

Cordula Heymann-Wentzel

Das Stern'sche Konservatorium der Musik in Berlin

Rekonstruktion einer verdrängten Geschichte



Danksagung

Den langen Entstehungsprozess dieser Arbeit haben viele Personen begleitet und unterstützt. Erinnern möchte ich an dieser Stelle an meinen Doktorvater Prof. Dr. Rainer Cadenbach, der am 22. Mai 2008 verstorben ist. Mit ihm verband mich über viele Jahre eine enge Zusammenarbeit, über weite Strecken hat er die vorliegende Arbeit begleitet. Sein Tod ließ mich tatsächlich „verwaist“ zurück. Frau Prof. Dr. Dörte Schmidt (Universität der Künste Berlin) hat mit großem Engagement die Betreuung übernommen und sehr zielführend und konstruktiv die Fertigstellung vorangetrieben. Meine zweite Doktormutter, Frau Prof. Dr. Beatrix Borchard (Hochschule für Musik und Theater Hamburg), hat mich während des gesamten Arbeitsprozesses unterstützt, ihr ist letztendlich sogar die Themenidee zu verdanken.

Stellvertretend für alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der genutzten Archive danke ich Herrn Dr. Dietmar Schenk, dem Leiter des Universitätsarchivs der Universität der Künste und seinen Mitarbeiterinnen Karen Krukowki und Antje Kalcher, wie auch Leonore Maier vom Jüdischen Museum Berlin.

Dr. Sabine Utsch und Dr. Richard Zahn in Frankfurt a. M. gestatteten mir die Einsicht in die persönlichen Dokumente der Familie Stern und gaben die Abdruckgenehmigung für zahlreiche Fotos der Familie. Hannelore Psathas hat bei der zeitintensiven Zeitungsrecherche geholfen. Frank Wentzel danke ich für die Anfertigung und Bearbeitung fast aller Fotos, das Layout der Stammbäume und die Fotomontage auf dem Titelblatt.

Außerdem gilt mein Dank den zahlreichen KorrekturleserInnen dieser Arbeit: Dr. Julia Bummel, Prof. Dr. Susanne Fontaine (UdK Berlin), Malte Vogt, Florence Däbel, Nadine Frischmuth, Sandra Pohl, Inge Hoppner, Susanne Heiter, Marvin Gasser, sowie meinen Kollegen an der UdK, Dr. Philine Lautenschläger und Matthias Pasdzierny.

In besonderer Weise haben Dr. Marianne Hess und Ernst Schweier die Fertigstellung des Manuskripts unterstützt.

Ganz herzlich danke ich meiner Mutter Gabriele Heymann für das Korrekturlesen der gesamten Arbeit und die Kinderbetreuung besonders in der Endphase.

Ich bin sehr dankbar, dass das Programm zur Förderung des Wissenschaftlichen Nachwuchses an der Universität der Künste die Publikation meiner Arbeit finanziell unterstützt hat. Für die Vorbereitung der Publikation und das Erstellen der PDF-Datei danke ich Dr. Elke Kimmel und Karin Engel von „Recherche und Konzept“.

Rechte Dritter

Trotz größter Bemühungen konnten nicht alle Besitzer von Urheberrechten an Bildern, Dokumenten und Texten, die in dieser Arbeit zitiert wurden, ausfindig gemacht werden. Die Verfasserin bittet deshalb etwaige Besitzer derartiger Rechte um Kontaktaufnahme.

Inhaltsübersicht

Das Stern'sche Konservatorium der Musik in Berlin

Rekonstruktion einer verdrängten Geschichte

Danksagung	3
Inhaltsübersicht	6
Inhaltsverzeichnis	8
Von der Unmöglichkeit, eine kohärente Geschichte des Konservatoriums zu erzählen Zur Quellenlage, zum Stand der Forschung, zur Methodik – und über Grabsteine	16

PHASEN

1 Die Gründung des Konservatoriums (1850)	24
---	----

Aufbauen und Konsolidieren: Die Ära Julius Stern (1857–1877)

2 Das Konservatorium unter der Leitung von Julius Stern (1857–1877) ...	118
---	-----

Biografischer Exkurs I

Der Gründer und Selfmademan: Mosaiksteine zu einer Biografie von Julius Stern ...	58
---	----

Bewahren: Die Ära Jenny Meyer (1888–1894)

Biografischer Exkurs II

Von der Sängerin zur Direktorin: Splitter zu einer Biografie von Jenny Meyer ...	166
--	-----

3 Die Tradition wird begründet: Das Konservatorium von Jenny Meyer (1888–1894)	190
4 Jenny Meyers Unterrichtstätigkeit	166

Kommerzielles Verdienen: Die Ära Gustav Hollaender und Alexander von Fielitz (1895–1930)

Biografischer Exkurs III

Der „Musiker-Unternehmer“: Gustav Hollaender	224
--	-----

5 Masse statt Klasse: Marktorientierung des Konservatoriums unter der Leitung von Gustav Hollaender (1895–1915)	240
--	-----

6 Lehrer und Schüler: Einblicke in den Unterricht	260
---	-----

Biografischer Exkurs IV

Der „Bewahrer“: Alexander von Fielitz	289
---	-----

7 Tradition und Wandel: Das Konservatorium unter der Leitung von Alexander von Fielitz (1915–1930)	293
8 Die „goldenen“ zwanziger Jahre: Gustav Bumcke und das Saxophon ...	315
9 Interregnum: Die Leitungstätigkeiten von Paul Graener (1930–33) und Siegfried Eberhardt (1933–35)	328

Zwangsaflösen und dennoch Weiterführen: Die Jüdische Private Musikschule Hollaender (1936–1943) und das Konservatorium der Reichshauptstadt (1936–45)

10 Der Zwangsverkauf: Die Auflösung des privaten Konservatoriums und die Umgestaltung des ehemaligen Stern'schen Konservatoriums durch die Nationalsozialisten (1936)	336
11 Die Gegenbewegung: Die Jüdische Private Musikschule Hollaender (1936–1943)	348
12 Fortsetzen: Der Weg zum Julius-Stern-Institut (1945–1966)	364

Resümee und Fragen	374
Verwitterte Spuren und ein restaurierter Grabstein	

ASPEKTE

A Der Stern'sche Gesangverein (1847)	83
B Zukunftsmusik für Berlin: Julius Stern als Orchesterleiter	133
C Die ungleichen Schwestern: Die Königliche Hochschule für ausübende Tonkunst (1869) und das Stern'sche Konservatorium	145
D Konkurrenzinstitute in Berlin	155
E Das „Frauenkonservatorium“: Studien- und Arbeitsmöglichkeiten für Frauen	177
F Die Jahresberichte	197
G Prüfungspraxis und Zeugnisse	210
H Das liebe Geld: Stipendien, Zuschüsse, Sponsoring	230
I Vom Hinterhof in die Philharmonie: Standorte und Größe des Konservatoriums	250
J Jubiläumsfeierlichkeiten	305
K „Ein vollständiges Konservatorium“: Der Fächerkanon im Wandel der Zeit	321
L Entschädigungs- und „Wiedergutmachungsakten“	357

