

Aus den Erinnerungen eines Musikfreundes

Autor(en): Leo Eder
Quelle: Basler Stadtbuch
Jahr: 1968

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/05aae71c-296b-405f-bac1-0f0b09f7ea28>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Aus den Erinnerungen eines Musikfreundes

Von Leo Eder (1886—1965)

Dr. phil. Leo Eder wurde am 28. November 1886 in St. Gallen geboren, kam aber mit seinen Eltern früh nach Basel, wo er völlig heimisch wurde. Er doktorierte hier in Zoologie, und seine Dissertation über die gehäusetragenden Tessiner Schnecken trug ihm in der Studentenverbindung Jurassia das Zerevis «Schneck» ein. Davon leitete er dann auch die Buchstaben -ck, ab, die er während Jahrzehnten unter seine Konzertbesprechungen für die «Basler Nachrichten» und das «Schweizerische Sängerbblatt» setzte. Leo Eder war zwar von Beruf Lehrer an der Knabenrealschule, doch galt seine besondere Liebe der Musik. Er hatte eine gute Ausbildung als Geiger empfangen und gehörte einer ganzen Reihe von Amateur-Streichquartetten an. Als Mitglied der Schulfunk-Kommission und der Jugendkonzert-Kommission sorgte er dafür, daß auch diese kulturellen Güter den Schülern erschlossen wurden. Leo Eder gehörte zu den Initianten der Gesellschaft für Kammermusik, als deren eigentlicher Programmgestalter er mit großem Geschick für das Gleichgewicht zwischen alten und neuen Werken und zwischen einheimischen und auswärtigen Künstlern eintrat. Als leidenschaftlicher Musikfreund verschloß er sich nämlich auch den modernen Strömungen nicht, und in der reichen Notenbibliothek, die er bei seinem Tode am 21. Oktober 1965 hinterließ, standen neben den Partituren der Klassiker und Romantiker auch solche von Schönberg, Webern, Berg, Honegger, Burkhard und Strawinsky.

Aus seinem täglichen Umgang mit der Musik als Hörer und als Spieler sind einige Kapitel Lebenserinnerungen hervorgegangen, von denen im folgenden drei abgedruckt seien. Albert Müry

1. *Jugendmusik und das goldene Tor*

Witz der Vorsehung! Bei mir fing die Musikfron schon früher an als bei Mozart. Kaum jählig, wird erzählt, habe ich rutschend meine neue Trommel geholt und unter «Bum-bumm»-Gebrüll meinen Vater zum Geigenspiel begleitet. Oder später, da ich als Dreikäsehoch im Instrumentenladen

endgültig von meinem Wahn geheilt wurde, Bombardon spielen zu wollen! Das Instrument war doppelt so groß als ich. Mir hatte ein Spielzeug vorgeschwebt, das ich irgendwo gesehen und das nirgends zu kaufen war. Aber so eigentlich begann es damit erst mit dem Unterricht im Geigenspiel bei Herrn Morgenroth. Die «erste Lage» saß schon ganz ordentlich, als in meiner Heimatstadt ein Eidgenössisches Blasmusikfest stattfand. Die Krone hatte diesem Fest Herr Haubold aufgesetzt. Auf dem Marktplatz wurde von 1200 Bläsern sein eigens zu diesem Zweck geschriebener Marsch gespielt. Für mich galt es von nun an als ausgemacht, daß Herr Haubold der größte Komponist aller Zeiten und Völker war. Wir Knaben gründeten ein Orchester, das ausschließlich Haubolds Festmarsch spielte und nicht davor zurückschreckte, zur Ergänzung des für uns so wichtigen Schlagzeugapparates die Küche zu plündern.

Aber dann ging es steil aufwärts. Zur Festigung der dritten Lage wurde mir von Herrn Morgenroth die «Blumenlese für angehende Violinisten» verordnet und aufs Notenpult gelegt. Ich war stolz darauf, bereits als «angehend» taxiert worden zu sein. Aus dieser Blumenwiese ragte ein Bäumlein hervor, das es mir besonders angetan hatte. Es war das berühmte Gebet der Agathe aus Webers «Freischütz». Beim ersten «Leise, leise» konnte man mit dem ersten Finger so genußreich auf der A-Saite in die dritte Lage rutschen, und überhaupt — diese Musik! Unterm Weihnachtsbaum lag eine Eintrittskarte für die nächste Freischütz-Aufführung im Stadttheater. Mein Platz war in der ersten Reihe des Parketts, und als gleich nach dem Heben des Vorhanges der berühmte Gewehrschuß brutal in die herrliche Musik einbrach, erschrak ich derart, daß ich wie wild um mich schlug und beinahe gewaltsam entfernt worden wäre. Seither habe ich eine krankhafte Abneigung gegen starke Detonationen und mache einen großen Umweg um aktive Schießstände und mit Krachern oder Käpselipistolen manipulierende Schulbuben. Der «Freischütz» tönt mir heute noch hauptsächlich aus der «Blumenlese» lieblich entgegen oder fesselt mich durch seine im Konzertsaal noch ab und zu gespielte geniale

Ouvertüre sonderbarerweise stärker als von der Bühne her. Immerhin, noch im letzten Jahrhundert hatte also die Musik mächtig von mir Besitz ergriffen.

Um die Jahrhundertwende zogen meine Eltern mit uns Kindern von St. Gallen nach Basel, einer heute immerhin dreimal größeren Stadt. Der Geigenunterricht wurde nun in einer Musikschule fortgesetzt. Neben Mazas- und Kreutzer-Etüden, aber auch Duetten von Viotti durfte ich zum ersten Male ein ausgewachsenes klassisches Meisterwerk spielen: Händels F-dur-Sonate. Und da entschied es sich: Ich war für die «höhere» Musik gewonnen.

Hier faszinierte zum ersten Male die geschlossene Form des Sonatensatzes als vollendetes Kunstwerk und fesselte durch die Ausgeglichenheit und Fülle des melodischen Flusses. Einmal, als vierzehnjähriger Schulbub, wurde meine Händel-Begeisterung reichlich belohnt. Ich hatte mich in der Schule durch den mitgenommenen Geigenkasten als Geiger verraten. Auf Anfrage eines Mitschülers hatte mir der Lehrer erlaubt, am Schlusse der Turnstunde etwas vorzuspielen. Ich spielte «meinen» Händel, wobei ein Turnböckli als Notenständer herhalten mußte, und durfte so meinen ersten «Podiumerfolg» einheimen.

