Kasseler Kunstfreunde sicherlich kaum Fühlung gewinnen können. Ich erinnere mich nur noch dunkel an ein Bild von Babberger, Karlsruhe, den „Landesschulsenat“ darstellend. Da allerdings fragte man sich vergeblich, welches innere Erleben den Maler bestimmte, die Gesichter der Männer in allen möglichen Farben, nur nicht in einer dem Fleischtöne einigermaßen angenäherten Farbe wiederzugeben. Verständnislos stand man aber auch den sonstigen expressionistischen Werken, die manchmal anmuteten, als seien [186] es die ersten Malversuche von Kindern oder wilden Völkern. Die jungen Fanatiker dieser neuen Richtung sahen die Leute, denen die Erlebnisfähigkeit solchen Bildern gegenüber vollständig abging, als Kunstphilister an und zu diesen musste ich mich nun wohl oder übel auch zählen. Was ich in späterer Zeit von wirklich begabten Expressionisten gesehen habe, von Marc, Nolde, Munch und vor allem Kokoschka, fand in mir wenigstens teilweise schon eher Widerhall, ja auch die Bereitschaft zu einem Deutungsversuch der inneren Gesichte dieser Künstler. Wie in jeder Kunst kommt es wirklich nicht auf die Richtung oder den „Ismus“ an, sondern nur auf die Persönlichkeit, die sich schließlich in jeder Richtung zur Geltung zu bringen versteht.

Ein Bild, das auf dieser Ausstellung viel beachtet wurde, und auch bei mir einen so großen Eindruck hinterließ, daß es auch nach mehr als anderthalb Jahrzehnt noch lebhaft in meiner Vorstellung lebt, war das machtvolle Triptychon des Kasseler Akademieprofessors Kay H. Nebel „Reitender Negerfürst im tropischen Urwald“. In der Erfindung phantastisch, in der Art der Komposition an alte Meister gemahnend mit kraftstrotzenden Figuren und Pferden, in satten und leuchtenden Farben, die Tropennatur lebensvoll gestaltend, war das Bild ungemein packend in seiner Wirkung. Etwas klang es in seiner Eigenart an die Schöpfungen des Franzosen Rousseau an. Sicherlich hat diese vorzügliche Schöpfung später Aufnahme in irgend einer großen Bildergalerie gefunden.

Ungeachtet des Bestehens einer hervorragenden Gemäldegalerie, die kostbarste Schätze der altmeisterlichen Kunst, insbesondere aus der Blütezeit der niederländischen Malerei birgt, ungeachtet einer Kunstakademie, die mehr als 150 Jahre bestand, jahrzehntelang allerdings nur ein wahres Schattendasein führte, sodaß gebürtige Kasseler kaum eine Ahnung von ihrer Existenz hatten, ja, ungeachtet eines Kunstvereins, der nun auch schon sein 100 jähriges Jubiläum feiern konnte, ist doch, insoweit die bildenden Künste in Betracht kamen, ein eigentliches Kunstleben, das auch in der Bevölkerung die entsprechende Resonanz fand, in Kassel niemals so recht zur Entfaltung gekommen, am allerwenigsten in der Kurfürstenzeit. Kunstmäzene wie ihre Vorfahren, die hessischen Landgrafen, waren nun einmal die Kurfürsten nicht. Für Kassel war es eben ein Verhängnis, daß in dem ersten Zweidrittel des vorigen Jahrhunderts, als Kassel noch kurhessische Residenz war, dem Hofe bis auf wenige Ausnahmen jegliches Verständnis für künstlerische Dinge abging. Was aber haben andere deutsche kunstsinnige Fürsten aus ihren Residenzen gemacht? Man denke nur an den bayrischen König Ludwig I., der aus München die erste deutsche Kunststadt im vorigen Jahrhundert schuf oder in unserem Jahrhundert an den Großherzog von Hessen-Darmstadt, der in seiner Residenz einer jungen Künstlergeneration, insbesondere auf dem Gebiete der Architektur und der angewandten Künste eine willkommene Gelegenheit verschaffte, neue künstlerische Ideen zur Gestaltung zu bringen, vornehmlich durch Heranziehung von schöpferisch begabten Kunstkräften, wie Josef M. Olbrich, Peter Behrens und anderen. (Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe zu Darmstadt). Aber selbst eine von solchen fürstlichen Mäzenen geförderte künstlerische Kultur kann auf die Dauer nicht gedeihen, ohne die Anteilnahme der Bevölkerung, denn wo die Bevöl-[187]kerung nicht mitgeht, bleibt eine solche Kultur doch nur ein schwacher Firnis. In weiten Kreisen der Kasseler Bevölkerung ist von jeher die Aufnahmefähigkeit für alle Kunstbestrebungen nicht sehr groß gewesen. Die mehr realen Dinge zugeneigte Natur des Niederhessen steigt nicht gern in die lichten Regionen der Phantasie hinauf und vermag sich daher für Schöpfungen der bildenden Künste nicht sonder-

lich zu begeistern. Und doch war Kassel in den vierziger Jahren, des vorigen Jahrhunderts – was wenig bekannt sein mag – nahe daran, trotz des amüsischen Kurfürsten, eine Kunststadt zu werden. Angezogen durch die herrlichen Waldlandschaften der Umgebung fanden sich viele deutsche Maler, insbesondere aus dem Düsseldorfer Kreise, in Kassel ein, füllten ihre Mappen und Skizzenbücher mit Darstellungen der hessischen Landschaft und des hessischen Bauernlebens. Bei den meisten dieser Künstler tauchte dann der Gedanke auf, ganz nach Kassel überzusiedeln und auch noch andere für diesen Gedanken zu gewinnen, aber als man nach näheren Erkundigungen erfahren hatte, daß in dem damaligen Kassel kein einziges Maleratelier zu finden war und nach Allem, was über die höheren Orts herrschenden Eigentümlichkeiten verlautete, rückte man schließlich wieder ernüchtert von dem Gedanken ab, gab das Übersiedlungsprojekt auf und die Düsseldorfer Maler zogen vor, dort zu bleiben, wo sie waren. In der preussischen Zeit geschah in Kassel – wie das vorher schon genugsam betont wurde – wohl schon mehr zur Förderung der bildenden Künste, ohne daß indes ein bemerkenswerter Aufschwung eintrat.

Eine Forderung der Gerechtigkeit ist es nun, anzuerkennen, daß im Dritten Reiche, wo man sich wieder mehr auf die Pflichten des Staates und der Gemeinden gegenüber den Gebieten der Kultur besonnen hat, auch in Kassel im Kunstleben ein fühlbarer Wandel eingetreten ist. Die Stadt selbst, die sich in früheren Zeiten ziemlich passiv in allen Fragen der Kunstförderung verhielt, war schon vor dem Umbruch aus ihrer Reserve herausgetreten und verwirklichte endlich die wohl schon lange gehegte Absicht, eine städtische Gemäldegalerie ins Leben zu rufen, in welcher in erster Linie heimische Maler wie überhaupt neuere Kunst vertreten sein sollte. Schon im Jahre 1910 war der Stadt vom Kasseler Kunstverein eine Sammlung von Kunstwerken des 19ten Jahrhunderts, die der Kunstverein nach und nach angekauft hatte, als Grundstock für eine städtische Galerie übergeben worden. Aber erst nach der Revolution im Jahre 1921 hatte man im Stadtschoss im roten Palais Räume, die allerdings nicht einmal heizbar waren, zu einer einigermaßen würdigen Unterbringung des städtischen Besitzes an Gemälden ausfindig gemacht. So entstand damals schon eine städtische Galerie. Von der Kasseler Bevölkerung indes kaum beachtet, führte sie ein wahres Aschenbrödeldasein. Dank der Initiative des derzeitigen Oberbürgermeisters Stadler durch neue inzwischen getätigte Ankäufe, konnte sie 1928 mit einer schon beträchtlichen Sammlung von 250 Bildern, die auf 21 Kabinette des Stadtschlusses verteilt wurden, wieder eröffnet werden. In den Jahren 1930 herum, als ich in Kassel vorübergehend weilte, habe ich sie mehrfach besucht und freute mich ganz besonders darüber, ein Wiedersehen mit alten Bekannten unter den hessischen und Kasseler Malern in der wohl noch kleinen, aber doch schon ganz repräsentablen Galerie feiern zu können. Aber immer wenn ich bei meinem Aufenthalte in

Kassel die Räume der erst verhältnismäßig kurze Zeit bestehenden Galerie durchschritt, fiel mir die erschreckende [188] Leere auf und ich musste wieder die völlige Teilnahmslosigkeit des Kasseler Publikums gegenüber dieser Neuschöpfung herleiten. Für militärische Zwecke benötigt, mussten die von der Stadt gemieteten Kabinette im Stadtschloss wieder geräumt werden und die Gemälde der erst wenige Jahre vorher eröffneten städtischen Bildersammlung verschwanden nun. Und als ich bei einem späteren Aufenthalt in Kassel die neue städtische Bildergalerie wieder besuchen wollte, musste ich eben erfahren, daß die noch nicht lange der Öffentlichkeit zugänglich gemachte Bildersammlung vorläufig den Kunstfreunden vor-enthalten blieb, bis sie im Dritten Reiche endlich eine Wiederauferstehung feierte; denn nun erst hatte sie eine ihrer Bedeutung würdige und offenbar endgültige Heimstätte gefunden. Nach einer vollständigen Neuherichtung im Inneren ist das der Stadt gehörende Kunsthaus am Ständeplatz im Jahre 1935 nun seinem eigentlichen Zwecke ganz zugeführt worden. In drei Geschossen standen jetzt prächtige Räume für die Unterbringung der städtischen Galerie zur Verfügung und da ich gerade zur Zeit der Neueröffnung der städtischen Galerie wieder in Kassel weilte, konnte ich mich von ihrer völligen Neugestaltung, um die sich der Oberbürgermeister Dr. Lahmeyer, Kunst- und Kulturdezernent Stadtrat Dr. Heilig wie vor allen Dingen auch Prof. Luthmer grosse Verdienste erworben haben, überzeugen. Waren auch die Bilder seinerzeit im Stadtschloss schon ganz wirksam aufgehängt, so boten doch die höchstgeeigneten Räume des Kunsthauses mit dem schönen Treppenhaus ganz andere Möglichkeiten zu einem geschmack- und stilvollen Arrangement. Das frühere Bosemuseum, ein Vermächtnis der Gräfin Bose – einer Tochter des zweiten Kurfürsten von Hessen – an die Stadt, hat in der neuen städtischen Bildergalerie Aufnahme gefunden, ebenso ist darin mit seinen bekanntesten Werken der bedeutende Kasseler Bildhauer aus der Biedermeierzeit Werner Henschel in eigens für diesen Künstler vorgesehenen Räumen recht würdig vertreten. Schon auf einem kurzen Rundgange durch die Galerie stellt sich diese zwar noch junge, aber doch für die Kunstrichtungen des verflossenen und jetzigen Jahrhunderts schon recht instruktiv wirkende Schau als ein für das Kasseler Kunstleben bedeutender Gewinn dar. Durch eine Leihgabe der staatlichen Gemäldegalerie, die alles, was an Bildern des 19ten Jahrhunderts vorhanden war, an die neue städtische Sammlung abgab, hat diese relativ junge Galerie eine nicht unwesentliche Bereicherung erfahren. In ihr findet man – wenn auch nicht immer in ganz auserlesenen Werken – doch recht interessante Proben der Klassizistischen, biedermeierlichen und romantischen Epoche der Malkunst in Bildern von Spaarmann, Waldmüller, Spitzweg, Clausen, Dahl, Rottmann, Schirmer, Bromeis und anderen. Unter den Romantikern fallen ganz besonders die großen, italienische Landschaften darstellenden Gemälde des in Kassel gebürtigen Martin von Rhoden auf, der bekanntlich fast sein ganzes Leben in Italien verbracht hat und zum deutschen Künstlerkreis in Rom gehörte. Wie dies durchaus verständlich, hat man bei