Anhang

I	Literatur- und Quellenverzeichnis	383
	Zeitschriften und Periodika	383
	Archive	385
	Monographien und Aufsätze	386
	Internetquellen	398
	Festschriften und Programme des <i>Stern'schen Konservatoriums</i> und des <i>Stern'schen Gesangvereins</i>	399
	Festschriften und Programme von anderen Konservatorien und Gesangvereinen	400
	Jahresberichte des <i>Stern'schen Konservatoriums</i> im Archiv der UdK Berlin	400
	Jahresberichte des <i>Konservatoriums der Reichshauptstadt</i> im Archiv der UdK Berlin	402
	Abbildungsnachweis	403
II	Stammbäume der Familien Stern Meyer und Hollaender	409
III	Chronologie zum <i>Stern'schen Konservatorium</i>	411
IV	Programmzusammenstellung für die Konzertsaison 1868/69 der <i>Berliner Symphonie-Kapelle</i> unter Leitung von Julius Stern	422
V	Werkverzeichnisse:	
	Kompositionsverzeichnis von Julius Stern	428
	Kompositionsverzeichnis von Gustav Hollaender	437
	Kompositionsverzeichnis von Alexander von Fielitz	441
VI	Kaufvertrag von 1936	447
VII	Zeugnistabellen von Hans von Bülow (aus: <i>Briefe</i>, Bd. 3)	455

Inhaltsverzeichnis

Das Stern'sche Konservatorium der Musik in Berlin

Rekonstruktion einer verdrängten Geschichte

Danksagung	3
Inhaltsübersicht	4
Inhaltsverzeichnis	8
Von der Unmöglichkeit, eine kohärente Geschichte des Konservatoriums zu erzählen	
Zur Quellenlage, zum Stand der Forschung, zur Methodik und – über Grabsteine	16

Phasen	Aspekte	
1 Die Gründung des Konservatoriums (1850)		24
1.1 Die drei Gründer: Adolf Bernhard Marx, Theodor Kullak und Julius Stern		24
1.2 Ein Konservatorium entsteht		34
1.3 Berufungsverhandlungen		44
1.4 Die Auflösung des „Dreigestirns“ (1855/57)		53
Aufbauen und Konsolidieren: Die Ära Julius Stern (1857–1877)		
Biografischer Exkurs I		
Der Gründer und Selfmademan: Mosaiksteine zu einer Biografie von Julius Stern		58
Die Biografie als Bildungsroman		58
„Lehrjahre“ – „Wanderjahre“ – „Meisterjahre“		60
Privatleben und Familie – der Familienbetrieb		69
Lebensabend		71
Ein Familienalbum: Die Nachfahren von Julius Stern		76

A	Der Stern'sche Gesangverein (1847)	83
a)	Gründung und Anfangszeit	83
b)	Größenverhältnisse und Probenräume	88
c)	Repertoire	93
d)	Konkurrenzen zu anderen Chören der Stadt	97
e)	Julius Sterns Fähigkeiten als Chorleiter	103
f)	Vereinsleben und Feierlichkeiten	104
g)	Der Verein unter der Leitung anderer Dirigenten	110
2	Das Konservatorium unter der Leitung von Julius Stern (1857–1877)	118
2.1.	Das Konservatorium unter der Leitung von Julius Stern	118
2.2.	Verbindungen zum Stern'schen Gesangverein	123
2.3	Julius Sterns Tätigkeit als Gesanglehrer	126
2.4	Studienwerke und Unterrichtsmaterial	127
B	Zukunftsmusik für Berlin: Julius Stern als Orchesterleiter	133
a)	Der Stern'sche Orchesterverein (1855)	133
b)	Julius Stern als Dirigent der Berliner Symphonie-Kapelle (1867–1871)	140
c)	Julius Stern als Dirigent des Reichshallenorchesters (1873/74)	142
C	Die ungleichen Schwestern: Die Königliche Hochschule für ausübende Tonkunst (1869) und das Stern'sche Konservatorium	145
a)	Kollegen oder Konkurrenten: Persönliche Beziehungen zwischen Joseph Joachim und Julius Stern	145

	b)	Die Gründung der <i>Königlichen Hochschule für ausübende Tonkunst</i> (1869)	150
	c)	Unterschiedliche Ausbildungsschwerpunkte	152
4	Jenny Meyers Unterrichtstätigkeit		166
	D	Konkurrenzinstitute in Berlin	155
	a)	Die <i>Neue Akademie der Tonkunst</i> von Theodor Kullak (1855–1890)	155
	b)	Das <i>Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka</i>	162
Bewahren: Die Ära Jenny Meyer (1888–1894)			
Biografischer Exkurs II			
		Von der Sängerin zur Direktorin: Splitter zu einer Biografie von Jenny Meyer	166
	E	Das „Frauenkonservatorium“: Studien- und Arbeitsmöglichkeiten für Frauen	177
	a)	Studienmöglichkeiten von Frauen	177
	b)	Studienfächer	181
	c)	Zusammensetzung des Lehrerkollegiums	187
3	Die Tradition wird begründet: Das Konservatorium von Jenny Meyer (1888–1894)		190
	F	Die Jahresberichte	197
	a)	Selbstpositionierung und künstlerischer Anspruch/Zweck und Zielgruppe	197
	b)	Überlieferungslage und Datenbankprojekt	198
	c)	Schülerkreise und Herkunftsländer	202

	G	Prüfungspraxis und Zeugnisse	210
Kommerzielles Verdienen: Die Ära von Gustav Hollaender und Alexander von Fielitz (1895–1930)			
Biografischer Exkurs III			
		Der „Musiker-Unternehmer“: Gustav Hollaender	224
	H	Das liebe Geld: Stipendien, Zuschüsse, Sponsoring	230
5	Masse statt Klasse: Marktorientierung des Konservatoriums unter der Leitung von Gustav Hollaender (1895–1915)		240
5.1	„Zwischen Schreibtisch und Flügel“: Gustav Hollaenders Selbstinszenierung als Direktor des Konservatoriums		240
5.2	Neuerungen unter Gustav Hollaenders Direktorat		242
5.3	Die Lehrenden		246
	I	Vom Hinterhof in die Philharmonie: Standorte und Größe des Konservatoriums	250
6	Lehrer und Schüler: Einblicke in den Unterricht		260
6.1	Autobiografien als Quellen		260
6.2	Die Gesangsausbildung bei Selma Nicklass-Kempner und Nicolaus Rothmühl		261
6.3	Klavierunterricht bei Martin Krause, James Kwast und Frida Kwast-Hodapp		273

Biografischer Exkurs IV		
	Der „Bewahrer“: Alexander von Fielitz	289
7	Tradition und Wandel: Das Konservatorium unter der Leitung von Alexander von Fielitz (1915–1930)	293
7.1	Das Direktorat von Alexander von Fielitz	293
7.2	Die Klassenfotos	297
	J Jubiläumsfeierlichkeiten	305
8	Die „goldenen“ zwanziger Jahre: Gustav Bumcke und das Saxophon	315
	K „Ein vollständiges Konservatorium“: Der Fächerkanon im Wandel der Zeit	321
9	Interregnum: Die Leitungstätigkeiten von Paul Graener (1930–33) und Siegfried Eberhardt (1933–35)	328

Zwangsauflösen und dennoch weiterführen: Die Jüdische Private Musikschule Hollaender (1936–1943) und das Konservatorium der Reichshauptstadt (1936–1945)		
10	Der Zwangsverkauf: Die Auflösung des privaten Konservatoriums und die Umgestaltung des ehemaligen Stern'schen Konservatoriums durch die Nationalsozialisten (1936)	336
10.1	Der Zwangsverkauf	336
10.2	Der Zwangsverkauf im Spiegel der Presse	340
10.3	Neuerungen unter Städtischer Verwaltung im Sinne des Nationalsozialismus	344
11	Die Gegenbewegung: Die Jüdische Private Musikschule Hollaender (1936–43)	348
	L Entschädigungs- und „Wiedergutmachungsakten“	357
12	Fortsetzen: Der Weg zum Julius-Stern- Institut (1945–1966)	364
12.1	Nachkriegszeit	364
12.2	Die Fusion mit der Hochschule	370
	Resümee und Fragen: Verwitterte Spuren und ein restaurierter Grabstein	374