Wie gerufen gesellten sich zu mir zwei gleichaltrige Ostschweizer Knaben, die als Ergänzung zu den Anregungen unserer Musiklehrer redlich mithalfen, das aufkeimende Musizierbedürfnis zu befriedigen. Wir nannten uns geschwollen «Ostschweizerischer Instrumentalverein» (OIV) und gaben den Eltern, Tanten und Freunden Hauskonzerte. Der Händel-Horizont wurde erweitert durch des Meisters Triosonaten und Stücke gleicher Besetzung von Purcell und Ph. E. Bach. Telemann, Vivaldi und Tartini waren damals noch nicht so zugänglich und «Mode» wie heute. Unser Glanzstück aber wurde, nach Überwindung nicht unerheblicher musikalischer und technischer Schwierigkeiten, Vater Bachs herbes und kerniges Doppelkonzert in d-moll. Daß es uns namentlich der herrliche langsame Satz antat, ist nicht weiter verwunderlich. Aber ganz ging uns damals Bachs phänomenale Kunst noch nicht ein. Es blieb stets ein «mathematischer» Rest übrig.



Händel, dessen weltoffene Concerti grossi wir im Musikschulorchesterchen kennenlernten, triumphierte. Er tut es heute noch, wenn wir seine Opern als ungenießbar gewordene, zeitbedingte Theaterstücke ausnehmen. Daß aber auch diese Opern reich an musikalischen Schönheiten sind, braucht hier nicht gesagt zu werden. Es ist nicht von ungefähr, daß Händels populärstes Musikstück, sein berühmtes «Largo», aus des Meisters drittletzter Oper «Xerxes» (Nr. 38) stammt. Unbegreiflich, daß ein namhafter Musikologe kürzlich, anläßlich eines Jubiläumsartikels im Sonntagsblatt einer Tageszeitung, Händel eine heute historisch gewordene Figur genannt hat.

Übrigens, so merkwürdig das klingen mag, nach dem lapidaren und magistralen Händel vermochte mich Mozart, dessen Geigenkonzerte ich studieren mußte, kaum zu fesseln. Er war meinem Knabenherzen in der Aussage zu fein, in der Technik zu knifflig. Es kamen mir darin zu viele Triller und sonstige Verzierungen vor. Da wirkte Beethoven gewaltiger. Bruchteile seiner Klaviersonaten spielte mir gelegentlich mein Ostschweizer Freund vor. Ich kann mich noch genau erinnern, wie die «Pathétique» einschlug. Daneben verblaßte damals Mozart wie eine sorgsam gezüchtete und gehegte Treibhauspflanze neben einem urtümlich wachsenden Baum. Dieser subjektive jugendliche Eindruck soll beileibe nichts gegen die Einmaligkeit des Salzburger Wunders sagen. Abgesehen von seinen berühmten, heute noch alle Theater und Konzertsäle erhellenden Meisterwerken gibt es unzählige «Gelegenheitskompositionen» wie die auf Bestellung geschriebenen etwa dreißig Cassationen, Divertimenti und Serenaden aus der Feder des noch nicht zwanzigjährigen Meisters, delikate und entzückende Rokokomusik.

2. Vorschuß auf den siebenten Himmel

Solch jugendliche Duo- und Trioübungen können noch kaum als eigentliche Hausmusik bezeichnet werden. Es fehlt ihnen die gesellschaftliche Note. Es hatte sich übrigens unterdessen

entschieden, daß nur einer von uns dreien aus dem «OIV» die Musik als Beruf wählen sollte. Nebenbei bemerkt: Er brachte es später zum Berner Münsterorganisten. Mir war es beschieden, an der Universität mein Glück zu versuchen. Die Musikstunden hörten automatisch auf. Außer dem Unterricht im Geigenspiel hatte ich während der letzten Jahre an der Musikschule auch Anweisungen zum Ensemblespiel mit Klavier und im Streichquartett empfangen. Zum Klavier-Ensemble setzte man sich nachmittags um zwei Uhr ans Geigenpult, und nach jeder halben Stunde erschien ein Klavierkätzchen aus der Fortbildungsklasse Hans Hubers für angehende Berufspianisten, und man spielte Violinsonaten oder Klaviertrios. So konnte es vorkommen, daß ich Beethovens c-moll-Trio und des gleichen Meisters Frühlingssonate an einem Nachmittag drei- bis viermal zum Klingen bringen mußte. Man konnte dabei vom Blatt spielen und die Literatur kennenlernen.

Viel mehr interessierte mich aber von Anfang an das Streichquartett, bei dem das sich oft so vorlaut gebärdende Klavier zum Schweigen verurteilt war. Herrliche Entdeckungsreisen durften wir da unternehmen ins Neuland der Quartette Haydns, Mozarts und des jungen Beethoven mit kleinen Abstechern zu Dittersdorf, dem frühen Schubert und dem Zeitgenossen Müller. — Jawohl, lieber Leser, Sie haben richtig gelesen! Unser damals modernster Komponist hieß Müller und war Theorieschüler Edgar Munzingers. Seinen übrigens einwandfrei gebauten Quartettsatz durften wir im Schlußkonzert in der Martinskirche uraufführen.

Dies alles hörte nun plötzlich auf, und es galt, nach der guten, schulgerechten Vorbereitung gewissermaßen den Anschluß an die «Privatpraxis» zu finden. Ich hatte wieder Glück wie mit meinen Ostschweizer Freunden. Wir trafen uns an den Quartettputlen. Und wenn wir von nun an auch etwas ungestümer und unbekümmerter um Töne rangen als bisher unter der Fuchtel des Fachmannes, so brannte dafür um so lodernder das Feuer der Begeisterung über neu entdeckte Schönheiten bei Mendelssohn, Schumann, Brahms und Dvořák. Während der folgenden fünfzig Jahre begleitete

Kammermusik als Vorschuß auf den «siebenten Himmel» ohne nennenswerten Unterbruch meine tägliche Berufsarbeit in der Schulstube. Zwar muß hier bemerkt werden, daß wir uns die Aufgabe im Rahmen dieser Kunstübung nicht etwa leicht machten. Namentlich dann, wenn etwa ein Berufsmusiker uns als Primarius die Ehre gab oder am Cellopult saß.

Es ist übrigens interessant festzustellen, aus welchen Berufen sich die fähigsten und eifrigsten Liebhaber-Instrumentalisten rekrutierten. Merkwürdig und psychologisch nicht leicht zu erklären ist, daß unter Akademikern die Naturwissenschaftler, Chemiker, Biologen überwiegen. Aber auch Theologen sind nicht selten gute Musikanten. Man weiß aus der badischen Nachbarschaft, daß der Pfarrer von Blansingen jahrelang mit seinem Kollegen aus Haltingen musizierte. Sonderbarerweise stehen Philologen und Juristen deutlich zurück. Da die Musik ja gelegentlich als eine Schwester der Sprache bezeichnet wird, kann man sich einigermaßen darüber wundern, daß so wenig Sprachgelehrte Musik treiben. Ich muß zwar hier als Ausnahme anfügen, daß ich seit zwanzig Jahren regelmäßig und in bestem Ensemblegeist mit zwei Philologen und einem Berufsmusiker Quartett spiele. In meiner langjährigen Praxis sind mir aber auch häufig Architekten und Kaufleute verschiedenster Branchen begegnet. Da drängt sich automatisch die von der Herkunft der Mitspieler unabhängige Frage auf: Wer ist ein guter Partner und wie zeigt sich guter Ensemblegeist? Unter Berufsmusikern kann nur genießbare Ensemblekunst gedeihen, wenn alle Partner, also auch der führende erste Geiger, instande sind, während des Spielens auf die andern zu hören und zeitweise in den Hintergrund zu treten, um dann wieder, wenn es verlangt wird, souverän, aber nicht aufdringlich zu dominieren. Nur so ist es auch für Dilettanten möglich, über den engen Rahmen der Klassiker und Romantiker hinaus im stillen Kämmerlein bei geschlossenen Türen gelegentlich bis zu Hindemith, Honegger, Martinù oder sogar Bartók vorzudringen.