der Auswahl der Gemälde den Hauptakzent auf die Zurschaustellung von Werken heimischer Künstler oder wenigstens solcher, die lange in Kassel an der Akademie oder in freier künstlerischer Tätigkeit gewirkt haben, gelegt. Ein reicher Besitz der Galerie ist die Sammlung der aus seinem Nachlasse erworbenen Gemälde des früheren Akademiedirektors Louis Kolitz, der man ein eigenes Kabinet gewidmet hat und [189] einen vorzüglichen Überblick über das vielseitige Schaffen dieses großen Künstlers gewährt, das ich übrigens an anderer Stelle ausführlich zu würdigen versucht habe. Glanzstücke der Galerie sind aber auch die Bilder zweier anderer Akademiedirektoren, der monumental wirkende „Erntearbeiter“ von Bantzer und die „Hofdame“ von Hans Olde. Prachtvolle, der hessischen Landschaft entnommene Motive lachen dem Beschauer entgegen u. a. in den äußerst wirkungsvoll gemalten Bildern von Friedrich Fennel (Hirzstein) Ferd. Koch (Rhönlandschaft) und Eduard Stiegel (Habichtswald). Jedes dieser Gemälde lässt die Meisterschaft und Eigenart dieser besonders als Landschaftler sehr geschätzten Künstler erkennen. Wertvoll ist aber auch der Besitz der städtischen Galerie an den zur Ausstellung gebrachten Werken anderer Kasseler Maler und solcher, deren Wirken mit dem Kasseler Kunstleben eng verknüpft war oder noch ist, und zwar – um nur einige von diesen zu nennen – von Karl Mons, Hch. Giebel, Adolf Müller, Julius Jung, Wilhelm Thielmann, Tellgmann, Otto Ubbelohde, Paul Baum, Joseph von Brakel, Curt Witte, Otto Höger, Georg Höhmann, Kay H. Nebel, Georg Burmester, Odefey, Siegmund, Schliephacke, Dersch, Chr. Beyer und anderen. Für den Kunstkenner ragt als ein Kabinetstück realistischer Freilichtmalerei eigenster Prägung, ja, als ein wahres Prachtstück der städtischen Sammlung Courbet's Wiesenhang an Fels von Ornans ganz besonders hervor. Auf diesem meisterhaft gemalten Bilde hebt sich wundervoll das dunkle Grün der Wiese von dem tiefblauen Himmel ab. Auch Werke von Franz von Uhde und Louis Corinth, die, ohne den Anspruch, auf einen Vergleich mit den bekanntesten Schöpfungen dieser Künstler zu erheben, immerhin die besondere Eigenart dieser bedeutenden Maler erkennen lassen, sind in der Galerie vorhanden. Höchstes Interesse erweckt auch eine Sammlung von Skizzen, die der junge Menzel im Sommer 1847, als er längere Zeit in Kassel weilte, angefertigt hat. Wird diese junge, heute wohl noch etwas ungleichmäßig wirkende städtische Sammlung durch weitere Erwerbungen erst ganz ausgebaut sein, dann dürfte sie bald mit den älteren größeren Galerien anderer Provinzialhauptstädte erfolgreich rivalisieren können.

Wer sich für alte und neue Graphik interessiert, findet in dem seit 1931 im Tortwachtgebäude des alten Wilhelmshöher Tores eingerichteten Kupferstichkabinet eine reichhaltige Sammlung von wertvollsten Arbeiten der Schwarz-Weißkunst, die früher zerstreut an verschiedenen Orten im Landesmuseum, in der Gemäldegalerie, in der Kunstakademie und in der Wilhelmshöher Schloßbibliothek untergebracht waren. Das Verdienst um die Zusammen-

fassung der aus etwa 20 000 Blättern bestehenden Sammlung in dem erwähnten Kupferstichkabinet gebührt Prof. Dr. Luthmer, der sich seit 1928 um die Sichtung dieser teilweise noch aus der Landgrafenzeit herrührenden, jetzt aber mehr ans Licht gebrachten Schätze bemüht hat. Als eine besondere Kostbarkeit wird die in dieser Sammlung vorhandenem Handzeichnung Dürers „den heiligen Martin“ darstellend angesehen. Aus dem 18ten und 19ten Jahrhundert, ja, bis in unsere Zeit hinein sind Originalarbeiten der Griffelkunst vieler hessischer Maler vorhanden und wer es unternimmt, in den wohlgeordneten Mappen und prächtigen Ledereinbänden der früheren fürstlichen Sammler auf diesem Gebiete – von Landgraf Karl an bis zum ersten Kurfürsten – zu blättern, der wird [190] auf manch' erlesene Kunstblätter, Handzeichnungen und Stiche stoßen. Aus dem 18ten Jahrhundert sei nur der hessische Maler und Künstler Michael Müller, Brosamer, Gundelach, von Homagius, Scheffler, der beiden Quitter und des älteren Joh. Hch. Tischbein gedacht, die in dieser für Liebhaber und Kenner hochinteressanten Sammlung ebenso vertreten sind wie die Kasseler Künstler des 19ten und unseres Jahrhunderts, wie z. B. u. a. Wilh. Böttner, Bromeis, Glinzer, Stiegel, Kaupert, Merkel, Hochapfel, Ahnert, Thielmann, Ihlée, Emil Ludwig Grimm, Ungewitter, Friedrich Müller, Des Coudres, Hch. Frz. Dreber, A. v. d. Embde, E. Hummel, Martin von Rhoden. Teils durch Schenkung, teils durch käufliche Erwerbung, sind das gesamtgraphische Werk des Radierers Sterl wie die graphischen Arbeiten des erst vor wenigen Jahren verstorbenen Malers Gerhard Sy wie Aetzblätter von Ubbelohde und Steinzeichnungen von Friedrich Fennel hinzugekommen. Sieht man von der durch die Finanzkrise dann leider notwendig gewordenen Schließung der Kunstakademie ab, so sind auch nach meinem Weggange von Kassel während des letzten Jahrzehnts – soweit ich mich wenigstens aus der Ferne darüber unterrichten konnte – die kulturellen Bestrebungen dem Interesse weiterer Kreise der Bevölkerung die bildenden Künste durch immer neue Veranstaltungen näher zu bringen, nicht zum Stillstand gekommen. Ihre Krönung fanden sie aber erst in neuerer Zeit, als amtlicherseits die Tendenz zur Förderung der Popularisierung der bildenden Künste sich immer mehr geltend machte. Gewährte zwar schon die im Sommer 1927 aus Anlass des Jubiläums der Kunstakademie im Orangerieschloß veranstaltete historische Gemäldeausstellung einen prächtigen Überblick über das Schaffen der hessischen Malerei vom Ausgang des 18ten Jahrhunderts bis zur Schwelle der Gegenwart, so wurde dies Ziel jedoch durch die Ausstellung hessischer Künstler im Jahre 1935 in den neuhergerichteten Räumen des Kunsthauses anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Kunstvereins in noch erweitertem Maße erreicht. Zu dieser vielbeachteten Ausstellung wurden aus staatlichen und städtischen Beständen wie auch aus Privatbesitz typische Kunstwerke aus den wichtigsten Kunstepochen der letzten hundert Jahre, nämlich aus der Epoche des Klassizismus, der Romantik, der Biedermeiermalerei, des Realismus und des Impressionismus hergegeben.

Am 18. Mai des gleichen Jahres gestaltete sich die Einweihung des Landgrafemuseums zu einem für das Kasseler Kunst- und Kulturleben höchst wichtigem Ereignis. Zu danken ist die Errichtung dieses Museums in erster Linie der Initiative des Oberpräsidenten Sr. Kgl. Hoheit Prinzen Philipp von Hessen. Sicherlich waren sein großes Kunstverständnis, nicht zuletzt aber auch sein pietätvoller Sinn für die Erhaltung der Tradition seines Stammhauses mitbestimmend für das lebhafteste Interesse, das er dieser vom kulturgeschichtlichen Standpunkte einfach hervorragenden Neuschöpfung entgegenbrachte. Verwirklicht wurden die prinziplichen Anregungen wohl vornehmlich durch Professor Dr. Luthmer, dem ja von Amtswegen die Betreuung aller hessischen Kunstangelegenheiten anvertraut ist. Von ihm und seinen Mitarbeitern ist jedenfalls die Aufgabe glänzend gelöst worden. Auch von großem organisatorischem Geschick zeugt die ganze Aufmachung. Niemals habe ich in den letzten drei Jahren, als mich der Weg nach Kassel führte, einen Rund-[191]gang durch dieses hochinteressante, im einstigen Bellevueschloss des Landgrafen Wilhelm VII. untergebrachte Museum versäumt und war immer von der geschmackvollen Gestaltung, die man demselben zu geben gewusst hat, entzückt und wenn es auch in diesem Rahmen nicht möglich ist, auf alle Schätze, die es birgt, näher einzugehen, so sei doch kurz auf die grundlegenden Ideen, die in ihm zur Verwirklichung gekommen sind, hingewiesen. Mir erscheint es wie eine glückliche Vereinigung von Denkmalspflege, kunstgewerblichen Museum und historischer Bildergalerie. In dem Landgrafemuseum spiegeln sich in der Tat die geistigen und künstlerischen Interessen, ja, die ganze hohe Kultur der Landgrafenzeit bis zum Anfang des 19ten Jahrhunderts wider. Alles, was sich in anderen Sammlungen an Kunstwerken und Gegenständen kunstgewerblicher Art, die aus jener Kulturepoche herrühren und stilgemäß in dieselbe hineinpasste, befand, ist sorgsam zusammengetragen worden und hat in den gut erhaltenen, vornehmen teils sogar prächtigen Schloßräumen Aufstellung gefunden. Man findet im Landgrafemuseum unter anderem die Antikensammlung Friedrich II., den wertvollen Besitz der kunstsinnigen Landgrafen an ostasiatischem Porzellan, prächtigen Gobelins und an anderen interessanten Dingen. Überraschend und stilvoll wirkt der Marmorsaal, in dem neben anderen antiken Büsten der aus dem Landesmuseum hierhergewanderte berühmte Kasseler „Apoll“ eine diesem großen Kunstwerk würdige Unterbringung gefunden hat. Die mit feinsten Kultur im Stile der damaligen Zeit eingerichteten Wohnräume der Kurfürstin Auguste, unter anderem auch ihr Sterbezimmer, sind Glanzpunkt des Museums bildet aber ohne Frage der 38 m lange Galeriesaal, den man in einer dem früheren Stilen (Barock, Rokoko und Empire) angenäherten Aufmachung so prachtvoll durch zeitgemäße Gemälde, Statuen und andere Prachtstücke des Kunstgewerbes aus der Barock und Rokokozeit ausgestattet hat, daß man von dieser wahrhaft prunkvollen Einrichtung geradezu geblendet wird. Und trotz allen Gepränge waltet bei dem ganzen Arrangement in dem Museum wirklich vornehmer Ge-

