



Sonder-Abdruck aus 

Heimatstimmen

||  ||

Ein baltisches Jahrbuch

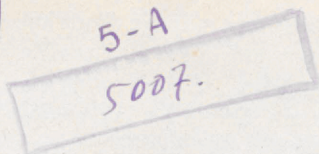
Jahrgang 1905



==== Reval ====

Franz Kluges Verlag

==== 1905. ====



Julius Otto Grimm.

(Geb. 6. März 1827 in Pernau, † 7. Dezember 1903 in Münster.)

Ein Künstlerleben und =Schaffen.



Von

Carl Hunnius.

Unsere Heimat ist keineswegs arm an Kompositionstalenten, aber es liegt an der Enge unserer Verhältnisse, wenn wir sie meist nur auf dem Gebiete der Klavier- oder Gesangskomposition sich betätigen sehen. Es gehört schon zu den Seltenheiten, bei einem Balten musikalisches Talent, Neigung und gründliches Studium derart vereinigt zu finden, daß sein Schaffen sich den höchsten und schwierigsten Gebieten der Tonkunst zuzuwenden vermag. Wo das der Fall ist, wird meist ein glücklicher Stern über dem Leben des Künstlers gestanden haben, so daß er früher oder später von reichsdeutschem Geist- und Kunstleben befruchtet, — oft den größten Teil seines Lebens jenseits der Grenze zugebracht haben wird, wo die Bedingungen für das Reifen und Werden eines Talentes in der Weite eines so anregungsreichen Geisteslebens ungleich günstigere sind. — — Es ist das Jahr 1848. Ein lauer Sommerabend liegt über dem alten Dorpat. Aus den Fenstern eines Gasthauses, wo die akademische Liedertafel ihre wöchentlichen Übungen hält, ertönen die zarten Klänge des Schumannschen Chorliedes aus op. 36 „Der träumende See“. Als die begeisterte Stimmung für den Komponisten des Liedes ihren Höhepunkt erreicht hat, dessen Ruhm damals gerade im Aufsteigen begriffen war, überrascht ein eintretender Student

die Anwesenden mit der Nachricht, daß soeben Robert und Klara Schumann auf einer Konzertreise nach St. Petersburg hier eingetroffen seien. Sofort taucht der Vorschlag auf, dem verehrten Meister ein Ständchen zu bringen. Man begibt sich zum Absteigequartier des Künstlerpaares, und unter der kunstsinigen Leitung eines jungen stud. phil. ertönen alsobald der „träumende See“ und die „Minnesänger“ von Schumann und Mendelssohns „schöner Wald“ vor dem Fenster der freudig überraschten Ankömmlinge, die es sich nicht nehmen lassen, den so echt musikalischen und feinsinnigen Interpreten ihrer Lieder persönlich kennen zu lernen. Schumann drückt dem jungen Studenten dankbar die Hand und bittet ihn, seinen vielversprechenden musikalischen Bestrebungen treu zu bleiben.

Julius Otto Grimm, der damals dem berühmten Meister gegenüberstand, ahnte es noch nicht, daß diese Begegnung entscheidend für seine Lebensentwicklung werden sollte, beiden wurde dieses erste flüchtige Zusammentreffen zum Anfang eines Freundschaftsverhältnisses, das erst der Tod des Älteren lösen sollte*).

Grimm ist 1827 in Bernau geboren. Der Vater Otto Jul. Franz war daselbst Militärapotheker und starb schon 1830. Die Mutter Amalie, eine geborene Reddelin, folgte ihm bereits das Jahr darauf, so daß der früh verwaisete Knabe seine weitere Erziehung einer Tante und Cousine verdankt. Da die Verhältnisse zur Beschränkung nötigten, mußte auch der bereits früh sich offenbarende Drang zur Musik auf eine entsprechende Befriedigung verzichten. Sein sehr verehrter Lehrer am Bernauschen Gymnasium, Viktor Hehn, war ihm der verständnisvolle Führer durch die oberen Klassen. 1844—1848 studierte er in Dorpat Philologie, doch zog ihn nach seinem eigenen Geständnis „Polymyria mehr als Clio“ an und übte der akademische Musikdirektor Friedr. Brenner einen wichtigeren Einfluß auf den Jüngling als die übrigen Professoren**). Daß er während

*) Dr. August Preising, Jul. Otto Grimm. Ein Gedenkblatt zu seinem 70. Geburtstage. Münsterer Anzeiger 1897 Nr. 62 und später wiederholt zitiert.

***) Ich entnehme die meisten Notizen über Gr.s Lebenslauf seinen

seines Studiums auch für Pflege des Chorgefangs unter den Kommilitonen Zeit gefunden, beweist seine Bemerkung: „Den Männerchor unter meinen Korpsbrüdern der Fraternitas Rigensis hatte ich stramm im Zuge“. Dennoch besteht der 21 jährige im Jahre 1848 in Ehren sein Oberlehrerexamen. Die musikalische Ausbildung dieses Lebensabschnitts beschränkt sich eigentlich nur auf den gediegenen Klavierunterricht seiner Cousine, Fräulein Wilhelmine Grimm, einer ebenso musikalisch wie geistig hochgebildeten Dame, in deren Händen das ungewöhnliche Talent des Knaben die beste erste Ausbildung erhielt.

In der Zwischenzeit, wo er bereits für die Universität als reif erklärt war, ohne noch das gesetzliche Alter zur Aufnahme erlangt zu haben, beschäftigte er sich als Autodidakt mit der Harmonielehre nach Anleitung eines Buches, da er in Bernau keinen Lehrer dafür fand. Ohne auch in Dorpat eigentlichen systematisch-theoretischen Unterricht empfangen zu haben, verdankt er doch dem Umange und Rat Brenners manchen vorteilhaften Einfluß auf seine theoretische und praktische Weiterbildung. Es beginnen nun die drei Jahre seiner Hauslehrerstellung beim Kommerzienrat Tunder in Petersburg. Die kunstsinige Frau vom Hause und ihre dichterisch begabte Tochter Marie*), die Bekanntschaft mit dem genialen Pianisten Adolf Henselt machten ihm auch hier trotz des gewissenhaft betriebenen Sprachunterrichts dennoch alle der Musik gewidmeten Stunden zu Freudenzeiten und Höhepunkten seines Petersburger Lebens. Nach Abschluß des Trienniums bedankt sich der Vater seiner Schülerin bei ihm für die schönen Erfolge seines Unterrichts. „Aber“, sagt er, „ich habe doch eingesehen, daß Ihr ganzes Sinnen und Trachten nur auf die Musik gerichtet ist, gehen Sie daher nach Leipzig zum Kon-

eigenen Aufzeichnungen, die ich mit manchem anderen literarischen Material der Güte seiner Tochter Marie in Münster verdanke. Sie finden sich in den „Erinnerungen aus meinem Musikleben“, die der Meister auf Wunsch des Musikvereins-Vorstandes in Münster dem Berichte über das Konzertjahr 1900/01 als Nachtrag beigegeben hatte.

*) Von der 15 jährigen stammen die Liedertexte op. 1 Nr. 2 und 6, die ohne Namensnennung geblieben sind. Sie war Grimms damalige Schülerin und ihr ist auch dieses sein erstes Liederopus gewidmet.

servatorium. Ich gewähre Ihnen die Mittel zum sorgenfreien Leben, bis Sie sich selbst Ihren Unterhalt erwerben können*)." Ad. Henselt's Ansehen war hier mit in die Wagschale gefallen. Er empfiehlt Grimm seinem Freunde Krägen in Dresden und bewirkt so die wichtige Wendung im Leben des 24jährigen von der ihm freudlosen Wissenschaft zur holden Kunst. So zieht Grimm denn 1851 nach Leipzig, wo gerade — gewiß nicht ohne Bedeutung für den späteren verdienstvollen Interpreten der großen protestantischen Kirchenmusiklassiker im katholischen Münster! — in diesem Jahre die „Bachgesellschaft“ ins Leben tritt, der bald auch die „Deutsche Händelgesellschaft“ folgen sollte. Der schon damals weltbekannte Ferd. David wird sein Lehrer in der Direktion, Moscheles und Riez in der Komposition, unter Richter wird Harmonie, unter Mor. Hauptmann Kontrapunkt studiert. Der erste stramme Klavierunterricht am Konservatorium, wo auch Niels Gade sein Lehrer ist, wird ihm von Plaidy erteilt, und Brendel unterrichtet in der Musikgeschichte. Den jüngsten Lehrer, den kaum 20jährigen Geiger Jos. Joachim hatte Liszt kurz vorher als Konzertmeister für Weimar gewonnen.

Die Gegensätze der kommenden Dezennien begannen schon damals in Weimar, wo bereits 1851 das Wort „Zukunftsmusik“ auftaucht, und in Leipzig zu keimen. Franz Liszt regt durch seine Erstaufführung Rich. Wagnerscher und Berliozscher Werke in Weimar ein lebhaftes Für und Wider des musikalischen Meinungs-austausches zwischen Leipzig und Weimar an. Bekanntlich hat Grimm in seinem mehr klassizistisch gerichteten Schaffen sich größtenteils ablehnend zu den Bestrebungen der neudeutschen Schule verhalten. Ein neuer anregender Kreis erschloß sich unserem Landsmann im Hause des Professors Moscheles und anderer Leipziger Familien, wie Frege, Preußer, Salomon und Seeburg. Ersterer zog ihn in sein Haus und übertrug ihm einige Unterrichtsstunden bei seinen Töchtern, wogegen er Grimms bedeutendes Klaviertalent noch weiter ausbildete. Rob. und Clara Schumann kamen zuweilen aus Düssel-

*) Dr. Aug. Preißing. Am angef. Ort. — 1897.

dorf herüber, in Weimar glänzten Liszt, Joachim und Hans von Bülow; Berlioz erregte großes Aufsehen in den Musikerkreisen. Schumanns traten bald in ein immer näheres Verhältnis zu Grimm. In dem letzten Briefe Rob. Schumanns an Joachim vom 1. Februar 1854 heißt es unter anderem: „Grimm scheint seinem Namen nicht zu entsprechen“. 1853 ist das Jahr, wo der junge Brahms, von Schumann aufs wärmste empfohlen, in Leipzig erscheint und von allen Kollegen Grimms mit Spannung erwartet wird. Wir nennen unter ihnen einige Namen, die später in der Musikgeschichte einen mehr oder weniger bedeutenden Klang erhalten haben, wie z. B. Theod. Kirchner, Wold. Bargiel, R. Radeke, C. Riedel, Franz von Holstein, Fr. Gernsheim u. a. Brahms zog zu Grimm, der eine ihm künstlerisch verwandte Natur war, und bald wurde zwischen beiden ein Freundschaftsbund fürs Leben geschlossen. Neben Schumann hat wohl Joh. Brahms von allen Zeitgenossen auf Grimms musikalische Entwicklung den nachhaltigsten und bestimmendsten Einfluß nach der Leipziger Studienzeit ausgeübt. „Da gab's viel Besuch bei uns von Alt und Jung,“ heißt's in den „Erinnerungen aus meinem Musikerleben“. Liszt kam mit H. v. Bülow, Hans v. Bronsart, Alindworth u. a. von Weimar, der alte Wied mit seiner Tochter Marie (die uns Händels Blacksmith-Variationen vorspielte). Liszt spielte Brahms E-moll Scherzo op. 4 aus dem keineswegs deutlich geschriebenen Manuskript vom Blatt mit erstaunlicher Virtuosität dem Komponisten vor. Professor Jul. Smend*) allein unter allen mir zu Gebote stehenden Quellen erwähnt die für die Leipziger Zeit und ihren musikalischen Widerstreit gegen Weimar charakteristische „Erklärung“ von Brahms, Grimm, Joachim und Bernh. Scholz, die als ein „Manifest gegen die neudeutsche Richtung“ aus Indiskretion vorzeitig später der Öffentlichkeit preisgegeben wurde und als ein Dokument für die bezeichnende musikalisch konservative Gesinnung unseres Lands-

*) Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen. Märzheft 1904. Zu Julius G. Grimms Gedächtnis.

mannes gelten darf, der übrigens sich hier eigentlich mehr gegen Liszt als Rich. Wagner wendet.