Eine Kammermusikübung in Dilettantenkreisen ist aber stets auch ein gesellschaftliches Ereignis. Nach zweistündiger

Arbeit sitzt man noch mit den Ehefrauen und geladenen Gästen zusammen. Diese haben vorher mehr oder weniger kritisch zugehört und genießen nun die körperliche und geistige Erfrischung des sogenannten «zweiten Aktes» bei Speise, Trank und gutem Gespräch. Diese zweiten Akte sind, obwohl da statt mit dem Geigenbogen mit Tassen und Gläsern hantiert wird, von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit für das häusliche Musizieren. Auch hier gelten aber die nämlichen Gesetze des Taktes und der Harmonie. Ich muß bekennen, daß höchst selten Quartettgründungen wegen mangelhafter Einmütigkeit im geselligen zweiten Teil auseinanderfielen. Nur einmal erlebte ich, daß ein Ensemble wegen politischer Unstimmigkeiten aufflog. Ein anderes Mal war es die Art der Tranksame, der eine Vereinigung zum Opfer fiel. Am Cellopult saß da ein eingefleischter Abstinenter. War er bei einem der übrigen Spieler zu Gast, so war es selbstverständlich, daß auf seine Wünsche Rücksicht genommen wurde. Kam aber die Reihe im üblichen Gastgeberturnus an ihn, so mußten alle nach seiner Pfeife tanzen, das heißt nach der strengen Tonarbeit den wohlverdienten Schlaftrunk ohne Alkohol genehmigen. Das empfanden die Alkoholiker als Diktatur und schritten zur Selbsthilfe. An einem solchen Abend zog der erste Geiger kurzerhand eine Feldflasche aus der Tasche und schenkte seinem Gesinnungsgenossen zum sichtlichen Verdrusse des Abstinenten richtigen Wein ein. Die Herren trafen sich nach einigen brieflichen Auseinandersetzungen nie wieder zum Quartettspielen. Ein weiterer abstinenter Quartettspieler (sie sind selten), der Dozent an der Universität war, half sich in der Weise, daß er dann, wenn seine Gäste älter waren als er, tolerant war und Alcoholica ausschenkte. Wenn er aber Studenten bewirtete, wirkte er bewußt erzieherisch.

Gegen öffentliches Auftreten von Dilettantenquartetten habe ich stets opponiert, weil das Unzulängliche solchen Tuns gelegentlich zu ohrenfällig wurde. Zusammen mit Berufsmusikern ist dieses Bemühen zumindest dann, wenn aus rein altruistischen Gründen ohne finanzielle Entschädigung musiziert wird, milder zu beurteilen. Einmal durfte ich aller-

dings mit reiner Dilettantenbesetzung im Lörracher Hirschen sogar im Frack mit Mozart, Tschaikowsky und Dvořák «in der Tasche» das Podium betreten. Und etwas später, anlässlich einer Brahms-Feier, spielte ich in einem Landstädtchen des Meisters B-dur-Sextett (3 Dilettanten und 3 Berufsmusiker), und als einziger Dilettant wohligh und sicher eingebettet zwischen drei Professionellen das Klavierquartett in g-moll mit dem effektvollen Zingarese am Schluß. So konnte wirklich nichts passieren. In Lörrach stand in der Lokalpresse zu lesen: Das sogenannte Dilettantenquartett entpuppte sich als ein Vierblatt wirklicher Künstler. Diesen so dick um den Bart gestrichenen Honig haben wir dann natürlich gebührend «inegeschläggt».

Da ich mich schon früher, 1951 im neunten Band des Unterrichtswerkes «Die Schweiz in Lebensbildern» (Basel-Stadt und -land, Solothurn), 1952 in den «Basler Nachrichten» und 1954 in der «Schweizerischen Musikzeitung», über Hausmusik als wichtigen Teil unseres Musiklebens geäußert habe, war ich hier gezwungen, mich im Ausplaudern intimer Feststellungen etwas einzuschränken, um mich nicht zu wiederholen. Über eine ganz ausgefallene Art von Hausmusik sei aber noch kurz berichtet. Im Villenviertel unserer Stadt wohnte ein über achtzigjähriger gebürtiger Deutscher, in dessen Hause Sonntag vormittags alle vierzehn Tage auf ungewöhnliche Art musiziert wurde. Und zwar war es nicht Kammermusik, die hier erklang, nein, Orchesterwerke in Kammerbesetzung: Streichquintett, Flöte, Klavier, Harmonium. Ein deutscher Musiker hatte diesem musikalischen Sonderling namentlich die Sinfonien Bruckners für diese Besetzung bearbeitet, wobei die choralartigen Bläserpartien dem Harmonium, die bewegteren der Flöte und dem Klavier überbunden waren. Bei der jeweiligen Verwirklichung dieser zehnköpfigen Orchesterübung en miniature passierten allerlei lustige Dinge. Nach der Pause, die mit dem Genuß mexikanischer, mit Paprika und Pfeffer den Durst reizender Spezialitäten ausgefüllt war, kam dann noch eine «kleine» Sinfonie dran. Und wenn es gerade Beethovens Pastorale war, pflegte mein Freund Edmund Schaeffer, der das Ganze mit einem silber-

nen Taktstock leitete, zu sagen: Meine Herren, es kommt ein Gewitter. Haben Sie Regenschirme bei sich?

Zum Schlusse sei, quasi als dilettantische Kuriosität, in statistischer Kürze ausgeplaudert, daß ich in ungefähr fünfzig Jahren Hausmusik mit etwa siebenzig verschiedenen Geigern und Bratschisten, dreißig Cellisten und zwanzig Pianisten musiziert habe, unter denen sich etwa fünfundzwanzig Berufsmusiker befanden. Man ist hier versucht zu vermuten: An Stelle der Qualität trat Quantität.