schmack, der keinen Raum überladen erscheinen lässt und immer angenehm berührt. Durch Hinzunahme und Ausbau der beiden restlichen Flügelbauten des alten Schlosses wird das Museum noch fast um das Doppelte erweitert und es kann daher seine Einrichtung als noch längst nicht abgeschlossen gelten. Es bestand der möglicherweise schon verwirklichte Plan, den fürstlichen Silberschatz, der vorläufig teilweise in der Gemäldegalerie Unterkunft gefunden hat, die einstige Kunstkammer der Landgrafen mit den physikalischen, historischen Sammlungen dem Landgrafenmuseum einzuverleiben. Von dem im Schlosse Cronberg residierenden Landgrafen Friedrich Karl von Hessen war die Überführung der prachtvollen, bislang in Philippsruhe befindlichen ehemaligen Ausstattung des Festsaales im Schlosse Wabern mit den von Joh. Hch. Tischbein d. Ä. gemalten Wandpanneux eine Reiherbeize darstellend, in Aussicht gestellt wurden. In einem durch zwei Geschosse durchgehenden hohen Reiherbeizensaal werden die Tischbein'schen Gemälde zur Ausstellung gelangen. Nach seiner Vollendung und völligen Ausgestaltung wird man in Deutschland dem Landgrafenmuseum nur wenig Gleichwertiges an die Seite stellen können und kaum ein Institut finden, wo eine künstlerisch bedeutsame Kulturepoche in einer ähnliche geschmackvollen anziehenden und instruktiv wirkenden Form zur Schau gestellt ist.

[192] Eine nicht geringe Überraschung erlebte ich, als ich in den letzten Jahren die staatliche Gemäldegalerie wieder besuchte. So wie ich sie aus der Erinnerung im ersten Teil dieses Kapitels zu schildern versucht habe, zeigt sie sich nach der völligen Neuordnung und Umgestaltung, die sie neuerdings erfahren hat, nicht mehr. Ein ganz neues Gesicht hat sie inzwischen bekommen. In den Räumen, die ich früher so häufig durchschritten habe und in denen ich den Platz fast jedes Bildes genau kannte, fand ich mich nach dem nun eingetretenen Wandel kaum noch zurecht. Ja manch' alten Freund unter den alten Meistern fand ich erst nach langen Suchen wieder. Schließlich fragte ich mich: War diese Neuordnung wirklich nötig? Tatsächlich ist in neuerer Zeit die Tendenz vorhanden, die Galerien im Allgemeinen nach neuen Gesichtspunkten umzugestalten. Man ist sogar in Paris zur vollständigen Neuordnung der im Louvre vorhandenen Kunstschatze geschritten und dort war es gewiß sehr nötig. Auch in manchen deutschen Galerien waren Reformen sehr angebracht und in vielen Städten sind sie mit großem Geschick durchgeführt worden. Wenn ich auch die Kasseler Galerie in ihrem neuen Gewande auch nur flüchtig gesehen habe und daher hier auf die grundlegenden Änderungen nicht in ausführlicher Form eingehen kann, so lässt sich nicht bestreiten, daß, wenn man erst mal sich darüber hinweggesetzt hat, das seit Jahrzehnten Liebgewordene nicht mehr in der gewohnten Anordnung wiederzusehen, man auch die heutige Gestalt der Galerie als höchst eindrucksvoll und wirksam empfinden kann. So erschien auch mir die unter der Obhut des Professors Dr. Luthmer durchgeführte Neugestal-

tung, die sich nicht nur auf eine Umhängung und sinnvollere Gruppierung der Gemälde bezog, sondern auch bauliche Veränderungen des Treppenhauses und der inneren Räume einbegriff, als ein wesentlicher Fortschritt. Einen ganz ungewohnten Anblick bietet natürlich jetzt das Treppenhaus. Aus ihm sind die prächtigen Länderstatuen von Echtermeyer ganz verschwunden. In der Tat sollen sie nach Ansicht der gegenwärtigen Museumsleitung erst nachträglich in das ursprüngliche Dekorationssystem eingefügt worden sein und ihre jetzige Unterbringung in der Loggia, wo sie übrigens auch sehr schön zur Geltung kommen, trägt zweifellos zur Belebung der langen Korridorflucht bei. In der Loggia findet man jetzt auch die schweren Marmorbänke, die früher in den Sälen standen, wieder. An den großen Wandflächen der Eingangshalle auf dem Gang rund um die große Treppe haben fünf mächtige Historienbilder des italienischen Barock, die zu Unrecht in den Magazinen vergraben waren, ihren Platz gefunden und durch diese imponierenden, mythologische und biblische Stoffe behandelnden Gemälde an der hinteren Wand und den beiden Seitenwänden, hat der Vorraum der Galerie eine künstlerische und sehr wirksame Ausschmückung erhalten. Die imposant wirkenden Bilder der Italiener rühren her von Molinari (Enthauptung des Johannes des Täufers) Belucci (Raub der Sabinerinnen) Celesti (Enthauptungsszene) Giordano (Raub der Helena) und Damini (Opferung Isaaks). An beiden Seiten der Eingangstür erblickt man die Bildnisse der Galeriegründer der Landgrafen Karl, Wilhelm VIII. Früher leuchtete dem die Säle Betretenden Tizian's herrliches Bildnis des Acquaviva Herzog von Atri entgegen, das an der hintersten Wand hing. Das ist nun auch verschwunden und daran wird sofort für den alten Galeriefreund der große inzwischen eingetretene Wandel erkennbar. Unleugbar ist der Eindruck, den man von den neuhergerichteten Sälen empfängt, [193] ein durchaus festlicher und dank der meist in hellen Tönen gehaltenen Wandbespannungen bzw. Wandbemalungen erscheint alles lichter und liebenswürdiger. Im ersten Saal sind die van Dyck'schen Werke, im dritten Saal sowie den anschließenden Seitenkabinetten die Rembrandt'schen Werke untergebracht, während der zweite und vierte Saal den Schöpfungen des Rubens und Jordaens eingeräumt sind. In allen diesen Sälen hängen aber auch die Meister, die zu den Hauptvertretern der niederländischen Schule, die nun ganz konzentriert in den vier Sälen zusammengefasst ist, in irgend einer Beziehung standen, teils ihre Zeitgenossen, teils Schüler waren, teils im Stil zu ihnen gehörten. In den meisten Seitenkabinetten hängen dann wie früher die niederländischen Kleinmeister. Die Italiener und anderen romanischen Schulen sind in den über der Eingangstür liegenden Räumen in einer ihrer Bedeutung durchaus würdigen Form untergebracht. Der schon vorhin erwähnte Tizian kommt nun in einem Seitenkabinet nicht mehr so repräsentativ wie früher zur Geltung. Doch, da er nun ein von der richtigen Seite einfallendes Licht erhält, gewinnt sein wunderbares Kolorit sehr an Wirkung. Ganz intim wirkend sind die beiden Kabinette an der Westseite der Galerie. In dem einen Raum sind die

Wände mit rotem Seidendamast bespannt, dadurch einen äußerst geschmackvollen Hintergrund für die zwar nicht sehr bedeutenden, aber kunsthistorisch interessanten Werke der altdeutschen Meister wie für die Meister des Mittelalters wie Dürer, Cranach und andere abgebend. Goldene und silberne Schmucksachen des altdeutschen Kunstgewerbes sind als stilvolle Staffage in diesem ebenso wie in dem anderen Raum, der durch seine grüne Velourbespannung der Wände sich prächtig für die feingemalten Bildchen der Brueghel und ähnlicher Meister eignet, in geschmackvoller Anordnung verwandt.

Schon der flüchtige Eindruck, den ich von der Umhängung und Neugruppierung der Bilder gewann, läßt mich bestimmt erwarteten, daß ich bei einem häufigeren Besuch der neugeordneten Galerie mich immer mehr mit dem neuen Arrangement aussöhnen werde, das gewiß in vieler Hinsicht einen unbestreitbaren Fortschritt darstellt. Viel deutlicher tritt nun der eigentliche Charakter der Galerie, nachdem nun die beiden Hauptgruppen der Galerie, die Niederländer und die Italiener, klar von einander geschieden sind, in Erscheinung, umsomehr als auch die Bilder des 18., 19. und 20. Jahrhunderts, die früher in der Galerie hingen, an die städtische Galerie, an das Landgrafenmuseum und teilweise auch an das Landesmuseum abgegeben sind, wo sie stil- und sinngemäß viel besser hinpassen. Im Allgemeinen macht sich ja der Laie keine Gedanken darüber, welche Unsumme von Überlegungen und praktischer Arbeit aufgewendet werden muß, um eine Neuausgestaltung der Galerie so durchzuführen, daß sie auch in ihrer neuen Gestalt eine erhebend wirkende Geschlossenheit verrät und überraschende Wirkungen hervorruft. Und das scheint der Leitung wirklich in vollem Maße gelungen zu sein. Das ehemals Verstreute ist besser zusammengehörigen Einheiten gruppiert worden und hat man erst Zweck und Sinn der neuen Gruppierung richtig erkannt, dann wird man auch mit umso größerer Freude den erreichten Fortschritt würdigen.

[194] Mir scheint überhaupt alles, was in den letzten Jahren in Kassel auf dem Gebiete der bildenden Künste geleistet wurde, insbesondere von öffentlicher Seite, von wirklich fortschrittlichem Geiste zu zeugen und es ist daher nur zu wünschen, daß das hohe Niveau der Bestrebungen anerkannt wird, sondern auch die Kasseler selbst mehr als in früherer Zeit an diesen Bestrebungen aktiven Anteil nehmen und so Kassel zu dem machen, was es eigentlich dank seiner großen Kunstschatze und seiner alten Kultur sein sollte, nämlich zu einer „lebenden“ Kunststadt, in der immer mehr der reiche Kunstbesitz zu einem in die Breite wirkenden Kunsterlebnis wird.