Grimm verließ Leipzig 1853 und ging nach Hannover, wo mittlerweile Joachim einen Wirkungskreis gefunden hatte. Hier traf er mit dem kürzlich verstorbenen Franz Willner zum ersten Male zusammen. Die drei Freunde, Grimm, Joachim und Brahms, stellen dem jungen Künstler für die Leipziger ein im Polizeistil abgefaßtes Signalement aus, wo es unter der Rubrik „besondere Kennzeichen“ von ihm heißt: „spielt auch op. 106 mit Schlusfuge auswendig“. Der Vortrag dieser schwierigen Beethovenschen Sonate, die Willner ihnen zu ihrer großen Freude vorgespielt hatte, gehörte damals noch zu den Seltenheiten. In den „Erinnerungen“ berichtet dann Grimm über manches gemüthliche Beisammensein zu vieren (Schumann war auch dabei) — „am Bahnhof zu Hannover gab's einen gemüthlichen Tisch mit vier Stühlen und gutem Bier. . . . Nach einem verplauderten Stündchen pflegten wir wieder auseinanderzugehen. Der Verkehr mit diesen drei Großen, dazu mit Frau Clara Schumann, der edlen Frau und hohen Künstlerin, hat mich nicht nur damals beglückt, sondern meiner ferneren Entwicklung Richtung und Gepräge gegeben. Leider flog die hannoversche Zeit gar zu schnell vorüber.“ — Begreiflicherweise wird diesem freundschaftlichen Verkehre mit den berühmten Musikern auch ein Briefwechsel entstammt sein. Leider ist es mir trotz aller Bemühungen nicht gelungen von der Tochter des Verstorbenen irgend welche Briefe zu erhalten. Sie schreibt mir u. a., daß ihr in dieser Richtung die Hände gebunden seien. „Der Inhalt der Briefe Brahms-Grimm darf einer gerichtlichen Bestimmung nach nicht benutzt werden. Bei den noch Lebenden sprechen andere Rücksichten mit. In 20—30 Jahren steht man dieser Frage ja vielleicht schon anders gegenüber. Der Briefwechsel umfaßt ungefähr 60 Briefe Brahms-Grimm, ebensoviele etwa Joachim-Grimm und eine noch größere Zahl Clara Schumann-Grimm. Die Briefe datieren bis zum Tode der Beteiligten. Natürlich war die Korrespondenz besonders eifrig in den Jahren von 1854 bis in die 60er Jahre hinein. Original-

Manuskripte besaß mein Vater von Brahms, Joachim und Frau Schumann. — — — Die Briefe der Letzteren sind nicht mehr in meinen Händen. Ich habe sie der ältesten Tochter Marie Schumann geschickt, die mit bewährter Hilfe an der Hand von Tagebüchern und Briefen ein Lebensbild der Mutter herausgibt, von dem bereits seit drei Jahren der erste Band erschienen ist. Der zweite läßt noch immer auf sich warten.“ — — Ende Februar 1854 erkrankte Schumann — im Sommer 1856 erlag er seinem Leiden. Hans Schmidt*) berichtet, ohne daß ich dafür in meinen Quellen eine weitere Bestätigung finde, auch von einer „Bonner Periode“, in der Grimm mit Brahms „zu den Lieblingsjüngern des bereits schwer erkrankten Meisters gehörend, ihm auch mit jenem zusammen den schmerzlichen Liebesdienst erweisen durfte, Schumann, als er sich in einem Augenblicke tiefster Annachtung in den Rhein gestürzt hatte, dem Leben — wenn auch nur noch einem traurigen Siedtum — zurückzuretten“.

1855 sehen wir Grimm als Musiklehrer und Chorleiter in Göttingen, wo meist mit Kräften aus akademischen Kreisen Haydns Schöpfung, Händels Samsen und Bachs Weihnachtsoratorium zur Aufführung gelangen. An der Orgel saß stud. phil. Philipp Spitta. 1856 verheiratete sich der junge Meister mit der Tochter des Pianoforte-Fabrikanten Philippine Ritmüller. Es war, wie er scherzend bemerkt, das einzige Mal, daß er im Leben Glück hatte. Sie war seine Klavierschülerin und zeichnete sich durch reizenden Anschlag aus. Sie hat in zahllosen Konzerten des Mannes noch bis in die 80er Jahre solistisch mitgewirkt, aber auch als vortreffliche Hausfrau ihm ein behagliches Künstlerheim zu schaffen verstanden. 1857 weilten die Freunde Brahms, Joachim und Clara Schumann mit ihren Kindern, die sich beim jungen Ehepaar einquartiert hatte, in Göttingen. Es war eine der glücklichsten Zeiten in Grimms Leben, der hier seine geistvollen 4händigen Klavierscherzos op.

*) Illustrierte Beilage der Rigaschen Rundschau, Dezember 1903, S. 97 unten.

4 und 5 schuf, die trotz ihrer starken Beeinflussung vom Geiste Schumanns — doch zu den bedeutendsten seiner Klavier-Kompositionen gehören. Brahms komponierte damals seine Serenaden. Hanslick urteilte über die Scherzis mit richtigem Instinkt 1862: „Ich lasse mir's nicht nehmen, daß er sie in poetischer Umgebung, in weicher glücklicher Stimmung geschrieben hat.“ 1860 beginnt seine lange, 40jährige, verdienstvolle musikpädagogische und Dirigententätigkeit in der Hauptstadt Westfalens. Er wurde zum Leiter des Musikvereins nach Münster berufen, der sich in der Aufführung von Symphonien, Oratorien, Vokal- und Instrumentalmusik aller Art hohe Aufgaben setzte. Später kam noch die Stellung eines Theorie- und Gesanglehrers an der Akademie und die des Dirigenten der „Liedertafel“ und des akademischen Gesangvereins hinzu. Bei dieser seiner überaus glücklichen Lebensarbeit war ihm vor allem seine tiefe und gründliche allgemeine Bildung von Nutzen. Es war seinem hohen künstlerischen Ernst, seiner genialen Eigenart und Direktionsbegabung, seiner liebenswürdig anregenden, hochgebildeten Persönlichkeit zu danken, die auch Widerstrebende zu einmütigen Zusammenwirken zwingt, — daß der Ruf Münsters, namentlich durch die von Grimm geschaffenen Cäcilien-Musikfeste, zu einer Musikstadt ersten Ranges in Deutschland geworden ist. Er hinterließ seinen Nachfolgern Preisung und Nießen geordnete und wohleingeführte Musikverhältnisse. Alle Beurteiler sind darin einig, daß seine für einen Musiker ungewöhnliche wissenschaftliche Bildung, die er ja dem alten Dorpat verdankte, — ihn über seine Berufsgenossen erhob, so daß er alle Fragen seiner Kunst aus höheren Gesichtspunkten erfassen und aus einem reichen Schatze fester, durchdachter Grundsätze zu beantworten wußte. Ihm gehörte auch die musikalisch schöne Form unbedingt zu einem wahren Kunstwerk, das gibt seinem ganzen tondichterischen Schaffen das Gepräge edler Klassizität. *) Als Komponist der konservativen Richtung huldigend, kam er als Dirigent, so manches junge aufstrebende Talent fördernd, doch auch den modernen

*) Dr. Aug. Preisung, in der Münsterer Zeitung.

Bestrebungen nach Möglichkeit entgegen. Man hat oft die Frage aufgeworfen, welche wichtigste Eigenschaft den Dirigenten mache. Er hat etwas mit dem geborenen Pädagogen gemein. Nicht allein das scharfe Auge und Ohr, das nie fehlende Gedächtnis, die umfassenden Kenntnisse allein machen beide. Es gehören auch vor allem die ideale Begeisterung und der Charakter dazu — mit einem Wort — die Macht der Persönlichkeit. Diese besaß der eher klein gewachsene, impulsive und von echter Begeisterung durchglühte Mann, der alle zu elektrifizieren verstand, und dem auch die wichtige Gabe des Humors in kritischen Augenblicken gegeben war, wo oft ein launiges Wort mehr wert ist als lange Auseinandersetzungen. Es will was sagen, wenn seine Tüchtigkeit, Energie und Beharrlichkeit große Resultate endlich auch trotz bescheidener Mittel zu erreichen vermocht hat, und bei so langer Tätigkeit in engen Verhältnissen die Gefahr des sich völlig Aus- und Überlebens vermieden wurde. Denn als Grimm „den Musikthron in Münster bestieg, waren die Verhältnisse dort noch recht kleinlich.“ Schließlich war er aber zu der allgemein anerkannten Autorität geworden, und das Wort des „alten Grimm“ galt als stets zutreffend und unfehlbar in allen Kunst-sachen. Wertvoll sind uns in diesem Zusammenhang die treffenden Bemerkungen eines Augenzeugen seiner Tätigkeit, der die letzten 14 Jahre der Lebensarbeit Grimms aufmerksam verfolgt hat. *) „Der zähe und verschlossene Volkscharakter des Westfalen ist nicht leicht zu nehmen. Wer als Künstler auch auf die Seelen wirken will, muß die Volksseele gut kennen lernen und studieren.“ Unseren Landsmann befähigte dazu seine scharfe Menschenkenntnis, und das Erbe seiner livländischen Heimat, die humoristische Ader. Schreibt doch die Tochter einmal an den Verfasser: „Es gibt vielleicht nicht viele Familien, deren Leben durch Arbeit, durch gesunden, deutschen Humor so sonnig erhellt und erwärmt wurde, wie in meinem Elternhause.“ Lassen wir im folgenden weiter Max Buchat zu Worte kommen: „Ich kann die Richtig-

*) Max Buchat, Musikalische Plaudereien in der Sonntagspost der Milwaukeeer „Germania“ vom Januar 1904: „Julius Otto Grimm. Ein Gedenkblatt.“ —

keit dieser Worte bezeugen. Hatte ich doch oft das Glück genossen, in dem schmucken, ephenumrannkten Hause an der historischen Kreuzchanze zu weilen, — ein trauliches Musikerheim, dessen Pforten gastlich allen Künstlern offenstanden. — — — Es hätte nicht so gewichtiger Empfehlungen bedurft, wie ich sie der Fürsprache von Max Bruch und Jos. Joachim verdankte, — um hier eines herzlichen Empfanges sicher zu sein. Grimm war damals 59 Jahre alt, aber schon umwallte Silberhaar den Denkerkopf, der ein prächtiges Modell für die bildliche Darstellung eines biblischen Patriarchen abgegeben hätte. Seine Gestalt war klein und schwächig, aber von großer Beweglichkeit. Daß hohe Figur und bedeutender Leibesumfang keineswegs unumgängliche Attribute für einen Dirigenten sind, das beweisen außer Grimm z. B. auch Rich. Wagner und Hans v. Bülow. — Die Anstellung von Virtuosen als Sologeiger im Orchester war ein weiteres Verdienst der Energie Grimms. Die so geschaffene Stelle eines Konzertmeisters kam auch der Pflege der Kammermusik zu gute. Jahre hindurch veranstaltete er jeden Winter hindurch drei Kammermusik-Soiréen. Der genial veranlagte Linkshandspieler und Schüler Joachims, Richard Barth, wirkt 14 Jahre in dieser Stelle neben Grimm und wird ihm so teuer wie ein Sohn. Er rühmt ihm bestrickende Anmut und Innigkeit des Tones, eminente Technik und hohe Intelligenz nach. Eine Verstümmelung der rechten Hand nötigte ihn die Linke auszubilden. — 1874 unternahmen beide eine Reise nach Italien. Der mittlerweile auch als Dirigent der philharmonischen Konzerte in Hamburg und als Komponist zu immer größerer Anerkennung gelangte Freund war auch noch zur Bestattung Grimms nach Münster geeilt und beteiligte sich an der erhebenden Trauerfeier am Sarge des Verstorbenen mit dem ergreifenden Violin-Vortrage eines Bachschen Satzes. Theod. Grawert folgt nach dem Abgange Barths in der Stellung eines Konzertmeisters. Unvergessen bleibt ihm nach Grimms Geständnis, „sein Eingehen auf Bach und Brahms und auf alles Hohe in unserer Kunst, das mitunter nur mit Kampf und gegen Widerstand errungen werden kann.“ — Das sorgfältig gesammelte Programm-