3. Verkehr mit Göttern

Hier muß zunächst ausdrücklich festgestellt werden, daß ich mit wirklichen Göttern oder Allgewaltigen im Reiche der Töne nur selten eigentliche Tuchfühlung habe aufnehmen dürfen. Meist war es nur ein aus einiger Entfernung getätigter Kontakt. Immerhin war es mir doch einige Male vergönnt, mit solch hohen Herren aus der Welt der musikalischen Klänge in persönliche Berührung zu kommen.

Als ich nach einem einzigartigen Quartettabend und in Abwesenheit des Präsidenten, der das sonst pflichtgemäß besorgte, mich als Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Kammermusik veranlaßt fühlte, mich ausnahmsweise ins Stimmzimmer zu begeben, um dem für mich sonst unnahbaren *Adolf Busch* begeistert die Hand zu drücken, bemerkte der Meister erstaunt: «Ich habe Sie schon lange erwartet. Warum sieht man außer dem Präsidenten nie einen der Herren nach dem Konzert?» — Es war mir bis jetzt absolut klar, daß *ich* einen *Adolf Busch* nötig hatte. Daß aber auch er *mich* für die Publikumsbestätigung seines Erfolges brauchte, war mir neu. Ich merkte mir das und stattete ihm von nun an nach jedem Konzert einen Besuch ab. Einmal zog er aus der Tasche seiner weißen Frackweste einen Zeitungsausschnitt und fragte mich, wer das geschrieben habe. Nachdem ich mich vergewissert hatte, daß es die Vorbesprechung zum heutigen Konzert war, bekannte ich mich als Autor. Ich hatte vorher erfahren, daß das heutige Programm vor einer Woche auf «His masters voice» aufgenommen worden war und diese Tatsache als

Reklamefloskel ausgenutzt. Dieser journalistische Trick trug mir die Bemerkung ein, die Buschs hätten auch ohne vorherige Grammoaufnahme gut gespielt und den Saal gefüllt. Ich hatte bisher nicht gewußt, daß Künstler vom Range Buschs Vorbesprechungen lesen und so empfindlich sind.

Mit einem ebenso empfindsamen Herrn bin ich in der Person *Wolfgang Schneiderhans* zusammengeprallt. Vorher war eine so hübsche Episode passiert, daß ich sie hier erzählen muß. Der große Salzburger Geiger, der vorahnend schon gleich bei der Geburt den Vornamen seines engeren Landsmannes Mozart bekommen hatte, spielte mit seinem Streichquartett im großen Festsaal am Steinenberg ein Werk von Schoeck. Er hätte es auch sicherlich zu Ende gespielt, wenn er nicht plötzlich durch eine Macht, die in Basel wie nirgends in der Welt respektiert wird, zur Unterbrechung gezwungen worden wäre. Ganz in der Nähe hatte sich nämlich mit brutaler Wucht ein Trommler bemerkbar gemacht. Im Saale herrschte eine äußerst peinliche Stille, bis nebst einigen Prominenten aus dem Saal sich auch der zweite Geiger vom Podium entfernte, um zum Rechten zu sehen und Abhilfe zu schaffen. Und richtig! Das Trommeln hörte plötzlich auf, der Musiker erschien etwas aufgereggt und wandte sich in bestem österreichischem Idiom ans Publikum: «Entschuldigungs bitte die Unterbrechung! Ein Mann hat sich mit einer Trommel einen Ulk erlaubt.» — Man stelle sich vor: Ausgerechnet in Basel erlaubt sich jemand ein paar Tage nach der Fasnacht einen Ulk mit einer Trommel! Wem auch nur eine Spur Basler Blut durch die Adern rinnt, versteht, daß nach dieser Störung der Saal vor Beifall fast platzte, offenbar für den kühnen Basler Tambour. Nun kam das Nachspiel. Ich versuchte, dem sich stets in tenoraler Schönheit und Unnahbarkeit gefallenden und von Verehrern beiderlei Geschlechts umgebenen «Wolfgang II» nach formell korrektem Entschuldigungsgestammel plausibel zu machen, daß eine rein zufällige Verknüpfung von unglücklichen Umständen die auch für uns äußerst unangenehme Unterbrechung verursacht habe. Er war aber sehr ungnädig und erwiderte: «Sie brauchen gar nicht weiter zu sprechen; ich weiß ja, daß in der

Schweiz alle Konzertsäle auch Wirtshäuser sind.» Nachdem ich noch auf das bestimmteste gesagt hatte, in diesem Raum lasse ich mir auch von einem «Schneiderhan» den Fluß meiner Rede nicht abdrehen, entfernte ich mich mit einem leichten Schmettern der Türe. Es stellte sich übrigens später heraus, daß im Entresol, also direkt unter dem Konzertsaal, ein Schlußessen des Fasnachtskomitees stattgefunden, das um halb zehn von drei «rußenden» Tambouren überrascht worden war. Dem Wirt, der eben neu das Stadtkasino übernommen hatte, war noch kaum bewußt, daß so etwas im darüberliegenden Saal stören könnte. Schneiderhan hat, wie ich später von einem Konzertagenten erfuhr, diesen «Basler Krach» in sämtlichen Stimmzimmern Deutschlands herumerzählt. Er war übrigens, wie sich später herausstellen sollte, für die Rolle des Primarius in einem Quartett viel zu selbstbewußt; er hat sie bald darauf aufgegeben. Am Radio hörte ich Jahre nachher einmal nach zufälligem Andrehen einen phantastisch gespielten Satz aus einer Solopartita von Bach. Wer spielte? Heifetz, Franzescatti, Milstein? Keiner von diesen. Es war Schneiderhan, womit ich ihm seine Stimmzimmerflegelei verziehen hatte.

Schon beim nächsten Großen, den ich als Objekt kurzen persönlichen Kontaktes nennen möchte, *Paul Hindemith*, ist das Zusammentreffen bedeutend harmonischer ausgefallen. In einem Bericht über die Donaueschinger Musiktage las ich zuerst von ihm. Ein Streichquartett in C-dur, hieß es darin, von einem Bratschisten des Frankfurter Sinfonieorchesters geschrieben, habe alles sonst Gebotene weit übertroffen. Und richtig, ich konnte mich in der Stadt am Main bald selbst davon überzeugen, daß das Schaufenster der Musikalienhandlung Firnberg als Sensation die beiden ersten, noch in heimeligen alten Tonarten notierten Streichquartette des neuen Frankfurter Meisters frisch aus der Druckerpresse zum Kauf anbot. Wir machten uns in Basel sofort dahinter und durften unbekümmert, kühn und frech hingeworfene Musik entdecken. Bald darauf lernte ich den sympathischen Frankfurter auch in Basel im Rahmen des von ihm gegründeten Amar-Quartettes als Bratschisten und Interpreten seiner eigenen Werke ken-

nen. Er produzierte sich sogar einmal als Viola d'amore-Spieler, und da geschah es, daß ich ihm nach einem gemütlichen Hock zum Abschied das Anfangsthema seines ersten Quartettes nachpiff. «Aha, der kennt seine Klassiker», quittierte er mit gewohnter Schlagfertigkeit. Viel später gelang es mir in meinen Sommerferien, die ich seit Jahren am Genfersee verbringe, um seine Villa zu schleichen, die er sich dort aus erkomponiertem Gelde vor einigen Jahren erstanden hatte. Ohne jeglichen Erfolg. Ich habe ihn bis heute dort noch nie zu Gesicht bekommen. Auch steht er nicht im Telefonbuch. Hermann Hesse hat an seinem Hause in Montagnola ein Täfelchen angebracht, auf dem steht «Besuche verboten!». So etwas sucht man vergebens in Blonay, am Hause Hindemiths. Aber der Geist, der hier wohnt, ist der gleiche wie in Montagnola und auch der des alten Archimedes: Störe meine Kreise nicht!