Verzeichnung der Bildtafeln.

Das Kasseler Theater- und Musikleben im Wandel der Zeiten

- 1r) *oben* Das alte kurfürstliche Hoftheater in der oberen Königsstrasse.
unten Das frühere Kgl. Theater, rechts das Spohrdenkmal, abgerissen im J. 1909.
- 1v) *oben* Das neue Theater, bis 1918 noch kgl. Theater, von da ab Preussisches Staatstheater, von der Karlsaue gesehen.
unten das preussische Staatstheater, von der Voraue gesehen.
- 2r) *oben* Der letzte Intendant des Kgl. Theaters Graf Bylandt-Rheydt (S. 46).
unten Frau Lina Morny, die einstige ausgezeichnete Hochdramatische des Kgl. Theaters, (Zivilbild) (S. 42).
- 2v) *oben* Frau Lina Morny als Isolde.
unten Frau Lina Morny als Brunhilde.
- 3r) *oben* Frau Ottilie Porst, die einstige sehr beliebte Opersoubrette des Kgl. Theaters, (Zivilbild) (S. 42).
unten Frau Ottilie Porst (Kostümbild).
- 3v) *oben* Frau Ottilie Porst als „Lustige Wittwe“.
unten Frau Schroeder-Kaminski, treffliche Altistin des einstigen Kgl. Theaters (Kostümbild wahrscheinlich als Carmen) (S. 43).
- 4r) *oben* Frau Emma von Knorr-Jungk, die vortreffliche langjährige jugendlich-dramatische Sängerin am einstigen Kgl. Theater (S. 42).
unten Frau Emma von Knorr-Jungk im anderen Kostüm.
- 4v) *oben* Frau Jenny Kothe-Haacke, hochbedeutende Schauspielerin (Heroine und Salon-
schlange) am einstigen Kgl. Theater (S. 44).
unten Frau Kothe-Haacke.
- 5r) *oben* Frau Jenny Kothe-Haacke als Fedora (Sardou).
unten Frl. Ellmenreich, beliebte Schauspielerin am einstigen Kgl. Theater, später Gattin des Baritonisten Alfred Käse (S. 45).
- 5v) *oben* Frl. Hartmann, treffliche Schauspielerin am einstigen Kgl. Theater (S. 51).
unten Fritz Windgassen, der äusserst beliebte lyrische und Helden Tenor des einstigen Kgl. Theaters und späterem Staatstheaters (S. 61).

- 6r) *oben* Hans Wuzel, der langjährige, beim Publikum in höchster Gunst stehende Heldenbariton des einstigen kgl. und Staatstheaters (S. 43).
- unten* Robert Bartram, der am einstigen kgl. und späteren Staatstheater zuerst als glänzender lyrischer Bariton und später als unvergleichlicher Bassbuffo wirkende stimmungsgewaltige Sänger (S. 43).
- 6v) *oben* Adolf Jürgensen, hervorragender Charakterdarsteller am einstigen kgl. und späteren Staatstheater (S. 43/44).
- unten* Carl Gross als Jago vorzüglicher Charakterbariton des einstigen Kgl. und späteren Staatstheater (S. 43).
- 7r) *oben* Georg Kothe, Schauspieler, ausgezeichnete und beim Publikum sehr beliebter Bonvivant am einstigen Kgl. Theater als Bolz in Freytags „Journalisten“.
- unten* Georg Kothe in seiner Glanzrolle als Veilchenfresser im gleichnamigen Lustspiele (S. 44).
- 7v) *oben* Robert Volkner, Schauspieler beliebter jugendlicher Held am einstigen kgl. Theater später Intendant des Frankfurter Schauspielhauses (S. 44).
- unten* Schmasow, sehr erfolgreicher Komiker am einstigen kgl. Theater (S. 45).
- 8r) *oben* Gustav Pickert, ausgezeichnete Charakterkomiker am einstigen kgl. und späteren Staatstheater, gleichzeitig Bühnenschriftsteller (S. 45).
- unten* Der Komiker Gustav Pickert als Registrator auf Reisen und in „Robert und Bertram“, Reproduktion des Plakats.
- 9v) zur Pickertschen Revue „Als zu in einemhin“ Carl Laufs, der bekannte Schwankdichter, der in Kassel lebte und starb. Schöpfer von ausserst zugkräftigen Bühnenwerken, wie „Toller Einfall“, „Pension Schöller“ und „Logenbrüder“ (S. 47/48). (Reproduction nach einer Zchg. von W. Thielmann).
- 10r) Die *M a r a* geb. Schmeuling. Die bedeutendste deutsche Sängerin des 18ten Jahrhunderts, ein Kasseler Kind (S. 10-13).
- oben* Louis Spohr, der berühmte Komponist und einstige Generalmusikdirector des früheren kurfürstlichen Hoftheaters (S. 25-34 und S. 83-91).
- unten* Derselbe als älterer Mann.
- 11v) *oben* Elias Koch, Gründer und erster Chormeister der Kasseler Liedertafel (S. 93/94).
- unten* Die Chormeister der Kasseler Liedertafel von ihrer Gründung bis in die neueste Zeit.
- Elias Koch
Louis Spohr – Eckoldt
Schuppeit
Spengler – Hallwachs

Ellenberg

- 11r) Staatskapellmeister Dr. Rob. Laugs. Laugs war der geniale Dirigent, welcher über ein Vierteljahrhundert dem Kasseler Musikleben verstand und es auf eine sehr hohe Stufe gebracht hat (Anfang Januar 1942 verstorben), Reproduction nach einem Gemälde von Oskar Obier Stuttgart (S. 97-117 und S. 122).
- 12v) Karl Hallwachs, Musikdirector, Musikschriftsteller und Komponist. Leiter verschiedener Kassler Konzert- und Männergesangsvereine. Musikerzieher von hohem Rang. Neben Laugs hat er sich um die Förderung des Kasseler Musiklebens die grössten Verdienste erworben (S. 94-95 und S. 112).
- 12r) *oben* Robert Lange, in älteren Jahren, Reproduction nach einer neueren Photographie.
unten Bruno Stürmer, ein in Kassel gegenwärtig wirkender Tonkünstler und äusserst erfolgreicher mit dem Musikpreis der Stadt Kassel ausgezeichneter Komponist (S. 120/121).

Es war natürlich nicht möglich, Abbildungen von sämtlichen Theatermitgliedern, die der Verfasser des Werkes noch erlebt hat, in diesem Bande zu bringen. Die gebrachten Bilder sind fast ausschliesslich Reproduktionen von Originalen, die dem Verfasser von noch in Kassel lebenden Bühnenkünstlern liebenswürdigerweise zu diesem Zwecke überlassen wurden.

Im Banne der bildenden Kunst

- 13r) Albrecht Dürer, Elisabeth Tucher (1471-1528) (S. 193).
- 13v) *oben* Albrecht Dürer, der heilige Martin, Holzschnitt des jungen Dürer aus dem Kupferstichkabinet Kassel (S. 189).
unten Alte Kopie eines Selbstbildnisses von Mathias Grünewald, Federzeichnung des 16ten Jahrhunderts nach verschollenem Original, (Kupferstichkabinet Kassel) (S. 189).
- 14r) Rembrandt, Saskia, (S. 134).
- 14v) *oben* Rembrandt (1606-1666), Bildnis einer jungen Frau.
unten Rembrandt, ein Federschneider.
- 15r) *oben* Rembrandt, Nicolaes Bruyningh (S. 134).
unten Rembrandt, Jacobs Segen (S. 136).
- 15v) Rembrandt, Bildnis eines Architecten (S. 135).

- 16r) Rembrandt, Bildnis eines geharnischten Mannes (S. 134).
- 16v) *oben* Rembrandt, Studienkopf eines alten Mannes (S. 132).
unten Frans Hals (1580 - 1666), Der Mann mit dem Schlapphut (S. 147/148).
- 17r) *oben* Frans Hals, die singenden Knaben, um 1625 (S. 148/149).
unten Frans Hals, Bildnis einer Patrizierin, (S. 147).
- 17v) Anton van Dyck (1599 - 1641), Bildnis eines italienischen Edelmannes (S.143).
- 18r) *oben* Anton van Dyck, Sebastian Leerse mit Frau und Kind (S. 144).
unten Anton van Dyck, Porträt eines Mannes (S. 144).
- 18v) *oben* Anton van Dyck, Syndicus Meustraten (S. 144/145).
unten Anton van Dyck, Bildnis einer Frau (S. 144).
- 19r) Peter Paul Rubens (1577 - 1640), Der Orientale (Nicolas de Respaigne) (S. 140).
- 19v) *oben* Peter Paul Rubens, Venus Amor Bacchus und Ceres (S. 139).
unten Peter Paul Rubens, Jupiter und Calisto (S. 138/139).
- 20r) Peter Paul Rubens, Der Triumph des Siegers (S. 139).
- 20v) *oben* Peter Paul Rubens, Der heilige Franciscus (S. 140).
unten Peter Paul Rubens, Die Flucht nach Aegypten (S. 141).
- 21r) *oben* Veronese (geb. 1528) oder Tizian (1477 - 1576), Cleopatra (S. 159).
unten Guido Reni (1575 - 1642), Cleopatra.
- 21v) *oben* Molineri, Die Ehebrecherin (S. 192).
unten Jusepe de Ribera (geb. 1588), Mater dolorosa (S. 159/160).
- 22r) *oben* Jacob Jordaens (1593 - 1678), Das Dreikönigsfest (S.146).
unten Jan Steen, Das Bohnenfest (S. 153).
- 22v) Gerard Ter Borch (1617 - 1681), Die Lautenspielerin (S. 152).
- 23r) David Teniers der J. (1610 - 1690), Bauerntanz vor einem Wirtshaus (S. 149/150).
- 23v) *oben* David Teniers der J., Ein Zahnarzt (S. 149).
unten Melchior d'Hondecoeter (1636 - 1695), der Weisse Pfau (S. 154/155).
- 24r) *oben* Adrian van de Velde, Der Strand von Scheveningen (S. 157).
unten Paulus Potter (1625 - 1654), Ein Landmann mit seiner Herde (S. 155).
- 24v) *oben* Herman de Quitter, Geschwister Murhard (S. 163).
unten Joh. Hch. Tischbein der Ältere, Landgraf Wilhelm der Achte Porträt (S. 163/164).