Anhang

I	Literatur- und Quellenverzeichnis	383
	Zeitschriften und Periodika	383
	Archive	385
	Monographien und Aufsätze	386
	Internetquellen	398
	Festschriften und Programme des <i>Stern'schen Konservatoriums</i> und des <i>Stern'schen Gesangvereins</i>	399
	Festschriften und Programme von anderen Konservatorien und Gesangvereinen	400
	Jahresberichte des <i>Stern'schen Konservatoriums</i> im Archiv der UdK Berlin	400
	Jahresberichte des <i>Konservatoriums der Reichshauptstadt</i> im Archiv der UdK Berlin	402
	Abbildungsnachweis	403
II	Stammbäume der Familien Stern Meyer und Hollaender	409
III	Chronologie zum <i>Stern'schen Konservatorium</i>	411
IV	Programmzusammenstellung für die Konzertsaison 1868/69 der <i>Berliner Symphonie-Kapelle</i> unter Leitung von Julius Stern	422
V	Werkverzeichnisse:	
	Kompositionsverzeichnis von Julius Stern	428
	Kompositionsverzeichnis von Gustav Hollaender	437
	Kompositionsverzeichnis von Alexander von Fielitz	441
VI	Kaufvertrag von 1936	447
VII	Zeugnistabellen von Hans von Bülow (aus: <i>Briefe</i>, Bd. 3)	455

Von der Unmöglichkeit, eine kohärente Geschichte des Konservatoriums zu erzählen

Zur Quellenlage, zum Stand der Forschung, zur Methodik – und über Grabsteine.

Das *Stern'sche Konservatorium* ist das älteste Konservatorium der Stadt Berlin. Es wurde 1850 mit privaten Mitteln gegründet und bestand in dieser privaten Form neben der *Königlichen Hochschule für ausübende Tonkunst* und vielen anderen großen und kleinen privaten Musikinstitutionen bis zum Jahr 1936. Auf die politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Umbrüche reagierte das Unternehmen flexibel und sicherte damit sein Bestehen. Unzählige Musikerinnen und Musiker aus allen Teilen der Welt haben hier ihre Ausbildung erhalten und den Ruf des *Stern'schen Konservatoriums* verbreitet, wie zum Beispiel Claudio Arrau, der hier seine Ausbildung erhielt und dem Konservatorium auf unterschiedliche Weise lebenslang verbunden blieb. In Verbindung mit dem *Stern'schen Gesangsverein* und dem *Stern'schen Orchesterverein* hat es das Musikleben der Stadt entscheidend geprägt, musikgeschichtliche Entwicklungen beschleunigt und Musiker aus den verschiedensten Bereichen miteinander in Verbindung gebracht. Trotz dieser enormen Bedeutung, die das Konservatorium für den Musikbetrieb, die Musikkultur und die Institutionalisierung von Musikausbildung hatte, sind Funktion und Geschichte dieser Institution bisher nur unzureichend erforscht. Die Rekonstruktion der Geschichte des *Stern'schen Konservatoriums* stellt aufgrund der Lückenhaftigkeit der überlieferten Quellen eine besondere Herausforderung dar.

Die Arbeit über das *Stern'sche Konservatorium* nimmt die Besonderheiten eines privaten Ausbildungsinstitutes in den Blick, legt verschiedene Überlieferungsschichten frei und versucht, die spezifische Bedeutung des *Stern'schen Konservatoriums* im Kontext der Institutionalisierung von Musikausbildung zu bestimmen. Bisher ist wenig Literatur über andere musikalische Ausbildungsinstitute erschienen, die zu Vergleichszwecken herangezogen werden könnte. Wichtige Bezugspunkte boten das Kompendium „Musical Education in Europe“¹, die Studie von Yvonne Wasserloos über das Leipziger Konservatorium im 19. Jahrhundert², eine Aufsatzsammlung

1 Vgl.: Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional and Political Challenges, hrsg. von Michael Fend und Michel Noiray, Berlin 2005, 2 Bde. Darin besonders: Dietmar Schenk, Das Stern'sche Konservatorium der Musik 1850-1915, Bd. 1, S. 275-297.

2 Vgl.: Yvonne Wasserloos, Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehung- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft; 33), Hildesheim u. a. 2004.

über das Konservatorium in Stuttgart, herausgegeben von Joachim Kremer und Dörte Schmidt³ sowie die Geschichte der Berliner Hochschule für Musik von Dietmar Schenk⁴. Die Geschichte der jüdischen Kultur in Berlin, ein weiteres Themengebiet meiner Arbeit, ist zumindest in Teilbereichen dokumentiert und aufgearbeitet.⁵

Was ist von der 86-jährigen erfolgreichen Geschichte des *Stern'schen Konservatoriums* an Quellen erhalten geblieben? Das Archiv der *Universität der Künste Berlin*, der offiziellen Nachfolgeinstitution, bewahrt den Nachlass des Konservatoriums auf. Er besteht aus lediglich drei Kartons mit Druckschriften, wie den Jahresberichten und Festschriften, Sammlungen von Konzertprogrammen und Zeitungsausschnitten, sowie Bildmaterial und kleinen Teilnachlässen von Lehrern des Konservatoriums. Im *Geheimen Preußischen Staatsarchiv* konnte bei der Recherche nur noch ein Eintrag im Findbuch festgestellt werden: „Der Stern'sche Gesangsverein und das Stern'sche Konservatorium in Berlin, jetzt Konservatorium der Hauptstadt. Bd. 1 1877–1936, Bd. 2 ab 1937“⁶. Diese zweibändige Akte, die vermutlich die wirtschaftlichen Verhältnisse von Konservatorium und Gesangsverein gemeinsam dokumentierte, wurde bei der Bestandsaufnahme im Jahr 1945 nicht mehr aufgefunden und gilt als Kriegsverlust. Auch die Aktenbestände des Konservatoriums selbst sind beim Bombenanschlag auf die Berliner Philharmonie, in deren Vorderhaus sich das Konservatorium derzeit befand, vernichtet worden. Aktenbestände konnten also nicht herangezogen werden. Doch anders als bei Institutionen in staatlicher Trägerschaft fanden sich Quellen weniger in öffentlichen Archiven als vielmehr in privaten Nachlässen. Daran zeigt sich die enge Verflechtung der Überlieferungsgeschichte einer privaten Institution mit den Biografien der Personen, die es geleitet haben.

Der Ausgangspunkt für die Recherchen zur Geschichte des *Stern'schen Konservatoriums* lag deshalb im Bereich der Regionalforschung. Peter Rummenhüller erinnerte in diesem Zusammenhang daran, dass sie in erster Linie eine „Sistierung von Fakten“⁷ sein müsste. Die Ermittlung einer tragfähigen Quellenbasis war somit der erste Schritt zur Vorbereitung der vorliegenden Untersuchung. Die Recherchen förderten überraschenderweise umfangreiches und zugleich höchst vielfältiges Quellenmaterial zutage. Es bestand aus Anzeigen und Rezensionen

3 Vgl.: Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857, hrsg. von Dörte Schmidt und Joachim Kremer, Schliengen 2007.