Material aller unter ihm aufgeführten Werke von 1860—1900 ermöglicht uns einen Überblick über die Leistungen Münsterer Musikpflege und die musikalischen Ideale und Geschmacksrichtungen des Dirigenten. Nur selten treten Kompositionen von ihm selbst auf. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, — vor allem aber Schumann und Brahms sind die Leitsterne, denen er folgt. Namentlich die Chorwerke von Brahms werden hier früh aufgeführt (auch das deutsche Requiem, das Schicksals- und Triumphlied), aber die größten Verdienste im katholischen Münster erwirbt sich der Protestant durch die hingebungsvollste und verständnistiefe Pflege der Musik Bachs und Händels. Er ermöglicht durch die Orchesterbearbeitung zahlreicher Kantaten und des Weihnachtsoratoriums Bachs und vieler Händelscher Oratorien (Israel in Aegypten, Samson, Josua, Athalia, Cäcilienode, Theodora, Acis und Galathea u. a.) ihre Aufführung auch ohne Orgel, da aus konfessionellen Gründen eine Aufführung in der Kirche ausgeschlossen war. Wie sehr diese seine Ausgaben geschätzt wurden, beweist auch schon der Umstand, daß sie von vielen anderen Vereinen benutzt wurden und noch immer im Gebrauch sind. Sein ganzes künstlerisches und persönliches Leben wurzelte in Bachs Musik. Wir können die Charakteristik des Bachdirigenten nicht besser wiedergeben, als es Prof. Jul. Smend getan hat,*) der diesen erzieherischen Eindrücken aus seiner Jugendzeit, welche er den gigantischen Werken verdankt, schöne, von warmer Pietät eingegebene Worte widmet. Wie oft hat hier schon der heranwachsende Knabe unzähligen Klavierproben im kleinen Rathausaal, vor der Tür stehend, beigewohnt und seine junge Seele an diesen herrlichen Tonwerken gesättigt. Und wenn es sich dann um die Aufführungen der Matthäuspassion in dem berühmten Rathausaale mit seiner stimmungsvollen spätgotischen Holzarchitektur handelte, — der Straßburger Professor der Theologie muß es, ohne im eigentlichen Sinne Grimms Schüler gewesen zu sein, doch noch

*) Monatschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst. Märzheft 1904. Seite 82.

nach Jahren gestehen, daß er später wohl manche glanzvollere Aufführung des Bachschen Meisterwerks erlebt habe, „aber frommer und feierlicher wurde nirgend gesungen als unter dem Anschauen von Grimms bewegtem, stillen Antlitz. Und Sänger und Hörer standen nirgend wie hier unter einer heiligenden Zucht. Was viele Hunderte in solchen Stunden wahrer Andacht empfangen, wird nicht vergehen.“ Ich kann es mir hier nicht versagen, die wertvollen, weil aus persönlicher Tradition stammenden Bemerkungen Dr. Jul. Smends über Grimm weiter anzuführen, die ich dem autoritativen Fachmanne verdanke. Sie sind teils seinem vortrefflichen Aufsätze über die verschiedenen Aufführungen der Matthäuspassion*), teils brieflichen Äußerungen an mich entnommen.

„Ich kann mich noch gut in das Hochgefühl zurückversetzen, das mich überkam, wenn soviel erzkatholische Männer und Frauen unsre evangelischen Choräle und die Knaben des Domchores das „O Lamm Gottes“ anstimmten. Die im Publikum zahlreich vorhandenen Priester schienen mir ungeduldig zu werden, wenn die unbehagliche Szene von Petri Verleugnung in ganzer Breite zur Verhandlung kam oder wenn auf die Worte „Trinket alle daraus!“ die bekannte, gewiß nicht zufällig eingefügte lange Conreihe erklang. Dann und wann machte sich die konfessionelle Stellung eines gebildet sein wollenden Sängers in ungebildeten Bemerkungen über einen der Liedertexte Luft. Auch sang in einer der ersten Proben der Chor regelmäßig: „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ — statt Strafe. Was jedoch in den Aufführungen alle, Sänger und Hörer — solistisch waren die Leistungen stets auf der Höhe (J. Stockhausen, Schneider, Frau Joachim, Amalie Kling usw.) — in tiefer Andacht vereinigte, war Grimms, des Protestanten, feinfühliges Persönlichkeits. Wie sich die Stille und Ergriffenheit seiner Seele auf alle Anwesenden übertrug, wie durch die peinlichste Anordnung des Aufstehens und Sitzens der Chorsänger, das möglichst geräuschlose Einstimmen der Instrumente, die Vermeidung aller nicht gebotenen Pausen usw. jede Art von Störung ausgeschlossen war, — mancher Kirchenchor hätte davon lernen können! Grimm brachte es auch nicht übers Herz, einen der 15 Choräle zu streichen. Kurz, man war nicht in der Kirche und glaubte doch, im Gottesdienste zu sein. Man empfing selbst als bloßer Zuhörer ein Stück Erziehung, das für alle Zukunft andächtig und empfänglich machte und unwillkürlich zu der Überzeugung führte, so könne nur ein evangelischer Christ das Werk dirigieren.“

*) Monatschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst, B. IV. S. 140 ff.

Der Vater von Jul. Smend, der Konsistorialrat und reformierter Pfarrer in Münster war, fand namentlich bei der Veranstaltung liturgischer Feiern in Grimm einen treuen und selbstvergebenen Helfer. Smend erwähnt Andachten am Karfreitag, Totenfest und Silvesterabend, zu denen Grimm einen Kirchenchor zu Stande brachte, der an seine Geduld und Hingabe große Anforderungen stellte. Er sang unter anderem manchen vom Dirigenten harmonisierten à capella Tonsatz, der in den Musikbeilagen der „Monatschrift“ veröffentlicht worden und allen Kirchenchören zu empfehlen ist.

Das Verhältnis des Konsistorialrats zu Grimm gestaltete sich noch näher, als er ihm sein früh verstorbenes Töchterchen Agathe beerdigte.

„Sie planten auch gemeinsam ein Oratorium „Petrus“, kamen aber über die Schwierigkeit, Jesus als Nebenfigur behandeln zu müssen, nicht hinweg. Kirchlich war übrigens Grimm gar nicht. Er nahm auch nicht am österlichen Abendmahle teil. Aber Bachs Frömmigkeit bezwang ihn allemal, nicht minder Handels Gewalt. Ich habe ihn beim „Seht, er kommt mit Preis gekrönt“ weinen sehen. Mendelssohns „Siehe, wir preisen selig“ übte er immer nur einmal, weil es ihn zu sehr mitnahm. Die jüdischen Mitglieder seines Chors empörte er beim Üben der Matthäuspassion, weil er die „greulichen Juden“ stärker charakterisiert wissen wollte. Darauf längerer Streif der Semiten.“ —

Das Cäcilienfest, eine durch Jahre hindurch Solisten allerersten Ranges, einen großen Chor, ein imponierendes Orchester und alte Musikfreunde der Provinz in Münster um Grimm vereinigendes zweitägiges Musikfest, erwähnten wir schon als eine ureigene Schöpfung unseres Landsmanns. Zu diesem Zwecke wurde vor allem das Orchester bedeutend verstärkt, auf welches der Dirigent stets ein besonderes Gewicht legte, und ein erlesenes Programm zusammengestellt, in welchem Beethovens 9. Symphonie häufig anzutreffen ist. Dr. Preising**) rühmt die schlichte und einfache und doch so außerordentlich beredete Art, mit der der Meister das Werk für sich selbst sprechen ließ. Er ist der objektivste Beethovendirigent, der von dem jüngst beliebten Tempo rubato

*) Aus einem Briefe Prof. Jul. Smends an mich. —

**) Im Münsterischen Anzeiger vom 30. November 1890.

auch in Orchesterstücken keinen Gebrauch macht. Es kommt ihm eben weniger darauf an, die eigne subjektive Auffassung zur Geltung zu bringen — sondern den Geist des vorzuführenden Meisterwerks. Seine Art ist ruhig, er hält das einmal gewählte Tempo im Saße streng fest und weiß dem Orchester einen derartigen Klangzauber zu entlocken, daß man stets bei der Auf- führung der „Reunten“ den Eindruck einer hervorragenden Leistung hat. „Wie prächtig kam der sich aufbäumende Troß, das finstere Grollen des ersten Saßes zum Ausdruck, wie köstlich perlte das Scherzo dahin. Wen nicht das Adagio mit seinen überirdischen Klängen ergreift, der ist überhaupt für Musik un- empfänglich.“ — Wir müssen es uns versagen, den Reichtum an edelsten Tondichtungen aufzuzählen, der in den Programmen dieser Musikfeste beschlossen liegt. Umfaßte doch jede Saison außer dem Cäcilienfeste 8 Vereinsabende mit Orchester und 3 Kammer- musikabende. Außer den genannten Werken kamen beispielsweise in einjähriger Konzertperiode zur Aufführung: Mendelssohns Elias, der Christus von Liszt, Ouvertüren von Brahms, die Sommernachtstraum-, Oberon- und die Meisterjänger-Ouvertüren, 10 Symphonieen und symphonische Dichtungen (meist sehr schwere Sachen!) von Beethoven, Brahms (Nr. 4.), Schumann, Tschai- kowsky (Nr. 6.), Bizet usw., Klavierkonzerte von Schumann, Saint- Saëns, Bruch und Mendelssohns Violinkonzerte, das für Cello von Volkmann, Kammermusik von Beethoven, Haydn, Schubert, Chopin, Liszt, Brahms, Joachim, Spohr, Bach, Godard, Mozart, Davidoff, Rachez; Chorwerke: Bachs Matthäuspassion, Grimm, An die Musik, Händels Samson und Halleluja usw.; Arien mit Orchester von Bruch, Mozart, Weber; Lieder und Gesänge von Schumann, Bizet, Löwe, Schubert, Brahms, Franz, Hugo Wolf, Jensen, Beethoven, Mendelssohn, Hans Sommer, Giordani. Grimm beschließt seine „Erinnerungen“ mit den Worten: „Im Eindrucke der durch das Lesen der vielen Programme gemachten Erinnerungen fühle ich mich stolz auf die große Reihe der schönsten und erhabensten Meisterwerke, sowie auf die Namen der herrlichen Künstler, die wie glänzende Gipfel im Hochge- birge einander überragen: Brahms, Joachim, Frau Schumann,

Stoßhausen, Amalie Joachim, Raim. von Zur-Mühlen, Emma Brandes-Engelmann, Georg Henschel, Antonie Kufferath-Speyer, Hausmann, Halir, Hans von Bülow, Eugen d'Albert, Frau Greve-Klafsky, Frau Carreño und andere mehr, deren Zahl diesen Raum weit überschreiten würde.“ Und diese Leistungen sind die einer Mittelstadt von kaum 60000 Einwohnern, die sich nicht einmal eines besonderen Reichtums rühmen darf. Die Tochter gibt mir in einem ihrer Briefe den Schlüssel zur Er- klärung dieser Erfolge: „In dem kleinen zarten Körper wohnte eine außerordentliche Lebenskraft und Energie. Er hatte eiserne Nerven. Nur so war es möglich, daß er bis in sein 74. Lebens- jahr hinein auf dem Podium stand und körperliche Hinfälligkeit mit geistigem Wollen bezwang“, wieder ein schöner Beweis für die Wahrheit des Schillerwortes, daß es „der Geist ist, der sich den Körper baut“, und daß echter Idealismus die Kraft ist, die uns jung und schaffensfreudig erhält. Aber auch das andere Wort bewährt sich an der charakterfesten Persönlichkeit Grimms, daß nur wer sich selbst erzogen hat — auch anderen ein Erzieher zu werden vermag. Grimm übte einen weitgreifenden Einfluß auf seine Schüler, denen er ein väterlicher Freund und Berater war. Aber auch das Publikum spürte oft die Wirkung dieses musikalischen Erziehers und dankte ihm seinen staunens- werten Fleiß und seine selbstlose Aufopferung im Dienste des öffentlichen Musiklebens mit entgegenkommendem Verständnis und der stets bereiten notwendigen Förderung seiner Pläne. An Ehrungen hat es dem Meister in seinem Leben nicht ge- fehlt. 1878 wird er königl. Musikdirektor an der Akademie zu Münster, 1885 verleiht ihm der Staat den Titel eines Musik- professors und die Akademie den Dr. phil. hon. causa. Auch zahlreiche Ordensauszeichnungen fehlen nicht. Aber am sym- pathischsten dokumentiert sich bei Gelegenheit der Vorführung neuer Werke von ihm die allgemeine Schätzung und Verehrung seiner liebenswerten Persönlichkeit, die bei der Begehung seines 25jährigen Jubiläums und namentlich zur Gedächtnisfeier in Anlaß seines Todes einen ergreifend beredten Ausdruck findet. Das Festkonzert am 31. Oktober 1885 bringt in erster Veran-

lassung fast nur Kompositionen von Grimm, seine Cantate „An die Musik“, die für dreistimmigen Frauenchor gesetzten deutschen Volkslieder, Gesänge mit Klavierbegleitung, seine erste Suite in Kanonform und die D-moll Symphonie. Nachdem die Akademische Festouvertüre von Brahms verklungen, feiert ein stimmungsvoller Prolog den jugendfrischen Jubilar an diesem seinem Ehrentage.