Und nun möchte ich zu *Othmar Schoeck* hinüberwechseln und mich damit für einige Zeit auf geheiligten Heimatboden begeben. Als ich Schoeck einmal fragte, wo er eigentlich heimatberechtigt sei, in Brunnen, Zürich oder St. Gallen, antwortete er lakonisch: «In Basel» — was man übrigens im «Refardt» nachlesen kann. Schoeck besaß wegen seines ungeschwollenen, äußerst zutunlichen Wesens von Anfang an meine Zuneigung. Schon deshalb, weil er wie ich passionierter Spätaufsteher und Nachtarbeiter war. Außerdem machte er aus seinem Herzen nie eine Mördergrube und plauderte offen und anregend über seine Kompositionspläne. Über weitere Liederzyklen, in denen er die von Beethoven, Schubert, Schumann und Wolf so bedeutungsvoll ins Leben gerufene Kunstgattung kongenial fortsetzte und verinnerlichte. Oder er streifte seine nicht ganz glückliche Liebe zur dramatischen Kunst. Und wenn ich wieder einmal eins seiner frühen Lieder wie den «Nachruf», ein Chorwerk wie den «Postillon» oder gar das in großer Freundschaft Stefi Geyer gewidmete Violinkonzert zu hören bekam, durfte ich von neuem erleben, daß hier ein hochbegabter, grundehrlich schaffender Künstler am Werke war, an dem man auch die Schwächen, wie etwa den Hang zu unersprießlicher Grübelei, nicht nur in Kauf nehmen, nein, sogar bewundern und lieben mußte.

Auch zu *Arthur Honegger*, mit dem ich nach einem ausschließlich seinem Werk gewidmeten Kammermusikabend ein paar Stunden im «Klub 33» am Birsig verbringen durfte, fühlte ich mich seiner kompromißlosen Schaffensart wegen hingezogen. Er war wie Schoeck ein starker Raucher und Nachtvogel, und ich rechne es mir heute noch zur Ehre an, daß ich mich bei ihm, der der Menschheit in arg bedrängter Zeit außer «Roi David», «Cris du monde» und «Jeanne au bûcher» auch die ergreifende Weihnachtskantate und «Pâques à New York» geschenkt hat, wenigstens mit einigen Füllungen Pfeifentabak revanchieren konnte. Der eigene war dem Kettenraucher ausgegangen. Zu einem Gespräch von einigem Gewicht kam es hingegen nicht. Honegger war in seinem Wesen eher still, wenig mitteilksam, wortkarg.

Nun muß und will ich noch zweier Musiker gedenken, die seinerzeit dem Basler Musikleben ihren unverkennbaren Stempel aufgedrückt haben: Hans Huber und Hermann Suter. *Hans Huber* begegnete mir namentlich am Anfang dieses Jahrhunderts in der damaligen, von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen betreuten «Allgemeinen Musikschule», der er als Direktor vorstand. Aus ihr hat sich in neuerer Zeit die «Musik-Akademie der Stadt Basel» entwickelt. Er war wirklich die Seele dieses Instituts. An jedem Vortragsabend war er zu sehen. Podiumversager verstand er väterlich aufzumuntern. Wenn aber eine seiner Klavierschülerinnen aus der Fortbildungsklasse bei der Begleitung eines Geigers patzte, konnte er sie unverblümt abkanzeln und die Fehlbare an ihre Verantwortung dem Kunstwerk gegenüber erinnern. Auch wirkte er revolutionierend, wenn er, damals noch im ersten Stock des Hinterhauses am Nadelberg, die paar letzten Orchesterproben vor dem Schlußkonzert leitete. Das Jahr hindurch hatte man unter dem Stabe des damaligen Konzertmeisters und ersten Geigenlehrers Hans Kötscher irgendeine Sinfonie von Ph. E. Bach, Dittersdorf oder Stamitz geübt. Da fuhr er mit schneidigen Tempi und flotten Akzenten hinein und ließ uns seine unglaubliche Vitalität spüren. Als einmal ein Abiturient bemerkte, er könne wegen der Maturkneipe die Hauptprobe nicht besuchen, be-

kam er von Huber die Antwort: Zuerst kommen Sie zur Probe, nachher schmeckt 's Bier um so besser! Doch das alles wurde überstrahlt von der Verehrung, die der quecksilbrige Meister als Komponist der beiden Basler Festspiele von 1892 und 1901 genoß. Mir war es nur vergönnt, das neunzehnhunderteinser Festspiel «Der Basler Bund 1501» als Zuhörer mitzuerleben. Im Jahre 1892 war ich erst sechs Jahre alt. Aber im Sommer 1901 war ich mit Leib und Seele dabei, als vor dem Margrethenhügel die mächtige Bühne erstand. Schon bei einer noch etwas dürftigen Klavierprobe war es mir erlaubt, zuzuhören und so etwas Festspielluft zu erschnuppern. Dann aber kam die kostümierte Hauptprobe. Ich ließ mich sogar zum Schwänzen der Geigenstunde verleiten, um als Zaungast, auf einem Baum sitzend, all die Herrlichkeiten zu genießen, die da von der Freilichtbühne her geboten wurden. Imposante Aufzüge zu Pferd, gewaltige Ansammlungen von bunt gekleideten Menschen waren mir eine nie erlebte Augenweide. Dazu die Klänge von Solo- und Chorgesang zum Rauschen des Orchesters, das in einer Versenkung in großer Besetzung plazierte war. Nicht ganz ohne Neid vernahm ich die Ländlermusik, in der sogar etwas ältere Schulkameraden mitspielen durften. Dazu war ich also noch zu jung. Besonders aber ließ mich die Vorstellung nicht los, daß dieser kleine Mann, der wie alle mitwirkenden Musiker einen mächtigen weißen Schattenhut trug und wie wild mit einem Taktstock in der Luft herumfuchtete, daß dieser Mann diese ein paar Stunden dauernde und so prächtig schallende Musik erfunden hatte. Daß es heute noch Musiker gebe, die wie seinerzeit Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert Musik ersinnen und aufschreiben konnten, wußte ich seit meinem großen Musikerlebnis im letzten Jahrhundert mit Haubolds Festmarsch in St. Gallen. Ein solches Festspiel aber, musikalisches Theater wie Webers «Freischütz» oder Mozarts «Zauberflöte», hätte ich damals einem Lebenden kaum zugetraut. Als lange nach Hubers Tode dessen spritzige «Simplicius»-Ouvertüre, vielleicht überhaupt sein bestes Orchesterstück, aufgeführt wurde, bat ich den etwa fünfzig Jahre jüngeren Auchkomponisten Konrad Beck um sein Urteil. «Gräßlich», gab

er mir in breitem Züritütsch zur Antwort. Nach einigen Jahren sprang mich dieser Tonsetzer erregt auf der Straße an: «Ich nehme alles zurück; es ist doch ein famoses Stück!»