4 Vgl.: Dietmar Schenk, Die Hochschule für Musik in Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik. 1869–1932/33, Stuttgart 2004.

5 Vgl. z. B.: Ludwig Geiger, Geschichte der Juden in Berlin (= Reprint der mehrbändigen Originalausgabe von 1871–1890) Leipzig 1988; Reinhard Rürup (Hrsg.), Jüdische Geschichte in Berlin. Bilder und Dokumente, Berlin 1995 und Bill Rebig, Das jüdische Berlin. Kultur, Religion und Alltag gestern und heute, Berlin 2007.

6 Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz (im Folgenden GehStA PK), Findbuch zu Rep. 76 (Ministerium der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten), Ve Sect. 4 (Kunstsachen, Specialia, Berlin), Abt. II (Musik).

7 Vgl. Peter Rummenhüller, „Neue Berlinische Musikzeitung und Regionalforschung“ im Kolloquium 5 der Kolloquiumsreihe im Wintersemester 1992/93: Zur Situation der Berliner Musikwissenschaft, hrsg. von Dagmar Droysen-Reber, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung (im Folgenden SIM) Preussischer Kulturbesitz 1994, hrsg. von Günther Wagner, Stuttgart/Weimar 1994, S. 454.

aus Tageszeitungen und Musikzeitschriften, gedruckten und ungedruckten Briefen von Personen, die am Konservatorium unterrichtet oder studiert haben, Erinnerungsliteratur, Bildern und Fotos, Zeugnissen und Urkunden, Zeitzeugenberichten in mündlicher und schriftlicher Form, Programmzetteln und Programmheften, Streitschriften und Polemiken, Festreden und Nachrufen, Orden, Gedichten und Gedenkbüchern, Kompositionen, Lehrwerken und Werkausgaben und schließlich sogar aus Tondokumenten und Akten aus Entschädigungsverfahren.

Es fand sich also eine Fülle unterschiedlicher Materialien, die der Konsistenz der archivalischen Überlieferung, wie man sie üblicherweise für öffentliche Institutionen findet, nicht entsprechen. Dort ist das Interesse der Institution die Grundlage des Sammelns. Bei den privaten Nachlässen ist die unterschiedliche Geformtheit des vorliegenden Materials problematisch. Bei jedem Fundstück galt es zu bedenken, wer, was, warum überliefert hat. Folgt man der Systematik von Johann Gustav Droysen aus seiner *Historik* aus dem Jahr 1858, das Material in „Quellen“ (zum Zweck der Erinnerung überlieferte Darstellungen der Vergangenheit), „Überreste“ (Korrespondenzen, Rechnungen, Archivalien aller Art) und „Denkmäler“ (Urkunden, Inschriften, Medaillen) einzuteilen, erhält man wenige Quellen, einige Überreste und viele Denkmäler.⁸ Bei der Rekonstruktion der Vergangenheit als einer solchen, wie sie erinnert wird, halte ich mich an den von Carl Dahlhaus so benannten „quellenkritischen Zirkel“⁹, indem ich die Pfade der Erinnerung, die Netze der Intertextualität, die diachronen Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der Lektüre der Vergangenheit sichtbar und nutzbar mache. Das Ziel ist also nicht das Erzählen der Geschichte, sondern die Darstellung der verschiedenen Geschichten und die Weise, in der sie erinnert werden.

Trotz der Fülle des Materials sind größere inhaltliche und zeitliche Lücken geblieben, die nicht überdeckt, sondern problematisiert werden sollen – die weißen Felder im Inhaltsverzeichnis bilden dies grafisch ab. Die Erinnerung an die Arbeit des Konservatoriums verläuft zum Teil „unterirdisch“, versickert und steigt an unerwarteten Stellen wieder auf, wie beispielsweise in den Entschädigungsakten. Letztendlich ging es nicht darum, vermeintliche Fakten in eine chronologische Reihenfolge zu bringen, sondern die verschiedenen Überlieferungsschichten herauszuarbeiten und zu hinterfragen.

Eine grundlegende methodische Entscheidung war es, die Geschichte dieses Instituts nicht als die eines Wirtschaftsunternehmens zu erzählen, sondern über die Personen einen Blick auf die Institution zu bekommen. Um eine solche Institutionsgeschichte zu schreiben galt es, den

Begriff „Institution“¹⁰ kritisch zu befragen und auf die besonderen Bedingungen eines privaten Institutes hin zu konkretisieren. Bei privaten Institutionen scheint die „rechtliche Fixierung“ gering zu sein, die Verbindung zu einer leitenden Bezugsperson zum Erhalt der „Beziehungsform“ dafür umso enger. Im Falle des *Stern'schen Konservatoriums*, welches das Geschäft seines Besitzers gewesen ist, kommt hier noch die Bedeutung ökonomischer Zielrichtung hinzu. Bei königlichen, städtischen oder staatlichen Institutionen folgt die Geschichtsschreibung häufig (und nicht immer reflektiert) der Systematik des Archivs. Bei privaten Institutionen muss sie sich in erster Linie an den Biografien der Leitungspersonlichkeiten orientieren. Aus diesem Grund stehen die Personen im Folgenden im Mittelpunkt und es wird versucht, die Lebensläufe zumindest in Teilbereichen zu rekonstruieren. Dabei konnten Anregungen aus der Genderforschung aufgegriffen werden, denn es zeigte sich ein doppelter Bruch. Die Quellenlage des *Stern'schen Konservatoriums* teilt eine Besonderheit mit weiblichen Biografien: Nachlässe werden nicht wie bei Funktionsträgern einem „institutionellen“ Archiv übergeben, sondern oft im Familienbesitz behalten oder gar verstreut oder vernichtet, weil der Wert für die Beteiligten nicht erkennbar war. Eine weitere Besonderheit ist, dass alle Besitzerfamilien jüdisch waren. Die Zeit des Nationalsozialismus hat die Überlieferungslage deshalb noch zusätzlich verschlechtert. Das *Stern'sche Konservatorium* ist als private Institution im übertragenen Sinne wie eine „jüdische Frau“, deren Geschichte nur lückenhaft überliefert ist. Dabei ist es tatsächlich historiografisches Neuland, Institutionengeschichte so eng mit Biografik zu verknüpfen.

Orientiert an den Methoden aus der Biografik speziell weiblicher Lebensläufe wurde für diese Arbeit eine der Materiallage angepasste Darstellungsmethode entwickelt, der das Konzept der „gebrochenen Chronologie“ zugrunde liegt: Es gibt zwei Stränge der Darstellung, die durch Ziffern und Buchstaben kenntlich gemacht sind und unterschiedlichen Strukturprinzipien gehorchen. Hinzu kommen biografische Exkurse zu den Leitungspersonlichkeiten. Der eine Erzählstrang aus chronologischen Kapiteln (Phasen) beschreibt jeweils eine zeitlich eingegrenzte Epoche in der der Quellenlage entsprechend möglichen Form, manchmal auch nur einzelne Aspekte daraus. Dabei wird der Fokus auf die jeweiligen Leiter beziehungsweise Besitzer des Konservatoriums und auf die von ihnen in den einzelnen Entwicklungsphasen umgesetzten Konzepte gerichtet. Daneben werden, sozusagen horizontal, an vernetzbaren Stellen thematische Achsen eingezeichnet (Aspekte), die sich überblicksartig speziellen Einzelthemen widmen. Diese betreffen jeweils die

8 Vgl. dazu: Johann Gustav Droysen, *Grundriß der Historik*, Jena 1858, historisch-kritische Ausgabe von Peter Leyh, Stuttgart 1977, S. 422.