„Ja, er ist jung geblieben, trotz den Jahren,
Trotz allem, was die Zeit an ihm versehrt:
Ihr seht den Künstler mit ergrauten Haaren,
Ihr seht die Stirne würdig hell verklärt.

Vom Alter unberührt ist uns dein Wesen,
Und Jugend kann man Dir im Auge lesen.

Und fragt man nach dem Quell dieser sich stets gleich bleibenden Kraft und Jugend, — wir finden die Erklärung in der geheimnisvollen Macht seiner edlen Kunst, in der sein tiefstes Wesen wurzelte.

Ihm schenkte seines Genius schützend Walten
Zu seiner Kunst die ew'ge Leidenschaft;
Und so ist er, von ihrem Sporn getrieben,
Zu täglich treuer Arbeit jung geblieben.

Nachdem seine Verdienste um das öffentliche Musik- und Konzertleben gewürdigt worden sind, wird auch der stillen Arbeit im Hause des Lehrers gedacht, der Generationen von Schülern den heiligen Lebensquell seiner Kunst erschlossen.

Und kam der Abend, — auch dann ruht er nimmer,
Aus voller Seele gab er freudigklar
Im Freundeskreis bis in die späteste Stunde
Der Nacht von seiner Kunst klangreiche Kunde.
Und schien er einmal seiner Pflicht entbunden,
War's ihm vergönnt, vom Tag'werk frei zu sein,
Fühlt er sich endlich in geweihten Stunden
Mit seiner heißgeliebten Kunst allein,
Dann hatt' er erst das höchste Glück empfunden,
Aus tiefstem Herzen strömte voll und rein
Der eigenen Lieder Quell ihm stets aufs neue —
So wahr er seiner Kunst die höchste Treue! —

Eine ähnliche öffentliche Ehrung brachte ihm die Feier seines 70. Geburtstages, von dem auch die Presse gebührend Notiz nahm. Es war ein Höhepunkt seines Lebens, den er nicht mehr überholen sollte. Im Jahre 1900 zog sich der Greis aus der Öffentlichkeit zurück. Viel Krankheit, auch Leid in der Familie trübte die letzten Jahre seines Lebens. Beide Ehegatten legten sich im Jahre 1896 an einer bösen Influenza nieder, die in Lungenentzündung überging. Die Gattin stirbt nach drei Tagen. Der Gatte kämpft wochenlang mit dem Tode, den seine starke Natur für dieses Mal überwinden sollte. Die Mutter lag schon drei Wochen unter der Erde, — ehe die Tochter dem schwerkranken Vater die Trauerbotschaft mitzuteilen wagte.*) Aus dieser Zeit stammt ein schlichtes Lied voller Wohlklang für dreistimmigen Frauenchor mit Orchester oder Orgelbegleitung, das bisher noch ungedruckt ist. Es ist der künstlerische Dank für die treue Pflege, die die katholischen Schwestern im Krankenhause ihm erwiesen hatten. Der kaum wieder Genesene muß im darauffolgenden Jahre den Schmerz erleben, daß sein ältester Sohn Johannes (ein Patenkind von Brahms und Joachim), der 14 Jahre auf den Philippinen gearbeitet, — auf der Heimreise stirbt. Er liegt in Kolombo begraben. Von 1896 an bringt fast jedes Jahr eine neue Erkrankung. Es ist den Seinen ein Rätsel, wie der zarte Körper des unablässig Arbeitenden den vielen Leiden der letzten Jahre noch so lange widersteht. Die Kräfte nehmen zusehends ab. Im Jahre 1903 erkrankte er zuerst am 27. Januar, erholte sich wieder, mußte sich im April wieder legen, besserte sich, um im Juli wieder schwächer zu werden. Endlich entschlief er sanft am 7. Dezember. Die Tochter bemerkt bezeichnend genug von dem rastlos Tätigen: „Er hatte sein letztes Tröpfchen Kraft ausleben können. Der Tod kam ihm schließlich als Erlösung.“ Groß war die Teilnahme an seinem Sarge, die Münster ihm erwies. Das Begräbnis gab Kunde von einer die weitesten Kreise beherrschenden Trauer. Unter den Klängen seines Trauer-

*) Ich entnehme alle diese Daten aus dem engeren Familienleben einem Briefe der Tochter an mich aus dem Jahre 1905.

marſches aus der D-moll Symphonie wurde er nach dem Choral der Kapelle und dem Geſang des 23. Pſalmes auf den Friedhof getragen, bis zu deſſen Toren die Bewohner Münſters in dichten Schaaren Spalier ſtanden. Der ehrwürdige Rathhausſaal, die Stätte ſeines 40jährigen Wirkens, ſah ſpäter noch eine würdige Gedächtnisfeier in ſeiner Mitte, die mit dem Schlußchoral ſeiner geliebten Matthäuspaſſion eröffnet wurde, an welchen ſich ausgewählte Werke des Toten ſchloſſen. Wir ſetzen vier Strophen aus dem ſchönen und gedankenreichen Weihegedicht von Johanna Balk hierher, das dem Vortrage des Bachſchen Chores folgte und die Bedeutung des Entſchlafenen für ſeine zweite Heimatſtadt ſo beredt zum Ausdruck bringt. Nicht vielen Menſchenleben wird ein ſo harmoniſch befriedigender Abſchluß zu Teil, den wir als Landsleute des hier ſo schön Geehrten mit beſonderem Danke nachempfinden.

Der fromme Sang entſchwebt auf Geiſterschwingen,
Dem Heimgegangenen ein Schummerlied!
Wer konnte beſſer lezten Gruß dem bringen,
Der unſer war und ach! der von uns ſchied.
War doch dem großen Bach ſein Herz zu eigen,
Ihn wollte ſtets in neuem Licht uns zeigen
Er, der der Bachgemeinde beſtes Glied!

Wie oft in Knospenreichen Frühlingstagen
Hat ihn ſein Stab zum Leben aufgeweckt,
Bis wir empor zu Golgatha getragen,
Wo ſich des Dulders Kreuz gen Himmel reckt.
Sprach er von Bach, hat ſich ſein Aug' gefenchtet,
Wohl ziemt ſich's, daß des Großen Stern ihm leuchtet
Noch einmal, nun ihn fühle Erde deckt.

Durch drei Jahrzehnte hat er uns geleitet,
Entzündend der Begeiſterung Feuerbrand;
Wie hat er uns den Blick, das Herz gemeitet —
Ein Paradies erſchloß uns ſeine Hand!
Er führte uns aus dieſem Erdentale
Ins wunderſame Reich der Ideale —
So eint uns ihm ein unzerreißbar Band.

Du ſchöne Stadt, ja du haſt viel verloren!
Prunkvoller Saal, du köſtlicher, vernimm:
Der dich zum Schauplatz manchen Feſts erkoren,
Er ging dahin! — der Tod iſt hart und ſchlimm.
Ihr Menſchen, denen er ſo viel gegeben,
Sagt es euch vor: er ſchwand aus eurem Leben, —
Der letzte Klaſſiker, der alte Grimm.

Dieſer letzte Ausſpruch weiſt uns auf das tonſchöpferiſche Schaffen Grimms, das nicht ſehr umfangreich iſt, aber immerhin ein eigenartiges Künſtlerprofil verrät. Unſer Landsmann iſt kein Geſtirn erſter und zweiter Größe am deutſchen Tonhimmel, aber doch ein Stern von, wenn auch beſcheidener, ſo doch eigener und charakteriſtiſcher Leuchtkraft. Dies will immerhin was ſagen, da das Meiſte was in muſikaliſcher Hinſicht aus unſrer Mitte hervorgegangen iſt, kaum Anſpruch erheben darf, — einen Namen in der deutſchen Muſikgeſchichte ſich errungen zu haben, und kaum einen weſteuropäiſchen Literaturmaßſtab verträgt. Grimm wird in der Muſikgeſchichte zu den Geiſtern zu rechnen ſein, die ſich weder einer Schule angeſchloſſen noch auch Schule gebildet haben, — den Neutralen. Dürfen wir darin vielleicht das Erbe und ein Stück unſerer guten, alten deutſchbaltiſchen Eigenart erkennen, wo alles auf Ausbildung der Perſönlichkeit angelegt und die Parteihablonen in politiſchem Sinne unbekannt war, die den Menſchen nur zu leicht zur Nummer ohne Eigenart werden läßt? Jene Anekdote, die man von Franz Lachner erzählt, ließe ſich auch auf Grimms muſikaliſchen Charakterkopf anwenden. Als der Münchener Kapellmeiſter und berühmte Wiedererwecker der modernen Orcheſterſuite einmal gefragt wurde, ob er Wagnerianer oder Brahmsianer ſei, — antwortete er lachend: „Auch — Aner!“ Trotz des auch noch heute in der Muſikwelt leider ſo ſehr ausgebildeten Koterieweſens iſt jene neutrale Gruppe von Muſikern immer noch die zahlreichſte. Ihr gehören u. a. an: Raff, Rheinberger, Abert, Ries jun., Klughardt, Alb. Becker, Kiel, Scharwenka, Bierling, Meinardus, Blumner, Müller-Hartung, Büllner, Goldmark, Grell, Herzogenberg, Goetz, Reſler, Franz Lachner uſw. Raumann in ſeiner

bekannten Musikgeschichte reißt gleich an Klughardt unsern Landsmann an, den er übrigens in Sachsen geboren sein läßt, da ihm Livland wohl ein unbekanntes Land war.

Schumann, Rich. Wagner, Volkmann und Otto Grimm, die nach ihm also alle Sachsen sind, beweisen Raumann neben „anderen tüchtigen Meistern“ die außerordentliche musikalische Produktivität des kleinen Königreichs.

Grimms gediegenes und vornehmes Schaffen und Können ruht auf dem Fundament des Klassizismus, dem er im fortbildenden Geist der deutschen Romantik huldigt. Der Einfluß von Bach, Schumann und Brahms ist nicht zu leugnen. Man wird ersteren in seinen Orchesterwerken, den der Letzteren in seinen Klavierstücken und Liedern nachweisen können, ohne doch direkte Anlehnungen zu finden. Der Reminiszenzenjäger wird hier nicht recht auf seine Kosten kommen, sofern es sich meist nur um den Widerhall gewisser Stileigentümlichkeiten handelt, — ohne daß direkte Melodieanflänge vorliegen. Grimm ist überhaupt mehr Rhythmer und Harmoniker, als Melodiker — wenn wir von einigen seiner Lieder absehen, d. h. das Eigenartigste und relativ Neueste bietet uns der Komponist auf den beiden ersten Gebieten. Es hat durchaus seine Richtigkeit, was Jul. Smend von seiner Musik sagt: „Er gehört zu denen, die zu kennen niemals Mode war oder werden wird. Der großen Masse zu ernst und fein, den Modernen zu klassisch, den klassisch Gerichteteten nicht imposant genug, ist er nur einer Auslese seiner musikalischen Zeitgenossen vertraut geworden. Aber von den wahrhaft Großen in seinem Gebiet war er gefannt und hochgeachtet.“ Sein Schaffen steht zu sehr im Widerspruch zu alle dem, was heute den großen Markt beherrscht. Er war zu sehr Aristokrat, um je den Instinkten der Masse entgegenzukommen. Am bekanntesten haben ihn seine 3 Suiten für Orchester op. 10, 16 und 25 gemacht*), von denen die erste

*) Ich verdanke die Einsicht in Grimms Werke, sofern sie im Klavierauszuge vorliegen, vor allem seiner Tochter Marie und dem lebenswürdigen Entgegenkommen der Verleger Breitkopf und Härtel, Leipzig, Fr. Kistner, Leipzig, C. Spielmeyer, Göttingen, E. Bisping, Münster,

am meisten auf den Konzertprogramm figuriert, obgleich die dritte ohne Frage die reifste und bedeutendste ist. Grimm hat eine Vorliebe für den Kanon und beherrscht ihn von allen zeitgenössischen Meistern am sichersten und melodischsten. Man rühmt an den Suiten Grimms die geistvolle Melodik und die meisterliche Arbeit, verhehlt es sich aber nicht, daß ihr Komponist zu jenen heutzutage etwas „zurückgebliebenen“ Meistern gehört, die außerhalb der Form ihr Heil nicht zu suchen gewillt sind und der Gegenwart, die sich lieber an modernen symphonischen Dichtungen zu berauschen liebt, keinen Tribut zollen.