Mit *Hermann Suter* traf ich näher zusammen, als ich im Herbst 1904 von der Allgemeinen Musikgesellschaft die Aufforderung erhielt, als Zuzüger die Sinfoniekonzerte am Bratschenpult mitzumachen. Das war für mich eine hochehrfreuliche Angelegenheit, eine Anerkennung meiner bescheidenen Fähigkeiten, die, beiläufig bemerkt, schon seit einiger Zeit im Hinblick auf einen Broterwerb als unzureichend bewertet worden waren. Das Orchester der AMG duldete in jeder seiner «gestrichenen» Instrumentalgruppen einen oder zwei Amateure. Unter Suter waren namentlich die Proben ein Hochgenuß. Da er neben den klassischen und romantischen Standardwerken in vermehrtem und den konservativen Baslern nicht immer genehmen Maße zeitgenössische Musik ins Programm aufnahm, waren seine Proben anstrengend. Richard Strauß, von dem er jedes Jahr eine neue, meist noch ofenwarme «Sinfonische Dichtung» brachte, verlangte vom Spieler sogar noch mehr Fertigkeit als Wagner, der damals wegen seiner Verbannung aus dem abgebrannten Stadttheater öfters als früher im Sinfoniekonzert erklang. Aber auch Reger stellte wegen seiner immer reicher ausgebauten Chromatik keine bescheidenen Ansprüche. Man studierte aber auch in vermehrtem Maße außer Werken von Hausegger und Bruckner Stücke von Schillings, d'Albert, Pfitzner, Goldmark, Sibelius. Vor allem aber bot man dem Hörer Werke von Schweizer Komponisten. Was Suters früherer Lehrer Hans Huber den Sommer über in Vitznau geschaffen hatte, kam regelmäßig unter des Schülers Leitung zur Aufführung. Wir finden aber in den damaligen Programmen auch die Namen von Jacques-Dalcroze, Lauber, Klose, Courvoisier, Haeser, Niggli, Andreae. In den Proben machte Suter die ausführenden Musiker großzügig mit dem Wesen der neuen Stücke bekannt, konnte aber auch gelegentlich, vorab patzenden Dilettanten gegenüber, von unerbittlicher, schulmeisterlicher Strenge sein. Einmal klopfte er in einer konzertmäßigen Hauptprobe nach vier Takten mit der Bemerkung «Faulenzer-

bande» schroff ab, nahm aber diesen Faulenzer in der nächsten Probe prompt und gentlemanlike zurück. Ein anderes Mal nannte er eine Sängerin, die in einem volkstümlichen Konzert «Vo Luzärn uf Wäggis zue» als Dreingabe gesungen hatte, eine «Schweizer Kuh», oder er wandte sich, als nach einer zeitgenössischen Komposition gepfiffen worden war, an das Publikum mit den Worten: «Hier wird nicht gepfiffen; wir sind in anständiger Gesellschaft.»

Seine ehrliche, aber etwas zu knorrige Schweizerart konnte ihn bisweilen zu etwas einseitigem Stellungsbezug gegenüber Meistern wie Mendelssohn, Mahler und Ravel verleiten. Am eindrücklichsten war aber sein und unser Erlebnis mit *Max Reger*. Im Januar 1908 war dieser urbayrische Künstler bei uns zu Gast. Nach der Hauptprobe saß er mit Suter, dessen Logiergast er war, im Restaurant des Stadtkasinos. Durch übermäßigen Biergenuß (Suter mußte am Schlusse eine zweistellige Zahl von Pilsner Bieren bezahlen) war der Meister um Mitternacht in derart duseeligem Zustande, daß ihn Suter nur mit Mühe zu der bereitstehenden Droschke führen konnte. Anderntags mußte Reger den ganzen Tag über umsonst mit den Qualen des Durstes kämpfen. Suter verstand es im Verein mit seiner verständigen Gemahlin, den beleibten und immer durstigen Bajuwaren bis zum Konzert, das um sechs Uhr begann, ans Haus zu fesseln. Der Meister rächte sich aber, indem er sich nach der Aufführung von Bachs fünftem Brandenburgischen Konzert, in dem er den Klavierpart zu spielen hatte, nach dem dem Kasino gegenüberliegenden Kaffee Habsburg begab, wo er sich unbekümmert dem Trunke ergab. Im Saale wartete man auf ihn. Das Publikum fing an, sich mit Stampfen und Beifallklatschen Luft zu machen. Der auf die Suche gesandte Orchesterdiener fand den selbhaften Trinker in der besten Laune. Der dringenden Aufforderung zur Rückkehr in den Musiksaal begegnete er mit einem feuchtfrohlichen: «I hob denkt, sie werden mi dann scho holen.» Mit dieser Bemerkung hatte er eigentlich recht, denn nachher dirigierte er seine genialen Hiller-Variationen mit göttlicher Überlegenheit. Obwohl Suter im Grunde eher eine trockene und ernste Natur war, so brachte er doch für die

Eigenheiten einer solchen einmaligen Persönlichkeit wie Reger genügend Humor auf, um sie gewähren zu lassen. Als er ihm, der während der Proben sogar auf dem Podium gelegentlich rauchte, darüber Vorhaltungen machte, soll dieser geantwortet haben: «Hob mers doch denkt, daß in Basel ohne Feier (= Feuer) musiziert wird.»

Gegenüber dem schreibfreudigen Huber, dessen Oeuvre gegen dreihundert Nummern aufweist, war Suter bedeutend sparsamer in seinem Schaffen. Ihm fielen die Melodien und verblüffenden Wendungen nicht so unmittelbar und reichlich zu wie seinem früheren Lehrer, dafür «komponierte» er in des Wortes eigentlicher Bedeutung weit gründlicher und verantwortungsbewußter. Eine Quadrupelfuge, wie sie Suters Oratorium «Le Laudi» ziert, hätte Huber kaum interessiert. Aus Hubers Festspielen haben hauptsächlich zwei Knabenlieder («Wohlauf mit jungem Mute» und «Sonne ruft und Frühlingsswehen») die in diesem Sektor recht spärliche Literatur bereichert. Suter hat seiner engeren Heimat das von ihm auch gedichtete «Lied von Laufenburg», seiner Wahlheimat Basel aber mit dem flotten Wettsteinmarsch ein offizielles akustisches Signet geschenkt. Leider nicht offiziell anerkannt, aber doch oft gesungen und allbekannt ist seine auf einen Text C. A. Bernoullis komponierte «Landeshymne» geworden. Einige seiner Chorlieder sind fester Besitz unserer Männerchöre.