9 Vgl.: Carl Dahlhaus, Was ist eine musikalische Tatsache?, in: *Allgemeine Theorie der Musik I Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2000, S. 373–377 und Otto Gerhard Oexle, Was ist eine historische Quelle?, in: *Die Musikforschung* 57 (4) 2004, S. 332–350. Außerdem: Helmut Seiffert, *Geschichtstheorie*, in: *Handlexikon zur Wissenschaftstheorie*, hrsg. von Helmut Seiffert und Gerard Radnitzky, München 1989, S. 109.

10 Der soziologische Begriff meint die „rechtliche Fixierung auf Dauer gestellt[er] und doch historisch beschränkte[r] Beziehungsformen einer Gesellschaft.“ (Vgl.: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Stuttgart 1976, Bd. 4, Sp. 420.) „Institution“ meint in der vorliegenden Arbeit den speziellen Fall der Ausbildungsinstitution, einer Einrichtung, die Qualitätsstandards festschreibt und einen bestimmbaren Grad an Organisiertheit besitzt. Dies geschieht wegen der Unzulänglichkeit des in der Betriebswirtschaftslehre verwendeten Begriffs der „Organisation“, der Gruppen von Personen mit einem gemeinsamen Ziel, mit einer formell festgelegten Mitgliedschaft und bestimmten Regeln beschreibt.

Gesamtentwicklung des Konservatoriums und verfolgen die Entwicklung eines Teilbereichs durch die unterschiedlichen Epochen hindurch. Durch das Geflecht aus diesen zwei Erzählsträngen, sozusagen synchronen und diachronen Perspektiven, können die Überlieferungslücken als weiße Flächen im Hintergrund sichtbar bleiben. Dieser Ansatz versteht sich als eine Weiterführung der von Beatrix Borchard entwickelten biografischen Methode des „Lücken schreiben[s]“¹¹, die hier auf die Institutionsgeschichte übertragen wird. Die bestehenden perspektivischen Lücken zum Sprechen zu bringen soll auch Ziel einer solchen Arbeit sein. Das Prinzip der „gebrochenen Kontinuität“ ist ein Gegenmodell zur Vorgehensweise der Festschriften des Konservatoriums, in denen die Autoren immer wieder versuchten, eine konsistente chronologische Beschreibung der Entwicklung zu liefern. Diese Festschriften bauten aufeinander auf, tradierten damit auch die Fehler und Deutungen ihrer Vorgänger und erschöpften sich zumeist in der Aneinanderreihung der Namen von vermeintlich wichtigen Personen, die das Konservatorium gestaltet haben, womit sie das historische Genre der Genealogie als Selbstbeschreibung bedienten, welches letztendlich nur für die Angehörigen des Instituts interessant war.

Durch die beiden unterschiedlichen Kapitelarten ist es möglich, diese Arbeit nicht nur durchgängig zu lesen, sondern auch einzelne thematische Kapitel gezielt auszuwählen.



Abb. 1: Grabstein von Julius Stern, Jüdischer Friedhof Weißensee, Feld A, Abteilung I, Reihe 22, Foto: Frank Wentzel.



Abb. 2: Grabstein von Jenny Meyer, Jüdischer Friedhof Weißensee, Feld A, Abteilung I, Reihe 24, Foto: Frank Wentzel.

Besonders durch die thematischen Kapitel soll eine historische Einbindung in den Kontext der Institutionalisierung von Musikausbildung erfolgen und die Aufarbeitung der Geschichte der Institutionalisierung beginnen, ein Prozess, in dem private Ausbildungsstätten eine bedeutende Rolle gespielt haben.

Ein Beispiel aus dem Beginn soll die aufgerissenen Spannungsfelder männlich – weiblich, „Denkmal“ – „Überrest“ und „Anlegen auf Dauer“ – „Bindung an die eigene Person“ illustrieren und zugleich mitten in das Thema führen: Auf der Suche nach Erinnerungsorten begab ich mich auf den Jüdischen Friedhof Berlin-Weißensee, wo die Gräber von Julius Stern und Jenny Meyer, den beiden ersten Leitern des *Stern'schen Konservatoriums*, noch heute zu finden sind. Ohne die genaue Lagebezeichnung und den Plan des Friedhofs wäre das Grab von Julius Stern nicht mehr zu finden gewesen, weil sich die Inschrift auf dem Grabstein nur noch mit Mühe entziffern lässt. Auffallend ist das einstimmige Notenzitat mit Bassschlüssel und Text in der unteren Hälfte, das sich als ein Zitat aus Schumanns Oratorium *Der Rose Pilgerfahrt* entpuppt. Der Totengräber singt: „Sei dir die Erde leicht“ – soweit das Zitat auf dem Grabstein –, worauf der Chor antwortet: „Der Erde geben wir zurück Dich, uns're Hoffnung, unser Glück.“¹² Diese Musik war zur Trauerfeier erklingen, weil dieses Werk zum Repertoire des *Stern'schen Gesangsvereins* gehörte. Julius Stern hat