- 25r) *oben* Joh. Hch. Tischbein der Ältere, Tod der Dido (S. 163/164).
unten Friedrich Aug. Tischbein, Erbprinz Friedrich von Anhalt und Familie (S. 164).
- 25v) *oben* Friedrich Aug. Tischbein, Porträt des Herrn von Alvensleben (S. 164).
unten I. H. Wilhelm Tischbein und Hch. Jacob Tischbein, „Einer den anderen gemalt“ (1782) (S. 164).
- 26r) *oben* August von der Embde, Bildnis der Kurfürstin Auguste (S. 169).
unten Wilhelm Böttner, Selbstbildnis.
- 26v) *oben* Ludwig Emil Grimm, Die Tränkeforte in Kassel Aquarell 1844, (S.169).
unten Ludwig Emil Grimm, Kassel um 1820, (S. 169).
- 27r) Ludwig Emil Grimm, Bildnis der Lady Cromwell (1817), (S. 169).
- 27v) *oben* Ludwig Emil Grimm, Mädchenkopf (1822), (S. 169).
unten Ludwig Emil Grimm, Männerbildnisse (S. 169).
- 28r) *oben* Ludwig Emil Grimm, karikierte Gartengesellschaft bei Dr. Rösing (S. 169). (Über den Salon des Obergerichtsprokurator Dr. Rösing findet man Näheres in meinem Kapitel „Kultur der Geselligkeit“, S. 222/223).
unten Ludwig Emil Grimm berühmte Wasserfahrt nach Freienhagen (wohl ein Wasserfest ähnlich wie die im zweiten Kapitel meines ersten Bandes beschriebene Zissel) (S. 169).
- 28v) *oben* M. von Rhoden, Grottenlandschaft, (S. 170).
unten Jhlée, Nemisee, (S. 170).

(Die auf der Vorder- und Rückseite der Bildtafel 27 und auf der Vorderseite der Bildtafel 28 dargestellten Bilder von Ludwig Emil Grimm sind Reproduktionen nach den Originalen, die sich im Besitz der Privatsammlung des Verlagsbuchhändler Karl Vötterle, Kassel Wilhelmshöhe, befinden und sind mit dessen Genehmigung hier zum ersten Mal veröffentlicht)

- 29r) *oben* August Bromeis, Landschaft (wahrscheinlich Motiv aus der Dörnberggegend) (S. 169).
unten August Bromeis, Italienischer Park (S. 169).
- 29v) Louis Kolitz, Frauenporträt, (S. 171 und 174/175).
- 30r) *oben* Louis Kolitz, Peterskirche in Rom, (S. 171 und 174/175).
unten Louis Kolitz, Pferderennen in Benrath.
- 30v) Carl Bantzer (geb. 1857), Schwälmer Bauer, (S. 181/182).
- 31r) Carl Bantzer, Schwälmer Tanz, (S. 181/182).
- 31v) Werner Henschel, Büste von Georg Christian Carl Henschel, Vater des Künstlers

und Gründer der berühmten Firma (S. 171).

- 32r) Werner Henschel, Brunnengruppe, (S. 170).
- 32v) *oben* Werner Henschel, Löwe, (S. 170).
unten Werner Henschel, Löwin, (S. 170).
- 33r) *oben* Werner Henschel, Kopf des Bonifatius (S. 170).
unten Werner Henschel, Büste der Princessin Karoline von Hessen, (S. 170).
- 33v) *oben* Landgrafenmuseum, Galeriesaal (ursprünglich Hauptsaal der alten Gemäldegalerie erbaut 1751) (S. 190).
unten Landgrafenmuseum, Der Kasseler Apoll, Marmorstatue (S. 191).
- 34r) Landgrafenmuseum. Apollon, Kopf der Marmorstatue (S. 191), Römische Kopie nach Bronze um 450 v. Chr.
- 34v) *oben* Landgrafenmuseum, Gobelin von Alexander Baert (Hochzeitsmahl des Perseus und der Andromeda), (S. 191).
unten Landgrafenmuseum, Zimmer des Landgrafen Moritz von Hessen (1592-1627) (S. 191).
- 35r) Sculptur aus dem Marmorbad, Faun, ausgeführt in der Manier des Bernini.
- 35v) *oben* Oberer Teil der Treppenhalle in der Gemäldegalerie mit den Länderstatuen in der früheren Anordnung (S. 125).
unten Treppenaufgang zum Haupteingang der Gemäldegalerie mit den Länderstatuen in der früheren Anordnung (S. 125).

Die Reproduktionen der alten Meister rühren vorwiegend aus bedeutenden Kunstverlagen her so u. A. aus dem Bärenreiterverlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Julius Bard Verlag Berlin und F. A. Ackermanns Kunstverlag München.

Die Reproduktionen der neueren Meister sind zum grössten Teil dem Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen entnommen und wurden von der Kreis- und Stadtbildsteile Kassel angefertigt.

Die teilweise beige-schriebenen Seitenzahlen weisen auf den Buchtext hin, in dem der Gegenstand der betreffenden Bilder kurz oder ausführlicher behandelt wird.

[Die erste Seite der Bilder ist über den folgenden Link zu finden:

<https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/fullscreen/1549031817021/207/>]

Namensregister

Abendroth, Hermann	133, 147, 157	Bartels, von	155
Achenbach, Andreas	218, 219, 221, 224, 227	Bartok	156
Achenbach, Oswald	224, 227	Bartram, Robert	59, 64-66, 79, 247
Ackermann	19, 20	Bäteli	27, 28
Ackermann, F. A.	251	Batz	65
Acté, Aino	72	Baum, Paul	228, 230, 240
Adam	33, 157	Bayrhammer	61, 69, 82
Aelst, Willem van	201	Beauharnais	209
Ahnert, Arthur	226, 241	Becker	66, 231
Alberti	74, 81, 82	Becker, Jean	123
Albertini	7	Becker, Reinhold	125
Albinoni	156	Becker-Modersohn, Paula	233
Alexander	8	Beer-Hoffmann	93
Alexander von Russland, Kaiser	209	Beethoven, Ludwig van 25, 28, 29, 34, 46, 51, 116, 118, 123, 128, 135, 136, 138, 147, 156, 157	
Alfrani	156	Begas, Carl	219
Algo, Julian	163	Behm	156
Altnikol	153	Behr, Theres	130
Alvensleben, von	250	Behrens, Peter	237
Alzire Atalanta	9	Beier, Franz 56-58, 66, 85, 86, 88, 89, 125, 127, 137	
Ambrosius	156	Bekker, Paul	94-97, 99-101
Amelung	160	Bellini	39
Ander	47	Belucci	244
Andromedea	5	Bender, Paul	130
Ansorge, Conrad	130	Bendini	37
Antigone	3	Bendmann	225
Anton	156	Benozzi	13
Apell, Conrad von	132	Berchem	203
Apell, von	31	Berg-Ehlert	101
Apoll	16	Berger, Wilhelm	131
Archadel	142	Berlioz	135, 156
Armbrust, Carl	226	Bernewitz	219
Arnim, Achim von	28	Bernhard von Sachsen-Meiningen, Herzog	38
Arnoldson, Sigrid	72, 130	Bernini	251
Asnath	182	Berthold	36
Atterberg	156	Bertolotti	17
Attius	8	Berton	30
Auber	33, 39	Beyer, Chr.	240
Audinot	30	Biazzi-Förster, Franzisca	52
Auerbach, Berthold	172	Bieberhofer	40
Augusta, Kaiserin	140	Birch-Pfeiffer, Charlotte	52
Auguste von Hanau	50	Birkenstock	107
Auguste, Kurfürstin	126, 218, 219, 242, 250	Birkenstock, Johann Adam	107
Babberger	236	Birnbaum	49, 50
Bach	123, 128, 135, 138, 148-153, 156	Birnbaum, Auguste	49
Bach, Philipp Emanuel	108, 109	Bisping	164
Bachmann	88	Bizet	154, 156
Backhaus	72	Blangini, Guiseppe Maria Felice	29, 30, 112, 113
Baert, Alexander	251	Blechen	227
Baier	132	Blum	51
Baldamus	156	Boccherin	156
Bantzer, Carl	230-232, 234, 240, 250	Bockelmann	151
Bard, Julius	251		
Barrabas	4		

Böcklin	187, 221, 222, 227, 228	Busoni	96, 156
Bode, von	198, 199	Butting	156
Böhm	11, 20	Buttlar, von	41
Bohné	61, 65, 66, 69, 70, 74, 82	Bylandt-Rheydt, Graf . .	62, 63, 68, 69, 91, 92, 246
Bohnke	156	Byrhammer	69, 82
Bohnstedt	216	Caccini	156
Boieldieu	30, 33, 66, 96	Cahier	72
Bol	180	Caldara	109
Bongars	76	Camilla	20
Bonisch	156	Camus, Graf	27
Borch, Grad Ter	249	Canzi	38
Borghese, Fürstin	29	Caracci	184
Borgt, Caspar von der	211	Caravaggio	184
Borodin	156	Carissimi	156
Bosch, Hieronymus	197	Carl	156
Bose, Gräfin	239	Carlshausen, von	47, 48
Bossi	156	Casella	156
Bott, Jean Joseph	122	Casparson	55
Böttcher, Hermann von	92, 156	Cato	9
Böttner, Wilhelm	217, 241, 250	Celesti	244
Boucheporn, von	76	Césanne	228
Bracht, Eugen	230, 235	Chelleri	7
Brahms, Johannes	123, 131, 135, 136, 147, 148, 151, 155, 162	Chelleri, Fortunato	7
Brakel, Joseph von	240	Cherubini	27, 30, 33, 46, 156
Brand-Buys	154	Chlotilde von Hessen-Rothenburg, Prinzessin . .	76
Brandenberger	58	Cimarosa	26, 96
Brandt-Görtz	48	Clages, Hubert	170
Branzell, Karin	94	Clausen	239
Braun	94	Clema	89
Braunfels	149	Coppenol	178
Brecht-Weill	102	Coques, Gonzales de	201
Brede	127	Cordially	71
Brede, Albrecht	125	Coreggio	207
Brentano, Clemens	28	Corinth, Louis	240
Brieux, Eugène	81	Corneille	13, 27
Brockhaus	40	Cornelius, Peter	89
Bromeis, August	218, 239, 241, 250	Cornet, Christoph	106
Bronsky	103	Corot	227
Brosamer	241	Corregio	187, 208
Brouwer	175, 196-198	Costmann, Bernhard	123
Bruckner	135, 139, 150, 155	Coudres, Louis des	218
Brueghel, Jan	188, 245	Courbet	240
Bruhn	226	Cramer	109
Brüll, Ignaz	45, 64	Cranach, Lucas	211, 245
Bruower	197	Culp, Julia	130
Bruyningh, Nicolaes	178, 180, 248	Cuyp, Aelbert	203
Buchholz	227	Dahl	239
Bull, Ole	119	Dalayrae	30
Bülow, Hans von	123, 131, 134	Dalberg, von	23
Bulss, Paul	48	Damini	244
Bumester	234	Daphne	7
Burckhardt, Jacob	184, 206	David	212, 218
Burg, Robert	90, 94	Davidaz, van	201
Burmester, Georg	228, 229, 240	de Heem	175
Burmester, Willy	130	de Keyser	175
Bury, Friedrich	218, 219	de Luchet, Marquis	9, 80
		De Ribera	207, 249