Sein Nachfolger *Felix Weingartner* war absolut anderer Art. Als weltweit bewunderter Schaudirigent und apollinischer Klangzauberer brachte er es fertig, jedes Orchester durch seine souveräne, klare und beherrscht ruhige Art der Stabführung zu schönem Musizieren zu bringen. Etwa zwanzig klassische und romantische Standardwerke leitete er auswendig. Hie und da, ich habe es zweimal erlebt, gelang es ihm, ganze Säle mit über tausend Hörern zu verzaubern. Nach Beethovens oder Schuberts «Siebenter» verstrich einige Zeit, bis das Hörvolk applaudierte. Man schaute sich gegenseitig erst mit feuchten Augen stumm an, um dann ergriffen zu flüstern: «Es war einzigartig.» Alle andern, etwa seine Zeitgenossen Anton Bruckner und Richard Strauß, gegen die

er als Komponist nicht aufkam, interpretierte er mit der Brille auf der Nase auf eine Weise, die oft unter dem Durchschnitt war. «Man las ihm den Unglauben vom Rücken ab», war einmal in einer Zeitung zu lesen. Persönlich bin ich einige Male mit ihm zusammengekommen. Einmal war er sogar bei mir zu Hause. Noch heute zeigen wir stolz die Sofaecke, wo der Meister des Taktstocks eine Viertelstunde lang gesessen hat. An seinem siebzigsten Geburtstage hatte ich die «Ehre», mich unter dem Schriftsteller Jakob Schaffner ins Gästebuch eintragen zu dürfen. In den von ihm stets elegant geleiteten Konzerten passierte es in Basel nicht weniger als fünfmal, daß er von seinem herrlich klavierspielenden, gleichaltrigen Freund Emil Sauer coram publico und pro joco omnium umarmt wurde.

Auch Weingartners Nachfolger *Hans Münch* trat wiederum mit ganz anderen Voraussetzungen vor unser Orchester als sein Vorgänger. Er vermochte und vermag es heute noch, als ausgesprochener Ausdrucksmusiker das Publikum hauptsächlich mit Beethoven, Brahms und Bruckner zu erwärmen. In früheren Jahren war er namentlich am Klavier und auf dem Cello ein ausgezeichnete Kammermusiker. Auch mir war es vergönnt, als geduldeter dilettantischer Mitspieler mich von seiner urtümlichen, von den Vorfahren ererbten Musikalität mitreißen zu lassen.

Beim Erscheinen weltberühmter Solisten hatte man als Orchestermitglied wenigstens Gelegenheit, diese im Stimmzimmer ganz aus der Nähe zu betrachten. So blickten wir einmal vor der Samstagshauptprobe gespannt nach der Türe. Jeden Moment mußte der sagenhafte, nun sechzigjährige *Pablo de Sarasate* eintreten. Er erschien, etwas geckenhaft aufgemacht, mit gewichstem und gezwirbeltem Schnäuzchen und einem Rohrstockchen in der Hand, den Hut schief auf dem Kopf und gefolgt von einem geigenkastentragenden Diener. Er spielte Bruchs g-moll-Konzert, das damals sehr en vogue war. In der Vorprobe hatte er, offenbar schlecht gelaunt, seine Geige so liederlich eingestimmt, daß er die leere G-Saite, mit der Bruchs Konzert bekanntlich anhebt, sofort nachziehen mußte. Wir waren enttäuscht. Erst als er seine eigene Kom-

position, eine Fantasie über das Ständchen aus Mozarts «Don Giovanni», vortrug und der mit dem Bogen gestrichenen Melodie noch die bekannte, die Mandoline imitierende Pizzicato-Begleitung als Leistung der «dienstfreien» Finger der linken Hand unterlegte, bekamen wir eine Ahnung von den Hexenkünsten, die Sarasate wie dessen älterem Kollegen Paganini nachgesagt wurden. Im Sonntagskonzert aber gab er Bachs Präludium zur E-dur Solopartita drein. Da zeigte sich, daß sein Ruf als dämonischer Geiger nicht unbegründet war. Wir staunten, und am Schlusse meinte ein Kollege: «Ich erwartete jeden Moment, daß die Geige zu brennen anfange.»

Und so erlebten wir auch *Henri Marteau* mit dem neuen Geigenkonzert von Jacques-Dalcroze. Ich war überzeugt, daß nun endlich die sublime Reihe der Violinkonzerte von Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Tschaiikowsky, Dvořák, Bruch eine adaequate Fortsetzung gefunden habe. Es zeigte sich aber, daß später auch Busch weder mit dem ihm gewidmeten dankbaren Konzert von Suter noch mit dem überladenen von Reger Glück hatte. Und bis heute ist trotz Schoeck, Martin, Berg und Bartók nichts Ebenbürtiges gefolgt.

Fritz Kreisler erschien mit einer romantisierenden Orchester-Bearbeitung von Tartínis «Teufelstriller», was damals noch unbeanstandet passieren konnte; genauso wie Adolf Buschs «Brandenburger-Zyklus» mit Serkin am Bechsteinflügel. In einem dieser Konzerte des Buschschen Kammerorchesters saß *Toscanini* völlig incognito direkt vor mir. Er versicherte nachher seinem Freunde Busch, er habe wieder einmal «gute Musik» hören wollen. Als hingegen bald darauf Busch mit seinen Quartettgenossen und einem neuen Klarinettenisten, einem noch unbeschriebenen Blatt, in Mailand das für diese Besetzung komponierte Werk von Brahms vortrug, hatte wiederum unerwartet Freund Toscanini im Konzert gesessen und äußerte sich nachher über den neuen Besetzungsversuch: «Mi dispiace!»

Um bei den großen Geigern zu bleiben, sei noch *Leopold von Auer* erwähnt, der mich 1904 freundlicherweise mit dem Brahms-Konzert bekannt machte. Der in Petersburg tätige Ungar hatte zwar vorher der konzertveranstaltenden Allgemei-

nen Musikgesellschaft geschrieben: «Le concerto de Brahms n'est pas un concerto pour le violon, il est au contraire composé *contre* le violon.» Aber am meisten faszinierte mich der körpergewaltige *Eugène Isaye*, der mir und tausend andern mit dem untersetzten und speckfingrigen *Raoul Pugno* als damaliges Novum die großartige Franck-Sonate vorspielte und ein anderes Mal mit dem Lausanner Orchester unter dem temperamentvollen Dirigenten Birbaum sozusagen unter Ausschluß der Öffentlichkeit außer andern wertvollen Stücken auch *Wilhelmis* «Meistersinger-Paraphrase» vortrug. Während der Dirigent im Stimmzimmer vor bitterer Enttäuschung Tränen vergoß, saß der imposante Geigenmeister pfeiferrauchend im Vestibül und spendete Autogramme.