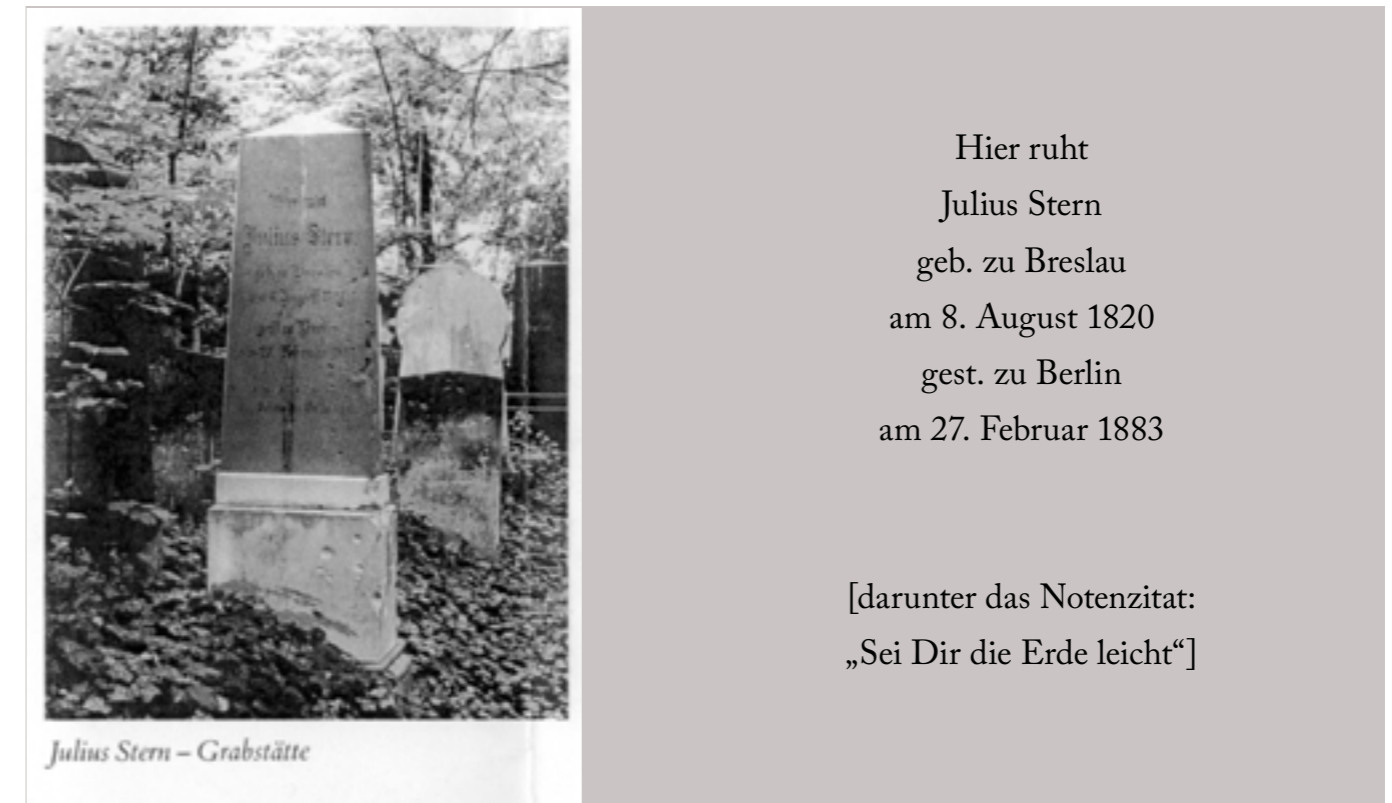


Abb. 3: Ältere Photographie des Grabsteins von Julius Stern, aus: Andreas Nachama und Hermann Simon (Hrsg.), *Jüdische Grabstätten und Friedhöfe in Berlin. Eine Dokumentation*, Berlin 1992, S. 154.

11 Vgl. Beatrix Borchard, Lücken schreiben oder: Montage als biographisches Verfahren, in: *Biographie schreiben*, hrsg. von Hans Erich Bödeker (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft; 18), Göttingen 2003, S. 211–242 und dies., Mit Schere und Klebstoff – Montage als biographisches Verfahren, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Berlin 2004, S. 30–45.

12 Werke von Robert Schumann, hrsg. von Clara Schumann, Werke für Chor und Orchester VI, Serie IX Größere Gesangswerke mit Orchester oder mit mehreren Instrumenten, Leipzig, Reprint Farnborough 1969. S. 29.

dieses Werk oft dirigiert, in seiner Korrespondenz mit Robert Schumann stand es als Synonym für die Genialität Schumanns aus Sterns Sicht.¹³ Was bedeutet dieses Zitat an dieser Stelle? Das weltliche, märchenhafte Oratorium basiert auf einer Dichtung von Moritz Horn und erzählt die Pilgerfahrt einer Frau namens Rose auf Erden. Sie fühlt sich als Gast, bekommt ein Kind und scheidet für dieses wieder aus dem Leben. Obwohl Julius Sterns Wirken gerade für die Aufführungen der großen geistlichen Oratorien steht, wurde auf dem Grabstein dieses panreligiöse Werk zitiert. Sicher hat es auch damit zu tun, dass am 23.2.1883 im Konservatorium eine Aufführung dieses Oratoriums stattgefunden hat und es das letzte Konzert im Konservatorium war, das Julius Stern noch wenige Tage vor seinem Tod miterlebt hat.¹⁴

Eine ältere Fotografie lässt die gesamte Inschrift auf dem Grabstein zumindest noch erahnen: Das musikalische Zitat erinnert an den Grabstein von Fanny Hensel, der ebenfalls eine Noteninschrift enthält. Hier ist es der Schluss ihres letzten Liedes *Bergeslust* mit dem Text „Gedanken geh'n und Lieder bis in das Himmelreich“ – also eine eigene, ihre letzte Komposition. Eine andere Form der musikalischen Reminiszenz findet sich auf dem Grab von Robert Radecke, der lange mit dem *Stern'schen Konservatorium* verbunden war. Es enthält neben Namen und Titel den Zusatz: „Komponist des Liedes ‚Aus der Jugendzeit‘“ – auch hier ein Verweis auf ein eigenes Werk. Bei Julius Stern findet sich der Hinweis auf das Werk eines anderen Komponisten. Julius Stern ist in seiner Funktion als Chorleiter und Dirigent dargestellt.



Abb. 4: Grabsteine von Julius Stern und Elisabeth Stern, geb. Meyer,
Foto: Cordula Heymann-Wentzel.

Neben dem Grab von Julius Stern wurde viele Jahre später seine Frau Elisabeth beigesetzt. Beide Grabsteine zeigen starke Verwitterungsspuren. Das Material des Grabsteins seiner Frau ist offenbar noch weicher, denn dort ist keine Inschrift mehr zu erkennen. Zudem weist der Stein auch Brandspuren auf. In unmittelbarer Nähe, nur

zwei Reihen entfernt, befindet sich die Grabstelle seiner Schwägerin Jenny Meyer, die das Konservatorium von 1888–94 leitete. (vgl. Abb. 2) Ihre Schwester Anna Meyer überlebte sie um 26 Jahre und wurde an gleicher Stelle beigesetzt. Im Vergleich zum Grabstein ihres Schwagers, der die vollständigen Lebensdaten, seinen Titel und die Noteninschrift enthält, ist der ihre besonders schlicht gehalten und zeigt keine musikalische Reminiszenz. Die Namen beider Schwestern sind gleichberechtigt in gleicher Größe und Schrift gehalten. Es findet sich kein Vermerk zum Konservatorium und nicht einmal zur Musik.

Wichtig ist es, die Aufmerksamkeit auf die unterschiedlichen Materialien zu lenken: Jenny Meyers Grabstein besteht aus Granit, einem sehr haltbaren, beständigen Material. Er sichert die Haltbarkeit und Lesbarkeit über viele Jahrzehnte. Julius Sterns Grabstein hingegen ist aus Marmor und inzwischen so stark verwittert, dass die Inschrift kaum mehr zu erkennen ist. Im übertragenen Sinne könnte die Überlieferung seiner Verdienste nur für die nächste Generation gedacht gewesen sein, für alle die, die ihn noch persönlich kannten. Mit Blick auf diese Grabsteine stellt sich die Frage, welche Anstrengungen unternommen wurden, um die Person Julius Stern und sein Werk vor dem Vergessen zu retten. Die beiden Grabsteine von Julius Stern und Jenny Meyer verweisen in symbolhafter Weise auf ein Grundproblem kulturellen Erinnerns. Die Rekonstruktion der Geschichte des *Stern'schen Konservatoriums*, die im Folgenden versucht wird, machte eine Spurensuche notwendig, die an ebenso ungewöhnliche Orte führte.

13 „Hoffen mag ich, daß Sie mich zu den Ihren zählen. Paradies und Peri ist auch unser Eigentum geworden.“ Julius Stern an Robert Schumann vom 24.9.1851, Autograph, Biblioteka Jagiellonska, Krakau, Corr, Bd. 26, Nr. 4285, „Ich werde Ihnen, oder vielmehr dem Schöpfer von Paradies und Peri nach wie vor anhänglich sein.“ Julius Stern an Robert Schumann vom 7.2.1854, Autograph, Biblioteka Jagiellonska, Krakau, Corr, Bd. 26/2, Nr. 189.