de Salvai, Maddalena	8
de Sarasate, Pablo	130
de Trémont, Baron	29
Debussy	96, 99, 144, 156
Dehn-Rotfelser, Heinrich	208
Delius	156
Delmar, Axel	65
Dersch	240
Derska, Johann	39
Des Coudres	150, 241
Devrient, Emil	48
Diderot	176
Dielmann	231
Diermeyer	58
Dietrich	36
Dietzschmidt	96
Dijck, Philipp van	211
Dill, Ludwig	222, 227
Dingelstedt	42
Dippe, Gustav	71
Dippel, Andreas	51, 52
Dittersdorf, Carl Ditter von	19, 26, 33, 51, 96
Döbbelin	20
Dolié	30
Donati	142
Döring	59
Dorn, Otto	71
Dou, Gerard	178, 196, 198, 201
Dowland	106
Dreber, Hch. Frz.	241
Dreyschock, Alexander	123
du Ry	210, 213, 214
du Ry, Simon Louis	10, 12, 213
Ducas	156
Ducke	164
Dülberg, Ewald	98, 232, 235
Dumont, Louise	98
Duncker	4
Duni	19
Dunis	96
Durand	29
Durante	11
Dürer, Albrecht	169, 224, 241, 245, 248
Dussek	110
Duviquet	75
Dvorak	130, 156
Dyck, Anthonis van	188, 249
Dyck, Philipp van	209
Dyck, van	175, 182, 188-192, 195, 244
d'Albert	154
d'Albert, Eugen	71, 72, 102, 130, 154
d'Andrade, Francesco	51, 93, 130
d'Aubigny	132
D'ell Abacco	156
Eccard	142
Echtermeyer	219, 244
Eckoldt	247
Eder	41
Elgar	156
Elisa Kanut	9
Ellenberg	247
Ellmenreich, Franziska	51, 61, 66, 246
Elsheimer, Adam	187, 211
Embde, August von der	218, 241, 250
Embde, Caroline von der	218
Embde, Emilie von der	218
Ende, Hans am	233
Ende-Andriessen, Pelagie	52
Engelbronner, Johann Conrad	109, 132
Engelhard	55
Engelhardt, Philippine	122
Englerth, Gabriele	129
Enzio	8
Ernst	114
Esser, Theodor	168
Esslair	37
Esther	3
Eulenburg	131
Everding	219
Eysen	235
Fabritius	180
Fabronius	3
Fall	73
Fasch	108, 111
Fedeli, Ruggiero	7, 107
Feige	31, 32, 34
Fein, Marie	66
Feininger	235
Fennel, Friedrich	226-228, 240, 241
Ferrari, Gabriele	85
Feuerbach	221, 222
Finet	13
Fiorillo, Ignazio	11, 132
Fischer, Edwin	147
Flint	180
Foerster, J. G.	6
Föppel	38
Forsell	93
Förstel, Gertrud	129
Förster, von	73
Fortner	156
Frank, Richard	137
Frédéric II., Landgrave	12
Freese, Johann Georg van	209, 211
Freytag, Gustav	61, 247
Friderici	142
Friedrich	61, 62, 67
Friedrich II., König	14
Friedrich II., Landgraf	7, 9-13, 21, 23, 24, 27, 106-109, 112, 213, 214, 242
Friedrich Karl von Hessen, Landgraf	243
Friedrich von Anhalt, Erbprinz	250
Friedrich von Hanau, Fürst	49
Friedrich Wilhelm I., Kurfürst	41

Friedrich Wilhelm von Hanau, Fürst	50	Gräner	156
Friedrich, Albert	61	Gräser	153
Friedrich, Caspar David	227	Gräser, Wolfgang	152
Frikell, Wiljalba	42	Grass, Richard	158
Frischen	156	Graun	108, 109
Fuckell, Willjalbe	42	Greco	236
Furtwängler	133, 157	Greger, Luise	160
Fyt, Jan	201	Gretry	30, 96
Gabilion, Ludwig	40	Grétry	27
Gabillon, Ludwig	41	Greuze	212
Gabrieli	106, 156	Griebe	61
Gaehde	65	Grieg	156
Gaende	58	Grimm	209
Gainsborough	212	Grimm, Jacob	209
Gal	100, 155	Grimm, Jakob	217
Gaubert, Philippe	138	Grimm, Ludwig Emil	120, 217, 241, 250
Gaveaux	30	Grimm, Paul Ludwig	219
Gebhardt, Ed. von	225	Grimm, Wilhelm	121, 217
Geis, Josef	94	Grimminger	47
Gellert	156	Gronau	175, 180, 210
Geminiani	156	Gros	70
Gemünd	103	Grosheim	14, 15, 17
Georg von Meiningen, Herzog	1	Grosheim, G. G.	14
Gerhardt	219	Gross	88, 100
Gerhardt, Heinrich	219	Gross, Carl	90, 247
Gerstäcker	36, 38	Gross, Karl	89
Gerstäcker, Karl Friedrich	38	Grossheim	132
Giebel, Hans	226	Grossheim, G. C.	107
Giebel, Hch.	240	Großherzog von Hessen-Darmstadt	237
Giess	94	Grossmann	20-24, 80
Gilsa, Freiherr von	56	Groth, Klaus	229
Gilsa, Freiherr von und zu	50, 63	Grünewald, Mathias	248
Gilsa, von	62	Grünwald	236
Ginster, Ria	151	Guhr	31, 32
Giordano	244	Guhr, Carl	31
Giotto	186	Gundelach	241
Giovanni Francesco Aequiviva, Herzog	206	Günderode, von	21
Gischler, Hermann	162	Günther, Hermann	48
Glazunow	156	Gura, Hermann	130
Gleim	15	Haas	156
Glinzer	241	Haas, Joseph	157, 164
Gluck	13, 27, 30, 33, 35, 45, 95, 135	Haase, Friedrich	48
Goethe 1, 16, 18-20, 25-27, 39, 75, 102, 111, 160, 169, 171, 176, 212, 218		Habeneck	117
Goethe, Aja	26	Hafgren	144, 145
Gogh, van	228	Hafgren, Lill Erik	144
Gohr, von	214	Hagemann	24
Gollmick, Carl	31	Hahn	91
Göring, Hermann	164	Halevy	39
Görling	91	Hallwachs	127-129, 152, 160, 247
Gottsched	9, 24	Hallwachs, Karl	127, 130, 153, 160, 248
Götz, Herm.	89	Hals	194, 195
Gounod	72, 85	Hals, Frans	175, 193, 195, 249
Gounod, Charles	123	Hals, Franz	182
Goyen, Jan van	203, 204	Hamlet	5
Goyen, van	175	Händel	8, 108, 109, 128, 135, 151, 154
Grabner	156	Hannewald	61, 68
		Hanslick	124

Hanusch	215	Hiege	156
Harbeck	79	Hildach, Anna	130
Harke, Emma	51	Hildach, Eugen	130
Harnier	128, 158	Hiller, Johann Adam	19, 108, 109
Hartleb	5	Hindemith	102, 149, 156
Hartleb, Hans	5	Hobel	155
Hartmann	246	Hochapfel	241
Hasenklever	92	Hofe, Jost vom	211
Häser	50	Hoffmann, E. T. A.	65
Hasse	16, 17, 109	Hoffmann, Fritz	161, 162
Hassenpflug	219	Hoffmannsthal, Hugo von	84
Hassenpflug, Karl	219	Höger, Otto	234, 240
Hassloch	21, 25	Hohenlohe, Fürst von	76
Hauck, Minni	51	Höhmann, Georg	240
Hauptmann	44, 67, 114, 122	Holbein	224
Hauptmann, Gerhart	64, 102	Holthoff, Baron von	103
Hauptmann, Moritz	37, 115, 122, 123, 139	Holz, Arno	66
Hausegger	133, 149, 156	Holzapfel, Karl	230
Hauser	36, 38	Holzbauer	32
Hauser, Franz	115	Homagius, von	241
Haussegger	157	Hondecoeter, Melchior de	175, 201, 202, 249
Haydn	108, 111, 128, 135, 147	Honegger	156
Hebbel	66, 83, 91	Hooch, Pieter de	201
Hebert	29	Hopf	91
Hecht	51	Hörder, Käthe	130
Heem, de	201	Horn, Karl	226
Heeringen, von	40, 44	Hübbenet, Josephine von	51
Heger, Robert	90, 103, 156, 164	Hülsen-Häseler, Graf von	62, 154
Heidelbach, Paul	126, 217	Hummel, Ernst	241
Heilig	239	Hummel, Ludwig	218
Heine, Heinrich	37, 120, 176	Humperdinck	66
Heinefetter, Sabine	37	Humpert von Langen	2
Heinrich von Preussen, Prinz	107	Hutt, Robert	94
Heinrich von Reuss, Fürst	151	Ibener	140
Heller, Stephen	123	Ibsen	64, 67, 91, 93
Hellner	226	Ide, Wilhelm	162
Helst, van der	182	Iffland	22-25, 27
Hempel, Frieda	130	Ihlée, Johann Eduard	218, 241
Henschel, Georg Christian Carl	250	Iphigenie von Aulis	13
Henschel, Werner	219, 239, 250, 251	Isouard, Nicolas	30, 33
Hensel	94	Jacobi, Franz	15, 61
Hentig	47	Jähnert	61
Henzé	132	Janacek	96
Henzé, Jaques	107	Jasmund, von	132
Henzée, Anna	107	Jenner, Gustav	162
Herper, Frieda	58, 85	Jeri	28
Herterich	222	Jérôme	26-30, 56, 74-76, 112, 215, 218
Hertzer, Ludwig	63, 69, 71, 72, 80	Jeschke, Richard	226
Herz, Henriette	16	Joachim	130
Herzog von Sachsen-Gotha	12	Joachim, Amalie	58
Herzog, Rudolf	69	Joachim, Joseph	123
Hess, Ludwig	130	Joachim, Marie	58
Hesse	50	Jochum	156
Heuss, Alfred	148	Jomelli	109
Heussner, Amelie	51	Jordaens, Jacob	175, 191-193, 195, 200, 244, 249
Hewett	106	Joseph	182
Heyse, Paul	78	Josephine Beauharnis	209, 210