Joseph Joachim habe ich als über Siebzigjährigen nur noch an der Spitze seines Quartettes vernommen. Am 22. März 1906 richtete er in unserm alten und wegen seiner guten Akustik unvergessenen Kammermusiksaal im alten Stadtkasino vor Beginn seines Konzertes ein paar nette Worte an das Publikum, worin er mitteilte, daß sein langjähriger Cellist und Freund Robert Hausmann leider erkrankt sei und durch dessen Basler Schüler Willy Treichler ersetzt werde. Unser damaliger Orchester-Solocellist bewährte sich in dieser erstrangigen Umgebung gut. Dem Primarius merkte man sein Alter nur bei einigen hohen Tönchen an. Seine in die Tiefe gehende Interpretationskunst war immer noch einzigartig. Die berühmte «Cavatina» aus Beethovens B-dur-Quartett op. 130 hat mich seither nur noch in der Darstellung durch das Busch-Quartett so unmittelbar angesprochen.

Reisende Cellisten hörte man zu Anfang dieses Jahrhunderts noch selten. Um so mehr erregte *Pablo Casals'* Erscheinen auf unserm Podium Aufsehen. Noch nie hatte man solch ausgeglichenes Cellospiel gehört. Namentlich die von jeglichem Pressen freien hohen Töne fesselten uns Junge derart, daß wir ohne jede Einschränkung den neuen spanischen Künstler als den größten bisher bei uns gehörten Instrumentalisten erklärten. Das nächste Mal kam er mit seiner schönen Gemahlin *Guilhermina Suggia*. Diese hatte sich schon früher mit dem Vortrag von d'Alberts sympathischem Cellokonzert

recht vorteilhaft eingeführt. Emanuele Moor, der damals in Lausanne lebte, hatte dem jungen Ehepaar ein, allerdings nicht sehr bedeutendes, Doppelkonzert geschrieben, das die Beiden in Flitterwochenstimmung zum Klingen brachten. Casals zeigte sich da seiner Gemahlin derart überlegen, daß man die bald darauf ruchbar gewordene Scheidung des Paares begriff.

Es ist merkwürdig, daß man im Alter gedanklich immer mehr in entferntere Regionen der Vergangenheit schweift. So sind mir von den bedeutenden Klavierspielern, die ich vom Podium her genießen durfte, namentlich die «uralten» wie der zu früh verstorbene *Otto Hegner* als Verkünder der Musik von Hans Huber und Liszt, *Ernst von Dohnanyi* mit Brahms' B-dur-Konzert und *Ferruccio Busoni* mit Webers spritzigem Konzertstück in f-moll und Beethovens magistralen G-dur-Konzert in unauslöschlicher Erinnerung geblieben. Damit soll aber gegen die «Jüngeren» wie Cortot, Lipatti, Gieseking, Backhaus, Serkin, Haskil beileibe nicht das Geringste gesagt sein. Deshalb sei noch der Vollständigkeit wegen und als besondere Sensation der achtzigjährige *Camille Saint-Saens*, also gewissermaßen der Senior aller Senioren, genannt, der mit einem französischen Geiger zum Wohle seines damals bedrängten Vaterlandes im Hans Huber-Saal ein Konzert gab, dem auch ich mit Wohlgefallen beiwohnte. Was er außer einer ziemlich belanglosen eigenen Geigensonate darbot, ist mir sonderbarerweise entfallen.

Kürzlich wurde ich durch Zufall an Beziehungen erinnert, die mich mit einem weiteren großen Pianisten gelegentlich zusammenbrachten. Ich hörte in einem Konzert Mozarts erstes Geigenkonzert in Es-dur (KV 207). Es kam mir, obwohl man es sozusagen nie in Konzerten vernimmt, sehr bekannt vor. Jede Einzelheit des Bogenstriches oder Fingersatzes war mir altvertraut, und da dämmerte mir die Erinnerung auf, daß ich das Stück vor beinahe sechzig Jahren in der Geigenstunde studieren und an einem Vortragsabend vorspielen mußte. Und wer hatte mich am Klavier begleiten dürfen? Kein Geringerer als mein damaliger Schul- und Musikkamerad *Edwin Fischer*. Als Zögling der Fortbildungsklasse Hans

Hubers war ihm die Aufgabe überbunden worden, meinen am Klavier nicht genügenden Violinlehrer auf dem Podium zu ersetzen. Ich hatte ihn bis jetzt hauptsächlich im Orchester und Quartett als Bratschenspieler kennengelernt. Später verfolgte ich mit Stolz seinen pianistischen Aufstieg zum Gipfel. Nur einmal noch hatte ich das Glück, musizierend mit ihm zusammenzutreffen. Er wohnte in Basel stets in einem hochherrschaftlichen, gastlichen Privathause. Da er anderntags irgendwo in Deutschland in Brahms' A-dur-Klavierquartett den Klavierpart spielen mußte und das Stück gerne vorher nochmals durchgenommen hätte, wurden rasch ein paar Streicher aufgeboten, worunter auch ich. Das Cello mußte auf dem zweiten Flügel *faute de mieux* von einer Pianistin markiert werden. Leider schwieg sie immer dann, wenn der Tenorschlüssel regierte. Sie konnte begreiflicherweise keine in diesem Schlüssel notierten Noten lesen. Beethoven und Brahms konnte man von keinem glaubwürdiger hören als von Edwin Fischer. Als er aber einmal an der Spitze eines Kammerorchesters als Bach-Interpret auftrat und in ausgesprochen romantisch-subjektiver Manier in der Kantate «Gott soll allein mein Herze haben» (No. 169) alle obligaten Instrumentalpartien in letzter Musikbesessenheit selbst auf dem modernen Konzertflügel exekutierte, erregte er das Mißfallen der zünftigen Musikforscher. Deren lauter Schrei nach unbedingter Stiltreue war von einem Großen in sträflicher Weise mißachtet worden, was anderntags in der Presse unverhohlen zu lesen war. Zu allerletzt durfte ich sein eminentes künstlerisches Ausdrucksvermögen anlässlich einer Gedenkstunde für einen verstorbenen alten Freund und Gönner in einem Basler Privathause genießen. Nie mehr habe ich das Adagio sostenuto aus Beethovens «Hammerklaviersonate» (B-dur, op. 106) in solch vollendeter, tief empfundener Wiedergabe gehört.