14 Vgl. Richard Stern, Erinnerungsblätter an Julius Stern, Leipzig 1886, S. 257.

1 Die Gründung des Konservatoriums (1850)

1.1 Die drei Gründer: Adolf Bernhard Marx, Theodor Kullak und Julius Stern

Es finden sich wenige Spuren von der Gründung dieses Ausbildungsinstituts. Nur in der *Neuen Zeitschrift für Musik* wurde die Gründung der „Musikschule für Gesang, Klavier und Komposition“ am 1. November 1850 mitgeteilt und auch dies eher beiläufig unter der Rubrik „Kleine Zeitung“:

„[...] Die Herren M a r x, K u l l a k und S t e r n haben ein Conservatorium auf eigene Hand eröffnet. Es wird hier nur die profane Kunst cultivirt; die geistliche und die Orgel=Musik ist nicht vertreten. Das Unterrichts=Honorar eines Schülers beträgt jährlich 100 Thaler. [...]“¹⁵

In der renommierten *Neuen Berliner Musikzeitung*¹⁶ wurde die Gründung nicht erwähnt. Es gab dort auch keine Anzeigen des Konservatoriums. Vermutlich war die Gründung kein großes Ereignis, sondern lediglich die Zusammenfassung des bisher privat erteilten Unterrichts in eigens dazu angemieteten Räumlichkeiten in der Dorotheenstr. 54.¹⁷

Der Komponist, Kompositionslehrer und Musiktheoretiker Adolf Bernhard Marx, der Pianist und Klavierlehrer Theodor Kullak und der Chorleiter und Dirigent Julius Stern vertraten nicht nur verschiedene Fächer, sondern kamen auch aus unterschiedlichen Lebensbereichen, aus denen sie wertvolle Kontakte für das Konservatorium mitbrachten. Mit Professor Marx war die personelle Verbindung zur Königlichen Akademie der Künste gelungen, während Kullak durch seine adligen Klavierschülerinnen und -schüler dem Königshof und dem Adel nahe stand. Julius Stern hingegen hatte durch seinen Gesangverein beste Kontakte zum gehobenen Bildungsbürgertum Berlins und über die jüdische Reformgemeinde, der er angehörte, sicherlich auch zu den jüdischen Kreisen der Stadt.

Die drei Gründer gehörten verschiedenen Gemeinden an: Adolf Bernhard Marx war wie Julius Stern ursprünglich Jude. Während seines Jura-Studiums verwendete er noch den Namen Samuel Moses Marx, konvertierte jedoch 1819 zum Christentum. Julius Stern hingegen blieb zeit seines Lebens Mitglied der jüdischen Reformgemeinde in Berlin. Theodor Kullak war katholisch.



Abb. 5: Adolf Bernhard Marx, Fotografie von L. Haase¹⁷

15 *Neuen Zeitschrift für Musik* (im Folgenden *NZfM*) 1850 Bd. 33, S. 252. Diese Mitteilung ist unter der Rubrik „Kleine Zeitung. Berlin“ zu finden und nur mit den Initialen L. B. unterzeichnet. Der Rezensent konnte nicht ermittelt werden. Der für Berlin zuständige Rezensent dieser Zeit war eigentlich Carl Friedrich Weitzmann.

16 Die Neue Berliner Musikzeitung (im Folgenden *NBM*) wurde von 1847 bis 1896 vom Berliner Verlag Bote & Bock herausgegeben.

17 Ansonsten konnten zu Vergleichszwecken keine anderen Musikzeitschriften herangezogen werden, da im Jahr 1850 die Zäsur durch die Revolution spürbar wurde und keine Bände herausgegeben wurden. Die Zeitschriften erschienen alle erst später wieder, die Allgemeine Musikalische Zeitung (im Folgenden *AMZ*) beispielsweise erst 1863.

Adolf Bernhard Marx war bereits in den 1820er Jahren als Musikredakteur zu einer wichtigen Persönlichkeit im Berliner Musikleben geworden. Ursprünglich in Halle geboren und aufgewachsen,

18 aus: Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Bildsammlungen, Sammlung Manskopf, Signatur: S36_F01206, Quelle: <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7801206/> (Stand 13.12.2012).

kam er über Naumburg, wo er sein Referendariat als Jurist absolviert hatte, nach Berlin. Hier wandte er sich ganz der Musik zu, gab privaten Klavier-, Gesangs- und Kompositionsunterricht, um seinen Lebensunterhalt zu finanzieren. Darüber hinaus studierte er selbst noch bei Carl Friedrich Zelter. Im Jahr 1824 gründete er die *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, die er bis 1832 herausgab. Marx sollte mit dieser Fachzeitschrift für Musik sehr viel Erfolg haben. Vorteilhaft war, dass Marx schon früh Zugang zu den im Kultur- und Wirtschaftsleben führenden – meist jüdischen – Häusern wie dem der Mendelssohns besaß. Zu den redaktionellen Mitarbeitern, die auch im Hause Mendelssohn verkehrten, gehörten Musiker und musikinteressierte Intellektuelle wie der Historiker Johann Gustav Droysen (1808–1884), der spätere Legationsrat Karl Klingemann (1898–1862), der Theologe Julius Schubring (1806/1889), der bedeutende Musiktheorielehrer Siegfried Dehn (1799–1858) und der Komponist Heinrich Dorn (1804–1892). Bei der geschichtsträchtigen Aufführung der *Matthäus-Passion* am 11. März 1829 unter Felix Mendelssohn Bartholdy hatte Marx großen Anteil am Erfolg durch seine äußerst moderne Vor- und Nachbereitung des Ereignisses in der Presse.¹⁹ Er entfaltete in seiner *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* eine Pressekampagne von bisher nicht gekanntem Ausmaß und setzte sich für den Druck des Werkes ein, der im Sommer 1830 bei Schlesinger auch erfolgte. Die enge Verbindung zu Felix Mendelssohn Bartholdy scheint auch die Brücke zur Bekanntschaft mit Julius Stern gewesen zu sein.

1827 erhielt er die Doktorwürde an der Universität Marburg, obwohl ihm für die musikalische Karriere das fachliche Studium samt akademischem Zeugnis fehlte. Er erhielt den Grad eines „Doktors der Philosophie und besonders der Musik“ wegen „mehrerer gefälligen Schriften und der Herausgabe einer Musikzeitschrift.“²⁰ Zu den „gefälligen Schriften“ zählten seine „Lehre von der musikalischen Komposition“ in vier Bänden, die zwischen 1837 und 1847 erschien und die bereits Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem Standardwerk der musikalischen Ausbildung wurde, und seine 1826 erschienene gesangspädagogische Schrift „Kunst des Gesangs“, die er Mendelssohn Bartholdy widmete. Seine Gesangsschule befasst sich vor allem mit Stimmphysiognomie (die „Stimm-Organen“) und der Interpretation und Musiklehre; Notenkenntnis sollte nach seiner Ansicht durch eigenes Singen erworben werden. Es ist zu vermuten, dass sein auf die Gesangsausbildung spezialisierter Kollege Julius Stern mit diesen Ansichten übereinstimmte.²¹

Theodor Kullak²² stammte aus Krotoschin (Posen) und wuchs in einfachen Verhältnissen auf. Sein Vater war Landgerichtssekretär. Sehr früh setzten sich adlige Gönnerinnen und Gönner für ihn

19 Vgl. dazu auch: Michael Zywiets, Adolf Bernhard Marx und das Oratorium in Berlin, Eisenach 1996.

20 Diplom der philosophischen Fakultät der Universität Marburg, UBM VIII B 1186 Marburgensia.

21 Zur Biografie von Julius Stern siehe: Biographischer Exkurs I.

22 Vgl.: Reinhold Sietz, Theodor Kullak, in: Musik in Geschichte und Gegenwart (im Folgenden MGG), Bd. 7, Sp. 1891; Ingeborg Allihn, Theodor Kullak in: MGG 2, Bd. 10, Sp. 843.