Die erste Streichorchester-suite ist Franz Wüllner gewidmet. Raumann in seiner Musikgeschichte, der den Verfasser einen kernigen und tüchtigen Instrumentalkomponisten nennt, rühmt an ihr nicht bloß ihren gelehrten und einen der am strengsten bindenden Stilweisen glänzend beherrschenden Saßbau, sondern findet hier auch wieder die Wahrheit bestätigt, daß ein wirkliches Talent den Wert seiner musikalischen Ideen durch die ihnen gegebene klassische Fassung zu verdoppeln vermag. Wir müssen uns das Ausschreiben spezieller Notenmotive versagen. Namentlich das Hauptthema des ersten Saßes mit seiner festlichen und energischen Triolenfigur prägt sich sofort dem Gedächtnis ein. Besonders hinreißend ist der markante Übergang aus der ruhigen Achtelbewegung in die straffen Triolengänge des Anfangsthemas, das zum Schluß wieder in den Bässen auftritt. Der Komponist zeigt hier sofort eine männliche, charaktervolle Physiognomie. Von besonderem Klangreize ist das liedartige Andante, welches das Soloquartett vorträgt. Das Menuett wirkt in seiner gemüthlichen Naivität erfrischend, doch fällt der Mittelsaß in seiner

denen ich hiermit meinen verbindlichsten Dank ausspreche. J. Rieter-Biedermann lehnte meine Bitte um Zusendung der bei ihm erschienenen Werke Gr.'s mit der Bemerkung ab, daß ihm an einer „Propaganda“ in Rußland nichts gelegen sei, welches sich noch immer nicht dazu entschließen könne, der Berner Konvention beizutreten.“ So wenig mir freilich bei meiner Arbeit Reklamezwecke zugrunde gelegen, muß ich eine so große geschäftliche Zurückhaltung bei einer so bekannten Firma für um so rätselhafter halten, als mir noch nie ein unbefugter Nachdruck Grimmscher Werke in Rußland begegnet ist.

einförmigen rhythmischen Bewegtheit etwas ab. Er ist auch melodisch zu physiognomielos. Der 4. Satz, ein Allegro risoluto wird in seiner klaren und kurzlinigen Architektur nur im zarten Asdur-Mittelstück durch eine langatmigere Periodisierung nicht besonders vorteilhaft unterbrochen, doch muß das alles — durchaus streichmäßig gedacht — in der Originalklangfarbe des Orchesters durchaus anders als im nüchternen Klavierauszug klingen, der mir vorliegt und dessen Ton zu kurz und wenig tragend ist.*) — Die zweite Suite ist für großes Orchester geschrieben und Johannes Brahms gewidmet. Hier tritt der „Kanon bescheidener auf und schweigt die Kanonische Kunst zu Zeiten ganz. Der Zuhörer vergißt über den Gang der Leidenschaften die Kunst des imitierenden Satzbaues. Es werden breitere Formen für Durchführung der Gedanken gewählt, die große Kreise durchstreifen und entgegengesetzte Regionen berühren.**) Das feurige, kurzgeschürzte Thema des ersten Satzes Allegro con brio springt sofort wie ein gut gewappneter Reiter mitten in die Rennbahn und tummelt sich mit hervorragender Kontrapunktischer Kunst wacker bis ans Ende des Satzes, wo es noch einmal festlichen Schwunges sein flüchtiges Fähnlein wie im Triumph schwingt, ehe es verschwindet. Es wird von grüblerischen Zwischensätzen unterbrochen, die einen sterilen Eindruck machen und in Bezug auf melodische Erfindung nicht auf der Höhe des Anfangsthemas stehn. Dem dritten Satze, einem molto Adagio cantabile, vindiziert H. Krejschmar den „größten

*) Aufgeführt wurde das Werk in Wien, Hamburg, Aachen (unter Wüllner), München und anderen Städten; am letzteren Ort unter Lachner und Grimm, dem das Publikum große Ovationen bereitete. Hanslick erklärte, daß ihm schon längst kein Erstlingswerk soviel Achtung und Anteil abgerungen habe. „Die Kanonische Imitation ist durch alle vier Sätze meist taktweise ununterbrochen durchgeführt, aber mit soviel Geschick und Grazie, daß der Hörer davon nur den Reiz dieses tönenden jeu d'esprit empfängt — — — ohne von der Starrheit der Regel irgendwie belästigt zu werden. Grimm trägt seine Kanonischen Bande mit ungewöhnlicher Freiheit und Eleganz.“ —

**) Herm. Krejschmar, Führer durch den Konzertsaal, Bd. I. dritte Aufl., Breitkopf & Härtel, 1898, S. 563.

poetischen Wert.“ Es ist freilich eine ernste Betrachtung über ein Thema von fast Bachscher Feierlichkeit, doch macht auf mich seine kunstvolle Verarbeitung leider auf dem Klavier einen geradezu farblos ausgeflügelten Eindruck. Wir haben ja so gut wie nie das Glück, etwas von unserem Landsmann bei uns zu Lande im Orchester kennen zu lernen, — nicht einmal in seinem Todesjahre zollten ihm unsere, an perpetueller Stagnation leidenden Konzertprogramme die verdiente Berücksichtigung. Außer der ersten Konzertsuite, die in der Zeit ihrer ersten Jugend hin und wieder — auch in Dorpats musikalischer Blütezeit — für Orchester zu hören war, — zählt ja Grimm nach wie vor in seiner ersten Heimat zu den Größen, welche man kaum dem Namen nach kennt — und die mehr gelobt und erhoben, als aufgeführt und gehört zu werden pflegen. Meinem Geschmack nach am glänzendsten wirkt der vierte Abschnitt der Suite, ein Allegro assai alla breve, dessen redselig sich überstürzende Dialektik etwas Eruptives und Elektrifizierendes hat. Das donnert und flüstert, das trippelt und schreitet in einer entzündenden Geschwätzigkeit dahin, wie wir's oft bei Bach gewöhnt sind, wenn er die Schleusen seines Humors öffnet. Etwas Kerniges und Urwüchsiges liegt in dieser Art Grimmschen Orchesterhumors, der immer was Klares und Gesundes hat und von allen Pikanterieen der modernen Suite sich fern hält.

Dieses gilt in besonderem Sinne von dem letzten Suitenwerk in 5 Sätzen für Streichorchester, das noch am wenigsten bekannt ist, aber wohl am meisten eine Aufführung lohnt. Es ist im bewußten und ausdrücklichen Gegensatz zu den modernen Tonkorybanten geschrieben, die oft ihre Gedankenarmut hinter einer blendenden Orchestrierung zu verbergen lieben. Hier wirkt nur die Zeichnung, nicht die Farbe. Die schöne Form ist ihm das notwendige Gefäß für die Schönheit. Die Phantasie offenbart sich nicht zügellos, sondern bindet sich an das Gesetz, um so in der Gebundenheit die wahre Freiheit in die Erscheinung treten zu lassen. Es ist gewiß kein Zufall, daß dieses Orchesterwerk zwei ausgeführte Zugen aufweist. Wie Grimm in seinem persönlichen Verkehr etwas reserviert Vornehmes besaß — so tritt er uns auch in dieser Suite entgegen. Einfachheit, Ernst, Be-

scheidenheit, aber Festigkeit und Liebenswürdigkeit bei solider Form — das charakterisiert auch den Schöpfer in seinem letzten Orchesterwerke. Das einleitende Largo mit den majestätischen Orgelpunkten — ist ein kleines Meisterstück vorbereitender Feierlichkeit. Dann die Fuge mit ihrem gravitatisch synkopierenden Hauptthema, das in seiner wuchtigen Schlichtheit einem Bach Ehre machen könnte. Dem innigen, tief empfundenen Kanon folgt ein reizendes, grazios übersprudelndes Intermezzo, das entschieden der originellste Satz ist und uns den Meister auch harmonisch von ganz neuen Seiten zeigt. Das chromatische Schwanken zwischen dur und moll in der Mitte prägt der harmonischen Stimmung ein eigentümlich fesselndes Halbdunkel auf und erinnert fast an moderne Orchesterlänge. Doch tritt es so sporadisch und vor allem so dezent auf, daß wir diesen kleinen Hiatus nur als prächtige Durchgangsnote empfinden, die den Reiz des köstlichen Stimmungsbildchens erhöht. Der lebenswürdig gemütvolle Ländler verleugnet nicht seinen etwas altväterischen Charakter, und die vor Lust und Freude sprühende Schlußfuge rauscht in jenem stretto-Tempo dahin, das den Spieler mit fortreißt. Die dazwischen den fortwirbelnden, gleichmäßigen $\frac{9}{8}$ -Takt majestätisch im Bass unterbrechende Ganz-Takttriole in Abwechslung mit dem $\frac{2}{4}$ -Takt verleiht dem rhythmischen Gebilde jene interessante Eigenart, wie wir sie hier und da in den Symphonieen Schumanns angewandt finden.

Am nächsten an die Suiten möchte ich gleich hier auch die einzige Sinfonie Grimms in D-moll für großes Orchester op. 19 anschließen, die, inhaltlich aber lange nicht so originell und ausgereift wie jene, — gewiß der ersten Jugendperiode angehört. Auch sie hat f. Z. den Weg über das große Wasser gefunden (London, Boston, Philadelphia u. a.) und hat dem Komponisten auch in Münster große Erfolge eingetragen. Doch redet sie im Ganzen in einer etwas stark konventionellen Sprache zu uns, die zu Zeiten nicht undeutlich an den eleganten und formensainen symphonischen Stil Mendelssohns erinnert. Es ist nicht zu leugnen, daß auch hier die harmonische Gewandtheit und Konsequenz in der theoretischen Arbeit alle Anerkennung verdient.

Manche Klangwirkungen bestriden. „Er hat viel Musik in sich und wird sich vor Extravaganzen zu bewahren wissen“ prognostiziert damals nach der ersten Aufführung der Kritiker der „Leipziger Musiksignale“ ganz richtig, aber dem Urteil Smends über seine Orchestermusik, daß sich hier „völlige Beherrschung der Form mit großer Erfindungskraft“ verbindet, vermag ich in Bezug auf die Symphonie nicht beizupflichten*).