Jung	156	Kornauth	156
Jung, Julius	226, 240	Korngold	96, 99, 155
Jürgensen	71	Kothe, Georg	60, 61, 71, 81, 247
Jürgensen, Adolf	60, 65-67, 69, 247	Kothe-Haacke, Jenny	60, 61, 65, 71, 246
Kadelburg	71	Kotz, Richard	164
Kahlreuth [Kalckreuth], Graf	222	Kotzebue	30, 33
Kainz, Josef	52, 53	Krafft, Amalie	41
Kaiser, Eva Maria	160	Kramer-Bangert, Edgar	129, 131
Kaiser, Georg	93, 102	Kramm	79
Kaiser, Ludwig	151, 159	Kramm, Helmut	220, 221
Kalidasa	98	Kraus, Fritz	88
Kalkbrenner	132	Kraus-Osborne	130
Kallensee	65, 66	Kraushaar, Otto	139
Kaminsky	149, 156	Krauskopf, Justus	218
Kämpff	156	Krenek, Ernst	94, 96, 97, 149, 150, 156, 162
Karl Eugen von Württemberg, Herzog	21	Kronacher	88
Karl I.	191	Krückl	48
Karl, Landgraf	6-9, 106, 107, 112, 211, 241, 244	Krul, Jan Hermansz	178
Karoline von Hessen, Prinzessin	251	Kundigraber	149
Karst	67	Kürsten, Emil	137
Käse, Alfred	246	Kurt Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen	106
Kaskel	57	Kurt, Melanie	94
Katharina, Königin	27, 74	Kwast-Hodapp	130
Kaun, Hugo	100, 155, 156	Lagrange	209
Kaupert, Gustav	219, 241	Lahmeyer	239
Keller, Albert	222	Lalo	156
Kellner	109	Lamond, Friedrich	130
Keysell, Mary	99	Lange, Robert	248
Kienzl	72, 102	Lastmann	175
Kilpinen	156	Latwesen, Arnold	72, 73, 161
Kinson, Franz	218	Laub, F.	123
Kirchhoff	130	Laube	50
Klabund	98	Laufs, Carl	65, 247
Kleinschmidt, Joh.	226	Laufs, Margot	207
Klischnig, von	38	Laugs	94, 100, 135-139, 141-143, 145, 147-150, 152, 154-158, 163, 248
Klitsch, Edgar	101	Laugs, Eva Lisa	160
Kluck	230	Laugs, Richard	151, 159, 160
Klussmann	156	Laugs, Robert	88, 94, 132, 134, 147, 150, 153, 157, 159, 161, 162, 165, 248
Knackfuss, Hermann	189, 206, 215, 224, 225	Le Mesle	13
Knaus, Ludwig	231	Lebrun, Vigée	212
Knoop	118	Leerse, Sebastian	190, 249
Knorr-Jungk, Emma von	58, 246	Leffler-Burkhardt	129
Kobold	213	Legal, Ernst	97
Kobold, Gottlieb	213	Lehfeld, Otto	47
Kobold, Gottlob	213	Lehmann, Bruno	140
Kobold, Joh. Gottlieb	213	Lehmann, Lilly	41
Kobold, Jos. Werner	213	Lehmann, Marie	41
Kobold, Werner	213	Leibl	222, 224
Koch	156, 225	Leide	167
Koch, Elias	126, 247	Leisner, Emmy	130
Koch, Ernst	38, 117	Leiss	156
Koch, Ferdinand	226, 227, 240	Leistikows	227
Kodaly	156	Lemlin	142
Kögel	72	Lemoine	30
Kokoschka	96, 236	Lenbach	205, 222
Kolitz, Louis	220, 223, 224, 228, 240, 250		
Koloff	183		

Lendvai, Erwin	138	Max, Gabriel	222
Leo	156	Maximilian I., Kaiser	23
Leo, Leonardo	11	Maximilian von Hessen, Prinz	11
Leo, Victor	159	Maximilian, Prinz	55
Leonard, Lotte	147	Mayer, Karl	130
Leonardo da Vinci	210	Mazart, siehe Mozart	23
Leoncavallo	66	Meder	68
Lessing	21, 25, 26, 80, 167	Mederow, Paul	102
Levi	134	Méhul	27, 30
Lewalter, Johann	160-162	Meiningen, Gräfin von	66
Lewinsky, Joseph	51	Mendelssohn, Arnold	128
Lewinsky-Precheisen, Olga	51	Mendelssohn, Felix	40, 51, 53, 117, 118, 123, 128
Lichtenberg	219	Mengelberg	133
Liebermann	182, 222	Mengs, Raphael	211
Liebeskind	140	Menzel	240
Lievens	180	Merian	2
Lindau, Paul	78	Merkel	85, 241
Lindberg, Helge	130	Merope	9
Lindemann	41	Meschaert	130
Lins, Adolf	231	Messner	156
Lissmann, Eva	130	Metsu, Gabriel	175, 196, 199
Liszt, Franz	66, 117, 119, 124, 128	Metz	226
Loewe	35	Meulen, Adam van der	205
Lombard, Lambert	205	Meustraten	190, 249
Lorrain, Claude	203, 209	Meyer, Hans	226, 234
Lortzing	154	Meyer, Louise	40, 47
Löw, Maria Therese	41	Meyer, Uhlich	9
Löwe, Ferd	31	Meyer-Dustmann	40
Löwe, Ludwig	37	Meyerbeer	45, 66
Lucretia	3	Mich	7
Ludwig I., König	237	Michelangelo	196
Lully	156	Mieris, Frans van	199
Luthmer	239, 241, 242	Mieris, van	196
Lyncker	123	Mieris, Willem van	199
Mackensen	233	Millet	227
Maes, Nikolaus	180	Modersohn	233
Mahler, Gustav	53, 54, 133, 135, 156	Moldenhauer, W.	138, 156
Makart	167	Molière	13, 27, 84
Malibran	44, 121	Molinari	244
Malsburg, von der	46	Möller, Heinrich	147
Manet	227-229	Möller, Michel	211
Manger	31, 34	Möller, von	220
Mara, siehe Schmeling	14-16, 18, 110, 247	Moltke, von	22
Marc	236	Mona Lisa	180
Marchand	13, 19, 132	Monet	227
Marées, Hans von	221	Mons, Karl	240
Marie von Hessen, Prinzessin	38	Monteverde	156
Marie, Prinzessin	122	Mor, Antonis	205
Marlowe	4, 5	Morat, siehe Mozart	23
Marr	31	Morelli	14
Masius-Rübsamen	41	Morena, Bertha	94
Massinger	4	Morgenstern	167
Matkowski	48	Morio	112
Matthaei	226	Moritz, Landgraf	2-7, 105, 106, 112, 251
Mauer	52	Morley	142
Maurice	156	Morny, Lina	58, 64, 68, 246
Maurick	156	Mottl	133, 134

Mozart	22, 23, 25, 26, 33, 112, 115, 116, 128, 135, 144, 156	Othegraven, A. von	144
Mraczek	156	Otto, Sohn von Landgraf Moritz	2
Muck, Karl	125, 133	Otto, Theo	98
Müller, Adolf	240	Overbeck	233
Müller, Friedr.	218	Paar, Mathilde	57
Müller, Friedrich	219, 241	Paesiello	19, 20
Müller, Georg	47	Paganini	120-122
Müller, Michael	241	Palestrina	142
Müller, Ottfried	156	Pape, Alfons	92, 94
Müller, Siegfried Walter	156	Paris	5
Müller, Wenzel	26, 33	Patsky	156
Müllerin	20	Pechmann, Margot	207
Müllner	37	Pergolese	30, 96, 108, 109
Munch	236	Perseus	5
Mund	91	Petersen	156
Murhard	249	Petschnikow	130
Musset	156	Pfeiffer, Marianne	46
Mussorgsky	100, 156	Pfitzner, Hans	95, 102, 139, 154, 156
Muther, Richard	177	Pforr, Georg	213
Mysz-Gmeiner, Lula	130	Philipp	145, 156
Nahl	210, 213, 214, 219	Philipp von Hessen, Prinz	165, 242
Nahl, Johann August	213, 214	Philipp, Landgraf	105, 210
Nahl, Samuel	214, 219	Philipp, Prinz	103
Nahl, Wilhelm	214	Philippi, Maria	152
Napoleon	29, 30, 209, 210	Philippine, Landgräfin	17
Naval, Franz	130	Piccini	13, 30, 135
Nebel, Kay H.	237, 240	Pickert, Gustav	247
Neer, Aert van der	203	Piderit	10
Neitzel	155	Pillney	156
Nellius	156	Piloty	212, 222
Netscher, Caspar	175, 199	Plante	13
Neuberin	20	Plaschke	94
Neubert, Ernst	100	Pohlig	133
Neumann	155	Pollak, Ignaz	103
Neumann, M.	138	Pollini	25
Nicoles, Jean van	211	Porpora	109
Niemann, Albert	47	Porst, Ottilie	58, 246
Nikisch, Arthur	51, 133, 134	Potter, Paulus	175, 201, 202, 210, 249
Nikolai	90	Preller	227
Noetzel	155	Preusse-Katzenauer	129
Nolde	236	Primavesi, Georg Anton	218
Nössler	156	Puccini	99, 102
Obier, Oskar	206, 248	Purcell	156
Ochs, Siegfried	144	Quitter, Herman de	249
Odefey	234, 240	Quitter, Herman Hendrik de	211
Oetker	119	Quitter, Magnus de	211, 241
Offenbach	96	Raabe	157
Olbrich, Josef M.	237	Raatz-Brockmann	147
Olde, Hans	228-230, 234, 240	Rachmaninoff	156
Olivier, Jean-Jacques	12	Racine	27
Opitz	7	Raffael	175
Orest	9	Ramin, Günther	153
Orlando di Lasso	144	Range	218
Orologio, Alessandro	106	Range, Andreas	213
Ostade, Adriaen van	175, 196-198	Raphael	218
Osten, von der	100	Rauch	219
		Ravel	156