Den Beschluß mögen hier noch die beiden Märsche für großes Orchester machen, op. 17, die außer dem Marschtempo eigentlich nichts mit diesem Genre gemein haben und durchaus über den Rahmen eines gewöhnlichen Marsches hinausragend, schon durch ihre interessante motivisch-kontrapunktische Arbeit, mehr den Charakter gedrängter Festouvertüren an sich tragen. Der erste mit seinen leisen Anklängen an das Meisterfinger-Marschtempo ist von hohem festlichen Schwung. Sie sollten auch auf unseren Programmen nicht fehlen. Es gibt für feierliche Veranstaltungen, wo man bei uns schon zum Überdruß oft Mendelssohns Sommernachtstraum und Athalia-Märsche zu hören bekommt — kaum was Geeigneteres. Allerdings haben wir

*) Ich möchte hier doch die kritischen Stimmen der Stettiner Presse nicht unterdrücken, die in Anlaß einer Aufführung des Werkes in Stettin durch Professor Dr. Lorenz sich sehr anerkennend aussprachen. Der erste Satz, heißt es da, ist kristallklar, schwungvoll, aber etwas zu breit gehalten, weshalb er weniger erwärmt. Wenn das Hauptthema auch mit etwas unwilligem Troße aufzutreten scheint, so umspielen es doch bald hellere Motive und zwingen es, in einen Lobgesang mit einzustimmen, dessen Frische und Kraft ansprechen. Wirkungsvoller ist der zweite Satz (Trauermarsch), der reiche Empfindung aufweist. Anfangs etwas trocken, wachsen ihm die Schwingen, wo das Streichquintett sich mit Hilfe der Dämpfer in eine überirdische Atmosphäre hüllt, und mit gespannter Aufmerksamkeit folgt man seinem Fluge. Der dritte Teil (Scherzo) trägt reges Leben in sich und weckt durch seinen pikanten Rhythmus das innere Wohlbehagen des Zuhörers. Der 4. Teil läßt ein gesprächiges Thema in lebenswürdigem Plauderton erklingen, das sich wie ein Perpetuum mobile um die anderen Themen windet und selbst durch die feierlichen Töne der Blechbläser nur kurz zum Schweigen gebracht wird. Man hat einen Genuß vom Werke gehabt, ohne ihn durch große Verdandesarbeit erkaufen zu müssen.

es auch hier immer mit einem ernstern Musiker zu tun, der nie in den beliebten banalen, bei Märschen doppelt wohlfeil zu leistenden Kavallerietrott verfällt und dann freilich auch mit einem Landsmann, vielleicht zwei genügend stichhaltige Gründe, um ihn für manche Kreise zu dem beharrlich Totgeschwiegenen zu machen.

Es fällt auf, daß dem Gebiet der Kammermusik nur noch eine Violin-Sonate op. 14 angehört. Die Quartett-Literatur, die gerade eine Spezial-Domäne der musikalischen Klassiker und Romantiker gewesen und geblieben ist, — hat also durch Grimm keine weitere Bereicherung empfangen. Die dreisäßige Sonate ist nicht allzuschwer und recht dankbar für beide Spieler, dabei musikalisch wertvoll, keine neuen Bahnen wandelnd im ersten Satz an Mendelsjohn anknüpfend (Allegro con brio), im letzten etwas national-volksliedmäßig gefärbt. Es fällt freilich auf, daß die Violinstimme zu wenig selbständig auftritt und zu sehr mit dem Klaviere läuft. Einer der schönsten Sätze, den Grimm geschrieben hat, ist das Adagio cantabile. Er atmet die Würde und Weihe des Bachschen Geistes und hat in der Klavierbegleitung etwas von der kontrapunktischen Frömmigkeit des großen Kantors, ohne ihm natürlich ganz in diese unergründlichen Tiefen zu folgen. Ein Hauch romantischer Weichheit mildert die Strenge Bachscher Linienführung. Dieser Satz eignet sich auch als Solo für seriöse Konzerte, doch verweist ihn schon die klavermäßige Begleitung aus der Kirche in den Saal. Wir begegnen oft in beiden einer ziemlichen Ratlosigkeit in bezug auf die Wahl von ernstern Vortragsstücken, so daß man hier meist hundertmal Gehörtes in den Kauf nehmen muß.

Die fünf Chorwerke Grimms sind meist Gelegenheitskompositionen, vielfach auf eigene Texte. Am meisten aufgeführt ist die Cantate „An die Musik“ (Text von Levin Schücking) für Chor, Solo und Orchester, op. 12; ein schönes 1863 geschriebenes Tonstück von großer und edler sinnlicher Klangwirkung, mit Ausnahme einer kleinen Schlußfuge (Ein Wehn und Ahnen ew'ger Freiheit um unsre Schläfen), die von Händelscher Energie erfüllt ist, durchweg homophon gehalten und sich zu schwung-

voller Breite mit Leben und Feuer erhebend. Eine dankbare Aufgabe für unsere Sängerschöre! Die Kaiserhymne, op. 21, für Männerchor, Hörner, Fagotten, Bassposaunen, Trompeten und Pauken ermangelt nicht einer mächtigen Wirkung und rühmt den Einiger des deutschen Reichs in schwungvoller, an die Psalmen sich anlehnenden Sprache. Sie war mit den folgenden Chorkompositionen für die akademischen Feiern Münsters berechnet und ist darum wenig in weitere Kreise gedrungen, obgleich sie es verdiente, der musikalischen Kaiser Wilhelm-Literatur einverleibt zu werden, die noch nicht sehr reich ist. Der Text ist vom Komponisten. Der „Klagegesang um den Tod Kaiser Wilhelms“ für Chor und Orchester, op. 23, schlägt ergreifend ernste und feierliche Töne an. Hier hat die Musik in einem gehaltvollen Text von Agnes Lindner eine besonders schöne Unterlage.

Klagt! Klaget laut im deutschen Vaterland,
Gewaltig traf uns des Allmächt'gen Hand! —
Bringt Lorbeerzweige und Zypressenreiser, —
Er ist geschieden, unser Heldenkaiser,
Kaiser Wilhelm.

Klagt! Klagt um ihn im deutschen Vaterland,
Durch den ein enig Reich uns auferstand.
Grabt ihm ein Grab, doch nicht in kühler Erde
In unsern Herzen eingesenket werde
Kaiser Wilhelm!

Ein Denkmal setzt Ihm, nicht nur kalt von Stein, —
In unsrer Kinder Seelen baut es ein!
Sie seien unsrer treuen Liebe Erben; —
Im deutschen Vaterland wird niemals sterben
Kaiser Wilhelm.

Ein würdiges Erinnerungsdenkmal an den großen Kaiser und seine große Zeit, welches schon um der prächtigen Textworte, die der feierlichen Größe des schmerzlichen Augenblicks vollen Ausdruck verleihen, — es verdient, nicht der Vergessenheit anheimzufallen. Der Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten „Auf Moltkes Tod“ ist bisher leider noch Manuskript geblieben. Zwei Männerchöre mit Begleitung von Blasorchester zur Kaiser-Geburtstagsfeier Wilhelm II., op. 27

und 28 (auf einen freilich nicht auf der Höhe der Aufgabe stehenden Text von Grimm und Buschmann) gehören, rein musikalisch genommen, doch zu den Bereicherungen ähnlicher Männerchorliteratur und halten sich, wie es bei Grimm eigentlich selbstverständlich sein sollte, frei von den landläufigen Trivialitäten und Gemeinplätzen dieser Musikgattung; sie sind oft mit harmonischer Feinheit gesetzt und atmen einen warmen patriotischen Geist, der für den Meister einnimmt.

Die à capella-Chorliteratur verdankt ihm noch 12 Lieder für gemischten und Männerchor, op. 8 und 13, zwei Hefte dreistimmiger Lieder für Frauen und Männerchor, op. 22, und ein Heft dreistimmig gesetzter deutscher Volkslieder, außerdem den harmonischen Satz so manchen Chorals*) und die Harmonisierung von König Gustav Adolfs Feldlied nach eigener und ursprünglicher Melodie für Männerchor, gesetzt zum 300jährigen Geburtsjubiläum des evangelischen Helden. (Im Selbstverlag des Evangelischen Männervereins. Münster 1894.)

An den Chorsetzungen, einem keineswegs besonders fruchtbeladenen Zweige des deutschen Liederwaldes, setzt die reiche Harmonie in Staunen, die der Komponist in so engem Rahmen zu entfalten vermag. Besonders schön ist das Mailied von Sigismund und die beiden Lieder des zweiten Hefes. Leichter für die Ausführung sind die schlichten und ergreifend schönen deutschen Volkslieder, deren Charakter gerade durch die Einfachheit der Zeichnung gewinnt. Ganz kann ich mich freilich vom musikalischen Schönheitsstandpunkte aus mit dreistimmigen Chören nie recht befreunden. Es fehlt bei aller angewandten Kunst — und nur ein Beherrscher des Satzbaues vermag bei dieser Beschränkung derart Hervorragendes zu schaffen! — doch der satte, volle Vierklang des gemischten Chorsatzes, über den mir nichts in der Musik geht, seitdem der Bachsche Choral sich dieser Form bedient und uns bewiesen hat, welche Wirkungen hier zu erreichen sind. Auch Grimms vierstimmige Chöre sind zu empfehlen.

*) Veröffentlicht in der trefflichen „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“. Vandenhoeck und Ruprecht. Göttingen.

Wir nennen das frische Frühlingslied (Herm. Rolle), das stimmungsvoll melancholische Herbstlied (E. Geibel) und das prächtige „Morgenlied“ (Jungbrunnen) aus op. 8; Morgenwanderung (Geibel), Jagdglück und Ständchen aus op. 13. Sie lassen sich auch von mittleren Chören unschwer bewältigen und bieten dankbare Aufgaben für Sänger und Hörer. —

Wir kommen nun zu den Klavierwerken und den einstimmigen Liedern Grimms, die nicht nur die zahlreichsten Schöpfungen aus seiner Feder umfassen, sondern in denen er auch den bedeutendsten und originellsten IDeengehalt seiner Schaffenskraft niedergelegt hat. Wenn ich die zahlreichen Besprechungen und Kritiken seiner Werke übersehe, so muß ich gestehen, daß ich mit dieser Behauptung bisher allein zu stehen scheine. Niemand scheint dies bisher bemerkt oder jedenfalls ausgesprochen zu haben, nur will ich keineswegs damit sagen, daß der Schwerpunkt seines Talents nach der Kleinkunst gravitiert. Ganz unbeeinflusst ist natürlich auch der Klavier- und Liederkomponist nicht. Man merkt sehr wohl den Einfluß der drei Großen auch hier, Bach, Schumann und Brahms. Namentlich ist manches feine und geistvolle Nachspiel in den Liedern ganz im Schumannschen, manche herbe und melancholisch weitgriffige Wendung ganz im Brahmschen Geiste empfunden. Dennoch ist Grimm hier origineller als je. Daß das große Publikum ihn allenfalls bloß als den Komponisten der kanonischen Suite op. 10 und des plattdeutschen Liederspiels op. 24 kennt — die wir keineswegs zu seinen bedeutendsten Sachen rechnen können — und an seinen Klavierstücken und Liedern achtlos vorübergeht, spricht nur für meine Behauptung, nicht gegen sie. — Das populär gewordene Geistesgut eines Künstlers ist nicht immer sein Bestes, was er auszugeben gehabt hat. Wir möchten allen Klavierspielern das Studium seiner Klaviersachen dringend empfehlen. Möchten sie auch häufiger in unseren eintönigen und herkömmlichen Konzertprogrammen austauschen. Die Verleger würden sich durch billige Sammelbände, die ja bekanntlich sich rascher einen Kreis erobern, um die schönen Sachen verdient machen. In Grimms Klaviermusik lebt eine klassische und romantische

Doppelseele. Wo der kanonische Hexenmeister seine Klaue zeigt (wie in dem wunderbaren op. 9), werden wir von Bewunderung ergriffen und zu den Höhen Bachscher Kunst emporgehoben. Aber er ist moderner, romantischer, phantasiereicher und klangschöner im neuzeitlichen Sinne und geht darin über Bach hinaus, weil er auf seinen Schultern stehend, mit dem Haupt in die neuere Zeit hineinragt. Auch die Elegieen op. 6 zähle ich zu seinen bedeutendsten Eingebungen. Gleich das erste Stück ist von einer vom Geiste der Orgel genährten Großzügigkeit der Konzeption, und einer Erhabenheit im musikalischen Wurf, daß wir erstaunen. Die Weitgriffigkeit ist auffallend. Doch hat sie mehr von der Art Ad. Henselt als der von Brahms. Etwas Nordisches — an Ossian, wie ihn uns Gade interpretiert — Erinnerndes spukt in diesen Harmonieen. Es wäre mir interessant zu erfahren, ob das opus schon aus der Leipziger Zeit stammen mag, wo ja auch Gade Grimms Lehrer war. Die Abendbilder op. 2 tragen das Gepräge einer stilistisch physiognomielloseren Zeit, doch zeigt sich schon hier im Keime das kontrapunktische Talent des Komponisten, das im op. 9 seine Triumphe feiert. Hier ist das Gesetz vollkommen Freiheit geworden und dient dem Meister in souveränster Weise zur Offenbarung herrlicher Gedanken, die mit der Kette spielen. Die vierhändigen Scherzis, die auch im zweihändigen Arrangement erschienen — wo sie freilich recht schwer zu bewältigen sind — atmen von allen Klavierstücken am meisten Schumannsches Leben und Feuer von seinem Geiste. Sie sind Klara, Marie und Elise Schumann gewidmet und enthalten rhythmische Pikanterien und geistreiche Wendungen, die ohne Robert Schumann unmöglich wären. Dazwischen schlägt in den Intermezzis auch hier die Muse Grimms das hold verträumte Schumannsche Auge auf. Freilich steht er hier in bezug auf die romantische Tiefe der Erfindungskraft seinem Vorbilde nach. Op. 5 Nr. 1 ist von einer entzückenden Liebenswürdigkeit. Der Kanon tritt hier imitatorisch auf, es ist eine leise Andeutung wie von altfränkischem Korsett, das der reizenden Mädchenfigur dieses Scherzos vortrefflich ansetzt. Leider hat uns der Meister mit seinem op. 9 die letzten

Klavierwerke geschenkt. Es ist nicht gut zu verstehen, warum er auf diesem Gebiete, wo ihm, dem trefflichen Klavierspieler, so Schönes gelang, nicht noch weitere Spenden für uns übrig gehabt hat. Sein op. 6 und 9 werden den Namen des genialen Kontrapunktikers und Melodikers gewiß noch lange erhalten, wenn das lebende Geschlecht sich am unsoliden und gepfefferten Klavierfutter des modernen Klavier-Übermenschen den deutschen Magen verdorben hat. —

Grimm hat 54 einstimmige Lieder veröffentlicht. Es will heutzutage bei der Überproduktion auf diesem Gebiete schon was sagen, wenn ein Komponist hier eine einigermaßen persönliche Note anschlägt. Neue Bahnen wandelt unser Landsmann auch hier nicht. Er findet nicht neue Töne wie Hugo Wolf und bereichert das Liedergenie nicht durch ein neues Prinzip, das er einführt, wie etwa Rich. Strauß, der von Rich. Wagners Leitmotiv auch für das Konzertlied Gebrauch machte. Es ist der gute, solide, geistvolle Liederstil eines Schumann, Ad. Jensen und Joh. Brahms, den er in eigener Weise handhabt. Aber es liegt doch eine reiche individuelle, tiefe Gemütswelt in seinen Liedern, die Begleitung ist meist überaus interessant und geistvoll, oft fast orchestral und kontrapunktisch ornamentiert. Markige, naturfrische und heitere, aber auch tief schwermütige, zarte und sinnige, an das Volkslied anklingende Stimmungen wechseln miteinander ab. Der gedankentiefe Vortrag, die musikalische Deklamation ist alles.

Das ist der deutsche Zug auch seiner Lyrik. Das erste Liederheft (mit Texten von Geibel und Henje, auch zwei Liedern von seiner Schülerin M. Tunder) berechtigt hier im op. 1 zu guten Hoffnungen, obgleich die Individualität naturgemäß noch nicht gefestigt genug erscheint. Sehr bedeutend ist bereits op. 3 (meist mit Texten von Graf Strachwitz); Nr. 5 „Wenn droben eine Lerche singt“ von Rich. Pohl erhebt sich zu einer großartigen Steigerung, an der die Begleitung einen guten Anteil hat. Überhaupt behandelt hier der Komponist das Klavier bereits so großzügig und souverän, daß wir zur Bewunderung veranlaßt werden. Op. 7 ist leider im Buchhandel fast ver-

griffen, obgleich es so schöne Sachen birgt wie Unruhe (Geibel), Alt meine Herzgedanken (Jungbrunnen). Eine Perle ist „Bei trocknen Blumen“. Man achte auch auf die sorgfältige melodische Standierung der Textworte. Der Verleger Ristner schrieb mir, daß eine Neuherausgabe der Lieder kaum lohnen dürfte, da die Nachfrage nicht stark genug gewesen sei. Immer das alte Lied, das eine Folge der faulen Indolenz unsrer Sängler ist, die am liebsten in den abgetretenen oder modern aktuellen Programmgeleisen einhereschlendern. Vielleicht entschließt sich eine so vornehme und um die Förderung deutscher Musik so hochverdiente Firma, wie die von Breitkopf & Härtel, zur Aufnahme auch des gewiß leicht zu erwerbenden op. 7 in einen Sammelband Grimmscher Lieder. Op. 11 enthält schlichte, volksliedartig gehaltene Weisen auf böhmische, deutsche und einen slavischen Text. Wir wüßten außer Nr. 3 keins, das wir als minderwertig aus diesem schönen Blütenkranze inniger Lyrik zu lösen uns erlauben könnten. Auffallend klingt das Eichendorffsche „Waldvöglein“ an Brahms „In der Heimat“ an. Namentlich gilt dies vom feinsinnigen Nachspiel, das ganz Brahmsisch anmutet. Reizend wirkt auch namentlich durch seine hochpoetische Begleitung Nr. 6 von Paul Hense „Nun stehn die Rosen in Blüte“. Op. 15 bringt Lieder für Alt, die Amalie Joachim gewidmet sind. Wir heben das Venasche „Weil auf mir du dunkles Auge“, das tief innerliche, an den deutschen Balladenton erinnernde von Franz Hüffer „Jägerbraut“, die tiefe „Liebesnacht“ von A. Kaufmann und vor allem das herrliche Nachlied von Geibel hervor „Der Mond kommt still gegangen“, mit seiner wundervoll malenden Begleitung. Der Schluß namentlich ist ganz Schumannscher Tief-sinn. Es ist, als ob wir in den wie mit silbernen Spinnweben die Welt verschleiernenden, langsam weiterrückenden Achtelfiguren das leise Steigen des glänzenden Nachtgestirns verfolgen könnten. Der zarte synkopierte Vorschlag der langsam fortschreitenden Wäße in der 2. Strophe: „Im Traum die Wipfel weben, die Quellen rauschen sacht“ hat etwas Zaubersches, Berückendes. Das sind die holden Geister der deutschen Mondnacht, die uns einst Rob. Schumann und sein kongenialer Ge-

fährte Eichendorff so wundersam heraufzubeschwören wußten und die uns hier auch Grimms Muse den Saiten ihrer Harfe zu entlocken weiß.

Op. 18 enthält die bedeutendsten Lieder Grimms. Es wäre dringend zu wünschen, daß auch J. Rieter-Biedermann sich entschliesse, alle seine Grimmlieder in einem billigen Sammelalbum dem Publikum wieder näher zu bringen.

Franz Hüffers stimmungsstarkes: „Es kommen die Tage, die Nächte vergehn, es scheinen die Sonne, die Sterne, ich lehne am Fenster Nacht und Tag und schaue den wandernden Wolken nach in die weite, unendliche Ferne“ hat hier einen ergreifenden und wahren Ausdruck in der Musik gefunden. Auch hier malt die synkopierte Begleitung meisterhaft das Stimmungskolorit, das über dem Ganzen ruht. Goethes wunderbares „Dämmerung senkte sich von oben, schon ist alle Nähe fern“ ist gleichfalls ein Rabinettstück poetischer Färbung. Wie die Triole, leise wiegend, im pp der Begleitung in der 2. Strophe einsetzt, um in immer gehäufigerer Chromatik eines langsamen Achtelrhythmus sich höher und höher türmend, gleichsam zu kondensieren, das ist unnachahmlich fein und geistreich gedacht und ausgeführt, eine prägnante Illustration der Verse:

Alles schwankt ins Ungewisse, Nebel schleichen in die Höh;
Schwarzvertiefte Finsternisse wiederpiegelnd ruht der See.

Bei der 3. Strophe nimmt wieder die zarte Triolenbegleitung das Wort, um in weitgriffigen und harmonisch kühnen Kombinationen zum Schluß wieder im langsam schwingenden Achtelrhythmus zu verklingen.

Durch bewegter Schatten Spiele zittert Lunas Zauberschein,
Und durchs Auge zieht die Kühle säufstigend ins Herz hinein.

Wir wüßten kaum ein anderes Lied Grimms, wo er so sehr unter dem Einflusse seines Freundes Brahms geschaffen hätte wie hier. Auf der Höhe tief-sinniger Interpretation des bekannten Scheffelschen Trompetertextes „Jetzt ist er hinaus in die weite Welt“ steht auch das 4. Stück der Sammlung. Gleich die einleitende in schmerzlicher Beredsamkeit aufsteigende recitativische

Baßfigur der Begleitung ist eine sich ausstreckende Löwenklaue, welche die Genialität des Komponisten in der Stimmungsmalerei verrät. Wie sich dann dieselbe Figur in der rechten Hand imitatorisch immer wieder erneuert, aufwallt und wieder in sich zusammensinkt, ist fein und geistvoll gedacht. Wir sehen, daß auch ein konservativer Musiker wie Grimm im Rahmen seiner strengen klassischen Stilschulung doch musikalischer Effekte fähig ist, um die ihn mancher Neuere beneiden könnte, der anspruchsvoller und harmonisch geschlossener auftritt, aber dabei doch erfindungsärmer ist. Für das bedeutendste Lied Grimms halte ich Nr. 5, Lenaus oft komponiertes „Frühlingskinder in buntem Gedränge“.

Ein zweimal wiederkehrender dreizehntaktiger Orgelpunkt ist von hinreißender Wirkung und dürfte in der Liedliteratur vereinzelt dastehen. Wie das allmählich mit der Unruhe des liebenden Herzens zu pochen und immer weiter zu drängen beginnt, wie in immer mehr sich steigender Unruhe die imitatorisch weiter hinaufklimmende Begleitungsfigur sich immer prächtiger entfaltet und dann nach Erreichung des Kulminationspunktes das reizende kontrapunktische Spiel wieder von neuem beginnt — das ist großartig und bewunderungswürdig genial.

Hab ich's verraten euch jüngst im Traume
Schlummernd unter dem Blütenbaume?
Brachten euch Morgenwinde die Sage,
Daß ich im Herzen eingeschlossen
Euren lieblichen Spielgenossen,
Heimlich und selig ihr Bildnis trage? —

Es ist wohl ein Unrecht, daß dieses inspirierte Lied nicht schon längst Heimatrechte in unseren Konzertsälen gefunden hat. Es ist, geistvoll vorgetragen, eines großen Erfolges sicher! —

Manches Geistreiche und Tiefempfundene bietet auch der Liederkreis nach Gedichten von Fr. von Deynhausen, op. 20, der durchweg die ästhetische Höhenlage der reifsten Grimmschen Lyrik einhält, und im „Liebesgruß“ Nr. 4 eine der grandiossten Eingebungen des Meisters enthält. Dieses Lied, das seine Nichte, Frau Ammon-Grimm, sehr schön singt, hat sie, wie ich von ihr hörte, noch mit dem Komponisten zusammen studiert, dem es

besonders ans Herz gewachsen war. Die heiteren Lieder op. 26 zeigen uns den Komponisten von einer leichtgeschürzten, schalkhaften Seite, die wir bisher seltener an ihm bemerkten. Nr. 2 u. 3 erscheinen uns als die glücklichsten. Die Anforderungen an Sänger und Spieler in der besonders leicht spielbaren Begleitung sind viel geringere, als bisher. Einer besonders bevorzugten Stellung bei Kritikern und Publikum erfreut sich der plattdeutsche Liederfranz aus Claus Groths Quidborn op. 24, den wiederholt Raimund v. z. Mühlen auch auf den Münsterer Cäcilienfesten in sein Vortragsprogramm aufgenommen hat. Es sind herzinnige, lebenswahre und vornehme Empfindungen hier zum Ausdruck gebracht und es tritt uns auch hier ein Reichthum neuer und eigener musikalischer Ideen entgegen. Es ist überall durchdachte, fein empfundene musikalische Arbeit. In der Art der Schumannschen Liederspiele wechseln hier Sololieder für jede der vier Stimmen mit vierstimmigen Quartetten und einem Duett und Terzett ab. Grimms ganze deutsche Gemütsiefe, Liebenswürdigeit und Schalkhaftigkeit findet hier den geeigneten poetischen Boden, aus dem sie so naiv und ungekünstelt hervorwächst, zur Ehre des deutschen Volkes, zu dessen Liedersängern auch er gehörte. Der ihm freundschaftlich ergebene Dichter sang ihm einst die Worte zu, die sich im Nachtragbände seiner sämtlichen Werke finden:

Du sangst zum zweiten Mal die Lieder,
Wie ich zum ersten Mal sie sang.
In meinem Herzen glühte wieder
Die alte Glut im neuen Klang.
Vergangne Freude weckt das Sehnen,
Vergangnes Leid zerschmilzt in Tränen,
Was so in Freud und Leid geboren,
fortlebt in ewigem Gesang,
Im Weltgetöse unverloren
Ersteht es immer neu im Klang,
Erlösend stummes Leid im Liede,
Denn alle Kunst bedeutet Friede. — — —

Nun steht das ephemerkrankte Haus an der historischen Kreuzschanze vereinsamt da, das so oft von der idealsten Musik wider-

hallte. Vertiefte sich der heimgegangene Meister doch am kurzen, von seiner rastlosen Tätigkeit ausruhenden Feierabende am liebsten in die alten Meister der Vokalmusik, aus denen sein am Tiefsinn deutscher Kontrapunktik genährter Geist künstlerische Lebensnahrung sog. Ein Freund trifft den Greis noch kurze Zeit vor dem Abschluß seines Lebens in das kraftvolle deutsche Nationalepos der „Nibelungen“ vertieft, wie es uns Wilyh. Jordan wiedergeboren hat. Sein einfaches Denkmal, an dem ein Münsterer Bildhauer arbeitet — es wird eine Marmorbüste auf hellem Marmorsockel geplant — soll sich demnächst in den Kreuzschanzenanlagen in unmittelbarer Nähe der Grimmschen Heimstätte erheben, als Zeichen der Achtung und Dankbarkeit seiner Mitbürger in der Stadt an den Ufern der westfälischen Na, der er in musikalischer Hinsicht ihr Gepräge aufgedrückt hat. Wir aber, seine alten Heimatgenossen aus dem Lande der livländischen Na freuen uns dieses schönen, harmonischen und erfolgreichen Lebens, das am Gestade des baltischen Meeres seine tatenreiche Laufbahn begann.

Möchte die Betrachtung seines Wirkens und Schaffens das Ihre dazu beigetragen haben, in uns die Liebe zur Heimat und zu ihren tüchtigen Männern neu zu beleben. Wir stehen in einer Zeit, die von Idealen erfüllte Männer braucht, welche aus dem Eisen geschmiedet sind, wie der alte Grimm. Unermüdlige Arbeit, ernste auf das Allgemeine gerichtete Pflichttreue und ein an seinen heiligen Idealen bis zum Tode treu festhaltendes Künstlerherz — das war's was ihn zu dem gemacht hatte was er war: ein ganzer Mann, der seinen Platz in Ehren ausfüllte und vielen seiner Mitmenschen zum Segen geworden ist. —

Werke von Julius D. Grimm.

- Op. 1. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte: I. In der Mondnacht. — II. Ach es sitzt mein Lieb und weint. — III. Am See. — IV. Er ging dahin. — V. Gondoliera. — VI. Hast Du's denn ganz vergessen. — Fräulein Marie Tunder gewidmet. — Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Op. 2. Fünf Klavierstücke: I. Elegie. — II. Scherzo. — III. Träumerei.

- IV. Elfenweise. — V. Nachstück. — Fräulein Serena Moscheles gewidmet. — Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Op. 3. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte (h): I. Erste Meerfahrt. — II. Meeresabend. — III. Gebet auf dem Wasser. — IV. Heimkehr. — V. Immerdar gedenk ich dein. — VI. Abschiedslied. — Fräulein Constanze Jacobi gewidmet. — Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Op. 4. Zwei Scherzi für Pianoforte zu 4 Händen. — I. Hm. — II. Gm. — Zwei Scherzi für Pianoforte zu 2 Händen. — Frau Clara Schumann gewidmet. — Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Op. 5. Zwei Scherzi für Pianoforte zu 4 Händen. — I in D. — II in C. — Marie und Elise Schumann gewidmet. — J. Rieter-Biedermann, Winterthur.
- Op. 6. Drei Elegien für Pianoforte, I in H. — II in Em. — III in Am. — Fräulein Clara Moscheles gewidmet. — Adolf Nagel, Hannover.
- Op. 7. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte (h): I. Wohl mir der Stunde. — II. Unruhe. — III. Bei trockenen Blumen. — IV. Dein Herzlein mild. — V. Ach' meine Herzgedanken. — VI. Mit unennbarer Seligkeit. — Frau Livia Frege gewidmet. — Fr. Kistner, Leipzig.
- Op. 8. Sechs Lieder für gemischten Chor a cap. — I. Was macht dir, Herzliebster. — II. Frühlingslied. — III. Herbstlied. — IV. Morgenlied. — V. Abendfeier. — VI. Die Nonne. — Frau Antonie von Siebold gewidmet. — J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
- Op. 9. Vier Klavierstücke in freier kanonischer Weise: I. Andante espr. — II. Allegretto grazioso. — III. Andantino tranquillo. — IV. Allegro energico. — C. Spielmeier, Göttingen.
- Op. 10. Suite I in Kanonform (für Streichorchester): I. Allegro con brio. — II. Andante lento (Soli). — III. Tempo di Minuetto, ben moderato. — IV. Allegro risoluto. — Franz Wüllner gewidmet. — J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
- Op. 11. Sechs Lieder für eine Singstimme (h) mit Pianoforte: I. Wie scheinen die Sternlein so hell. — II. Pilgerlied. — III. Wozu mein langes Haar. — IV. Warum bist du denn so traurig. — V. An die Waldbögel. — VI. Nun stehn die Rosen in Blüte. — Fräulein Agathe von Siebold gewidmet. — J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
- Op. 12. An die Musik für Soli, Chor und Orchester (E. Schücking). — Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Op. 13. Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor a cap. I. Morgenwanderung. — II. Lustig Blut und frische Lieder. — III. Der traurige Jäger. — IV. Jagdglück. — V. Gut Nacht, gut Nacht. — VI. Vorwärts. — Der Münsterschen Liedertafel gewidmet. — Breitkopf & Härtel, Leipzig.

- Op. 14. Sonate für Pianoforte und Violine (oder Vc.): I. Allegro con brio. — II. Adagio cantabile. — III. Allegro. — G. H. Deecke gewidmet. — J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
- Op. 15. Sechs Lieder (t) für eine Singstimme mit Pianoforte: I. Wenn die Sonne weggegangen. — II. Weil auf mir. — III. Jägerbraut. — IV. Liebesnacht. — V. Nachtlied. — VI. Minnelied. — Frau Amalie Joachim gewidmet. — J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
- Op. 16. Suite II in Kanonform für Orchester: I. Allegro con brio. — II. Tempo di Minuetto. — III. Molto adagio. — IV. Allegro assai. — J. Brahms gewidmet. — J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
- Op. 17. Zwei Märsche für großes Orchester: I in D, II in B. — J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
- Op. 18. Sechs Lieder und Gesänge für 1 Singstimme und Pianoforte: I. Es kommen die Tage. — II. Ständchen. — III. Dämmerung senkte sich von oben. — IV. Jetzt ist er hinaus. — V. Frühlinggedränge. — VI. Der Traum. — Fräulein Amalie Kling gewidmet. — J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
- Op. 19. Sinfonie für großes Orchester: I. Sostenuto, — Allegro. — II. Trauermarsch, — Scherzo, — finale (All' vivace). — Richard Barth gewidmet. — J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
- Op. 20. Lieder und Gesänge (Frh. von Oeynhäusen) für eine Singstimme (h): I. Schön die Schöne zu begrüßen. — II. Liebesvereinigung. — III. Nachts. — IV. Liebesgruß. — V. An die Geliebte. — VI. Beständiges Gedenken. — Frau Hedwig Kieselkamp gewidmet. — J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
- Op. 21. Kaiserhymne (Wilhelm I.) Worte und Musik von J. O. Grimm. Männerchor und Bl. Instr. u. Pf. — J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
- Op. 22. Fünf Lieder für dreistimmigen Frauen- oder Männerchor a cap.: I. Frühlingsanfang. — (b Sigismund). — II. In der Nacht. — III. Im Mai. — IV. Abendlied. — V. O selig, im grünen Haag. (A. Jüngst). — J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
- Ohne Op.-Zahl. Deutsche Volkslieder für dreistimmigen Frauen- oder Männerchor a cap.: gesetzt: I. Ich fuhr dahin. — II. Wach auf. — III. Verstoßen geht der Mond auf. — IV. Von allen schönen Kindern. — V. Im tiefen Wald. — VI. Die Wollust in den Maien. — VII. Ach, ach, ich armes Klosterfräulein. — VIII. So will ich frisch und fröhlich sein. — J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
- Op. 23. Klagegesang um den Tod Kaiser Wilhelms I. (Agnes Lindner) 1888, für Chor und Orchester. — Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Op. 24. Ein Liederkranz aus Hans Groths Quickborn für 4 Stimmen mit Pianoforte. —
- Op. 24. Bearbeitung für vierstimmigen Frauen- oder Männerchor a cap.: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Op. 25. Suite IV. Gm. für Streichorchester: I. Einleitung und Fuge.

- II. Kanon (And. cant.) — III. Intermezzo. — IV. Ländler. — V. Schlusffuge. — Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Op. 26. Heitere Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte: I. Vil schöner kunst und gaben. — II. freundliche Dornen. — III. Wo für's guat sind. — IV. Gefangen. — V. As is a ganz verflirte Sach'. — VI. Der rechte fleck. — Der Münsterschen Liedertafel (h. u. t.) — Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Op. 27. Zum Geburtstage des Kaisers (27. Jan.) (M. Buschmann) für Männerchor und Blas-Orchester (ad lib). — E. Bisping, Münster.
- Op. 28. An Kaiser Wilhelm II. zum 27. Januar, für Männerchor und Blas-Orchester (ad lib). Worte und Musik von J. O. Grimm. — E. Bisping, Münster.



Redaction

des illustrierten

„Baltischen Jahrbuchs“.

Reval.

Verlag v. Franz Kluge.



Wir erfuchen auch Sie höflichst als baltischen Landsmann für das nächste Jahrbuch um einen nicht zu langen Beitrag im Umfange von etwa 1—2 Druckbogen.

Das Manuscript muß spätestens Ende Mai in den Händen der Redaction sein, wenn es noch im laufenden Jahre Aufnahme finden kann. Das Jahrbuch erscheint voraussichtlich im Herbst eines jeden Jahres. Zusendungen werden ausschließlich an die Adresse des ersten Herausgebers erbeten: Jurjew (Dorpat), Livland, Ausstellungsstr. 2.

Es wird gebeten, jedes Mal den Wunsch den Herausgebern besonders mitzutheilen, ob die Correctur vom Autor gelesen werden soll oder nicht.

Die Honorierung erfolgt laut Vereinbarung nach Erscheinen des Buchs zum Abichluß des Jahres.

Eine wenn auch noch so kurze sofortige Benachrichtigung nach Empfang dieses Briefes, ob die Redaction auf einen Beitrag rechnen darf und welches Thema die Arbeit zu behandeln gedenkt — wird den Herausgebern sehr erwünscht sein.

In der Hoffnung, daß alle verehrten Landsleute sowohl diesseits wie jenseits der Grenze dieses heimatliche Unternehmen durch ihre Mitarbeit zu unterstützen gern bereit sein werden

zeichnen mit vorzüglicher Hochachtung
sehr ergeben

die Herausgeber:

Carl Hunnius

Pastor emer. u. Oberlehrer
Dorpat, Ausstellungsstr. 2.

Victor Wittrock

Oberpastor an St. Johannis
Ritterstr. 20.