Reger, Max	99, 131, 133, 135, 149, 155, 157, 232
Regnaud	13
Reichardt, Johann Friedrich	27, 28
Reiffstein	8, 9
Reifner	156
Reinecke	144
Reinecke, Karl	125
Reinhardt	227
Reiss, Carl	44-46, 53, 56, 123, 124
Rembrandt	172, 175-184, 187, 191, 193-196, 198, 201, 203, 207-209, 244
Rembrandt, Adrian	179
Reni, Guido	249
Respaigne, Nicolas de	186, 249
Respighi	156
Rethberg, Elisabeth	94
Reuss	156
Reutern, Gerhard von	231
Reznicek, von	102, 156
Rhein	230
Rhein, Fritz	226, 230
Richter	58, 85, 87
Richter, Hans	133
Richter, Johann Jacob	43
Richter, Ludwig	173, 227, 232
Ries, Ferd.	29
Rimsky-Korsakow	156
Risler, Edouard	130
Robert, E. F. F.	213
Rochefort	13, 132
Rodenberg	42
Rodewald	132
Rohden, Johann Martin von	218, 219, 227, 239, 241, 250
Roland	37
Rolla	121
Romberg	110
Roselius	155
Rosenthal-Zeuner, Wolfgang	152
Rösing	250
Rossini	33
Rothschild, Mayer Amsel	10
Röttger	93
Rottmann	222, 227, 239
Rousseau	227, 237
Rousseleis	13
Rubens, Peter Paul	175, 183-193, 195, 196, 202, 244, 249
Ruhl	219
Ruhl, Christian	213
Ruhl, Johannes	219
Ruhl, Ludwig Sigismund	218, 219, 224
Rühl, Michel	156, 157
Ruisdael, Jacob van	175, 204
Rüppel	159
Sabel	90
Sacchini	30, 109
Sachs, Hans	3
Salieri	36
Samberger	222
Sardou	246
Saskia	178, 179
Sauer, Emil	130
Saul	3
Saulnier, Marie	13
Sauter	219
Scandellius	142
Schack	168, 222
Scharer	149
Scharwenka	156
Schaub	156
Schaubruck, Peter	205
Scheel, Friedr.	10
Scheffler	241
Schenck, Johann	26, 33, 96
Scheuch, Otto	137, 156, 162
Scheurmann	103
Schick	156
Schiller	1, 23, 25, 82, 83, 98, 104, 118
Schilling	89
Schilling, Willy	101
Schillings	154, 156
Schirmer	167, 239
Schlegel, A. W.	28
Schliephacke	240
Schmasow	62
Schmedes, Paul	130
Schmeling, Gertrud Elisabeth Mara	14-18, 110, 247
Schmeling, Joh.	13
Schmidt, Franz	156
Schmieter	58, 89
Schnabel, Arthur	130
Schneider	132
Schödde	10
Scholz, Wilhelm von	70
Schott	164
Schreker	96, 99, 155
Schröder, F. J.	213
Schröder, Sophie	37
Schröder, Wilhelmine	37
Schröder-Devrient	37
Schröder-Kaminski	58
Schroeder	25
Schroeder, Friedrich Ludwig	20
Schroeder, Sophie	20
Schroeder-Kaminski	246
Schröter	16
Schröter, Corona	16
Schubert	51, 135, 150
Schuch, Franciscus	9
Schuch, Franz von	125, 133
Schultz, Edwin	125
Schulz	111
Schulze	41

Schulze-Kummerfeld, Karoline	20	Stadion, Gräfin	211
Schumann, Clara	123	Stadler	238
Schumann, Georg	151, 156	Stägemann, Helene	130
Schumann, Robert	122, 123, 128, 130	Ständer, Bartholomäus	157
Schuppeit	247	Steen, Jan	175, 196, 200, 201, 249
Schuricht	133	Steenwijk, Hendrik van	205
Schuster	33, 58	Stehle, Hugo	162
Schütz, Heinrich	7, 106, 151, 165	Steinbach, Fritz	131, 133
Schwartzkopf	219	Steiner, Franz	130
Schwedt-Hagen	100	Steinhausen	235
Schweizer	38	Stephan	156
Schwind, Max von	222	Stephani, Hermann	162
Schwind, Moritz von	227	Sterl	241
Scorel, Jan van	205	Sternheim	93
Seebach, Marie	40, 47	Stiedry	86, 87
Seiffert	58	Stiegel, Eduard	240, 241
Sekles, Bernhard	149	Stieler	156
Sembrich, Marcella	130	Stiewe	81, 82
Seneca	191	Stockhausen, Julius	123
Seydel	94	Storm	91
Seydelmann	37	Stosch, Anny von	90
Seyffardt	156	Strack, Ludwig Üh.	213
Shakespeare	3-5, 20, 23, 47, 51, 64, 66, 67, 70, 74, 91, 97, 98, 183	Strack, Margarethe	160
Shaw, Bernard	98	Strantz, von	230
Sheriff	102	Strässer	156
Sibelius	156	Strauss, Johann	85
Siebenkees, Johann Christian	5	Strauss, Oskar	73
Sieg, Walter	91, 92, 94	Strauss, Richard	71, 83-85, 90, 99, 135, 154, 155
Siegmund	230, 234, 240	Strawinsky	96, 102, 155, 156
Siegmund, Rudolf	228	Strial	70
Siegwart (Graf zu Eulenburg)	131	Strindberg	91, 96
Signac	228	Stubenrauch, Amalie	49
Sigwart	156	Stuck, Franz	170, 222
Silcher, Friedrich	161, 162	Stucken	82
Simon, H.	129	Stürmer	156, 163, 164
Sippe	57	Stürmer, Bruno	140, 163, 248
Skrjabin	156	Sucher, Rosa	129
Smend	152	Sudermann	67, 92
Smetana	130	Sudraka, König	98
Snyders, Frans	175, 188, 190, 191, 201, 202	Sutter-Kottlar	95
Söder	232	Svensden	156
Soltans, geb. Hentig	47	Sy, Gerhard	241
Sonntag, Henriette	119	Szell	156
Sontheim	40	Taglioni, Filippi	29
Sophokles	3, 160	Taglioni, Marie	29
Sorlisi	7	Tagore, Rabindranath	98
Spaarmann	239	Tarquin	3
Spengler, Lorenz	140, 247	Tartini	156
Speyer	114	Taylor, Brook	132
Spitta, Philipp	151	Tchaikowsky	130
Spitzweg, Karl	232, 239	Telemann	109, 156
Spohr, Louis	31, 35-41, 43-46, 51, 54, 56, 57, 74, 77, 113-119, 121-123, 127, 132, 133, 139, 160, 162, 163, 246, 247	Tellmann	240
Spontini	29-31, 33, 34, 133	Tempel, Abraham van den	201
Stadion, Graf	211	Teniers, der Jüngere	175, 196-198, 210, 249
		TerBorch	175, 196, 199
		Terenz	3
		Thielmann, Wilhelm	226, 232, 240, 241, 247

Thoma, Hans	222, 232, 235
Thoma, Ludwig	93
Thomassin	156
Thost, Rudolf	168
Thumann, Paul	225, 231
Tiessen, Heinz	149, 156
Tilmant	117
Tintoretto	184, 206
Tischbein	210-214, 218, 243
Tischbein, Friedrich August	250
Tischbein, Heinrich Jacob	213, 250
Tischbein, Johann Friedrich August	212
Tischbein, Johann Heinrich	211
Tischbein, Johann Heinrich der Ältere	211-213, 217, 241, 243, 249, 250
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm	212, 250
Tischbein, Johann Wilhelm	218
Tischbein, Wilhelm	202, 212, 213
Titus Adronikus	4
Tivendell	122, 123
Tivendell, Frederic	122
Tivendell, Henry	122
Tizian	184, 186, 188, 206, 207, 244, 249
Toch, Ernst	149
Tollus, Sifridus	105
Topitz, Anton Maria	151
Tralow, Johannes	94, 97, 98
Trapp	156
Treiber	53, 56
Trübner	222
Tschaikowsky	154, 156
Tulder, Louis van	152
Turba	51
Ubbelohde, Otto	227, 240, 241
Uccelini	156
Uffenbach, von	8, 109
Uhde, Franz von	222, 240
Uhlendorff, Franz	159, 162
Uhlig, Kurt	96
Uhligs	83
Ulbrich, Franz	103, 157, 164
Ultram	48
Ulrici	72
Unger	156
Ungewitter	241
Uylenburgh, Saskia van	179
Valentino	117
Varena	48
Vecsey, Franz von	130
Veith	41
Velasquez	178, 189
Velde, Adrian van de	203, 204
Velde, Esaias van de	204
Velde, van de	175, 204
Velde, Willem van de	204
Velde, Willem van de, de Joonge	204
Veltheim, von	214
Verdelot	10
Verdi	45, 66, 90, 156
Vermeer, Jan	201
Veronese, Paolo	184, 193, 207, 249
Vierling	109
Vieweg	164
Vinnen	233
Vivaldi	156
Vlieger, Simon de	204
Vocke, Alfred	219
Vogeler, Hans	233, 234
Vogelstrom	94
Voigt, C. G. von	19
Volkman, Hans von	231, 235
Volkner, Robert	61, 247
Vollerthun, Georg	100, 155, 156
Voltaire	12, 13, 27
Vötterle, Karl	157, 165, 250
Vulpus	19
Wachtel, Theodor	41, 48
Wael, de	190
Waenix	175
Wagner	85
Wagner, Carl	51
Wagner, Richard	31, 35, 40, 43-45, 51, 58, 64, 71, 72, 85-87, 89, 90, 94, 95, 124, 134, 135, 155
Waldmüller	239
Wally von der Osten	84
Walter, Emilie	40
Waltershausen, Hermann Wolfgang Sartorius von	102, 149, 156
Weber, Arno	226
Weber, Karl Maria von	25, 33, 35, 36, 38, 51, 53, 116, 117
Wedekind	102
Wedekind, Erika	130
Weenix, Jan	201, 202
Wegmann	224
Weidt	127
Weigl	37
Weiner	156
Weinert, Anni	96
Weingartner	133
Weinrich, Franz Johannes	163
Weis, Karl	64
Weisse	19
Weissmann	154
Weltlinger, Siegmund	58, 64, 66, 72, 74, 82
Wenkhaus	58
Werfel	98
Wesmann, Julius	96
Wetz	156
Weweler	57
Weygandt	218
Wieck, Friedrich	123
Wiecke, Helga	147

Wiegand, Johann	115	Wouvermann, Philipp	175, 198, 199, 203
Wiele	37, 126	Woysch	156
Wild	38	Wüllner	130
Wildenbruch	69	Wüllner, Franz	133
Wildens, Jan	188, 190	Wüllner, Ludwig	130
Wilhelm I. von Oranien-Nassau	205	Wünnenberg, Karl	225, 230
Wilhelm I., Kurfürst	10, 23, 24, 30-32, 219	Wunsch	156
Wilhelm II., Kaiser	103, 225	Wuzel, Hans	59, 64, 72, 74, 79, 85, 87, 94, 100, 247
Wilhelm II., Kurfürst	34, 35, 39, 114, 218	Zador	94
Wilhelm IV., Landgraf	210	Zaire	9
Wilhelm IX., Landgraf	24, 108	Zelter	111, 122
Wilhelm VII., Landgraf	242	Zilcher	156
Wilhelm VIII., Landgraf	12, 209, 211, 244, 249	Zimmer	226
Wilhelm, Prinz	122	Zimmermann	211
Wilke, Heinrich	156, 162	Zobeltitz, Feodor von	70
Willemer	26	Zöbisch, Senta	90
Willig	67	Zola, Emile	174
Windgassen, Fritz	58, 82-84, 94, 99, 100, 147, 246	Zottmayer	58
Windgassen, Wally	84	Zschischka	36
Winkelmann	2, 211	Zschokke	82, 91
Winternitz	155	Zuckmayer	102
Witte, Kurt	232, 240	Zügel, Heinrich	222
Woermann, Karl	231	Zulauf	58, 94, 100, 135, 140
Wolf, Hugo	128	Zumpe	133, 134
Wolf-Ferrari	66, 99	Zweig, Stefan	70
Wolff, Hch. Abraham	213		
Wolfram	71		