ein: Unter dem Patronat des Fürsten Anton Heinrich von Radziwill²³ wurde Albrecht Agathe²⁴ sein Lehrer. Theodor Kullak war ähnlich wie Julius Stern ein „Wunderkind“ und trat bereits im Alter von elf Jahren vor dem König in Berlin auf. Stipendien ermöglichten ihm nicht nur ein medizinisches und juristisches Studium an der Berliner Universität und eine Musikausbildung bei Wilhelm Taubert und Siegfried Dehn, sondern auch – ähnlich wie Stern – einen Studienaufenthalt: Kullak ging 1842 für ein Jahr nach Wien, wo er Unterricht bei Carl Czerny, Simon Sechter²⁵ und Otto Nicolai nahm. Im Anschluss an diese Reise wurde er der Klavierlehrer vieler Prinzessinnen und Prinzen des königlichen Hauses in Berlin und avancierte zum angesehensten Klavierlehrer der Stadt:

„Überzeugende Autorität, hohe wissenschaftliche Bildung, nie versagendes Gedächtnis, Fähigkeit zu individueller Behandlung und stets fortschrittliche Gesinnung haben Kullak zu einem der größten Klavierlehrer des vorigen Jahrhunderts gemacht, dem auch H. v. Bülow seine Hochachtung nicht versagte.“²⁶

Die Namen Kullak und Bülow wurden im Artikel der „Musik in Geschichte und Gegenwart“ nicht zufällig in einem Atemzug genannt, beide waren mit der Geschichte des *Stern'schen Konservatoriums* verbunden: Bülow wurde Kullaks Nachfolger. 1846 erhielt Theodor Kullak den Titel eines *Königlichen Hofpianisten*. Sein Schüler Hans Bischoff beschrieb sein Spiel als vorbildlich, es war „[...] von absoluter Präzision und unübertrefflicher Genauigkeit jeder Gelenkbewegung; ich entsinne mich nicht, jemals rundere Triller, elastischere Oktaven, glattere Skalen gehört zu haben.“²⁷ Theodor Kullak verstand sich ebenso wie Stern und Marx auch als Komponist und war besonders mit seinen Salonstücken, die einen hohen Grad an Virtuosität verlangten, sehr erfolgreich. Die Öffentlichkeit nahm großen Anteil an seinem kompositorischen Schaffen, Rezensionen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienen in rascher Folge.²⁸ Besonders großen Anklang fanden seine Transkriptionen von Meyerbeers *Propheten*: op. 60 *Le prophète de Meyerbeer. Sept Transcriptions de Concert*. Die *Neue Zeitschrift für Musik* urteilte darüber:

„Das Geschick, mit dem dies geschehen ist, kann man nur loben, zumal da der Stoff uns etwas spröde dünkt. Die Sachen sind schwer, und verlangen neben der Fertigkeit auch Geschmack und Eleganz des Vortrages.“²⁹

23 Anton Heinrich von Radziwill (1775–1833) – Politiker, Großgrundbesitzer und Komponist.

24 Albrecht Agthe (1790–1873), Musiklehrer und Komponist und nach 1812 Geiger im *Gewandhausorchester Leipzig*, gründete 1823 in Dresden ein Musiklehrinstitut.

25 Simon Sechter (1788–1867), später Kompositionslehrer am Wiener Konservatorium, Lehrer von Anton Bruckner.

26 Sietz (MGG), ebd.

27 Hans Bischoff, Theodor Kullak, in: Der Klavierlehrer III, 1880, S. 78.

28 „Th. Kullak schreibt an einem Werke: *Die bezauberte Rose* für Solo und Chor mit Orchester. Der Text ist von Nicolai“, in: *NZfM* 1851 Bd. 35, S. 60.

29 *NZfM* 1850 Bd. 32, S. 108.

Theodor Kullak war mit dieser Komposition ganz aktuell, sie wurde häufig aufgeführt und zeigte auch seine Position im Richtungsstreit der Neudeutschen und Konservativen. Als ein weiteres Beispiel sind seine *Les fleurs animées. Peintures musicales* op. 57 zu erwähnen, die beim Musikverlag Peters in Leipzig verlegt wurden. Theodor Kullak schrieb am 3. April 1850 an seinen Verleger:

„In der Anlage bin ich so frei Ihnen die Korrektur der fleurs animées zurückzusenden; sie waren so vorzüglich durch Ihren ausgezeichneten Herrn Korrektor durchgesehen, daß ich nur einige kleine Fehler noch entdecken konnte, die am Rande vermerkt worden sind.“³⁰

Später erschien das beliebte Werk, das die *Neue Zeitschrift für Musik* als minderwertig und gehaltlos beurteilt hatte, in einer aufwendigen Prachtausgabe.³¹

„Schon längst würde ich mich beehrt haben, Ihnen meinen ergebensten herzlichsten Dank für die prachtvolle Ausstattung der fleurs animées zu sagen, wenn ich nicht gehofft hätte dies in Person thun zu können. [...] ich wollte Ihnen dann mündlich beschreiben wie entzückt nicht allein die Königin, [...], die Prinzessinnen der anderen Höfe, sondern auch unsere hiesigen Verleger über die wundervolle Ausschmückung des Werkes gewesen sind. Schlesinger z. B. [...] bat mich um ein Exemplar zu Ansicht.“³²

Zusammenfassend beurteilte die Musikpädagogin Anna Morsch³³ seine Kompositionen als gehobene Salonmusik und hob ansonsten die didaktischen Werke hervor:

„Seine Kompositionen gehören zu den besseren Leistungen der Salonmusik, seine Opernparaphrasen entsprechen dem Zeitstil, die Liedtranskriptionen sind sehr geschmackvoll. Sehr wertvoll sind seine Studienwerke, besonders die für die Bildung des Handgelenks wichtige *Schule des Oktavenspiels*. Sie ist Zeugnis einer Methode, die, ohne absolut neue Wege einzuschlagen, die Erziehung eines vollen, schönen und großen Tones erstrebte und auf der Grundlage einer vollendeten Technik die künstlerische und geistige Durchdringung zu erreichen suchte.“³⁴

Neben der erwähnten *Schule des Oktavenspiels* op. 48 hatte Theodor Kullak auch eine *Schule der Fingerübungen* op. 61 herausgegeben. Sie sollte Anfängern eine methodische Anleitung geben, selbst Fingerübungen zu entwickeln und geeignete Fingersätze dazu zu finden. Die *Neue Zeitschrift für Musik* erklärte diesen auch heute noch sehr modern anmutenden Ansatz: „Der Schüler soll sich die Uebungen selbst bilden, und um dies möglich

zu machen, werden ihm die Grundelemente der Harmonielehre soweit erklärt, als es zu diesem Behufe nöthig ist.“³⁵ Kullak selbst beschrieb im Vorwort seine Unterrichtsstrategie: „Der Unterricht muß nicht Abrichtung, muß Erziehung und Entwicklung des Schülers aus und durch sich selbst sein.“³⁶

Zwei der Gründer hatten bereits auf unterschiedliche Weise versucht, die Musikausbildung im Preußischen Staat zu verbessern. Adolf Bernhard Marx, seit 1830 außerordentlicher

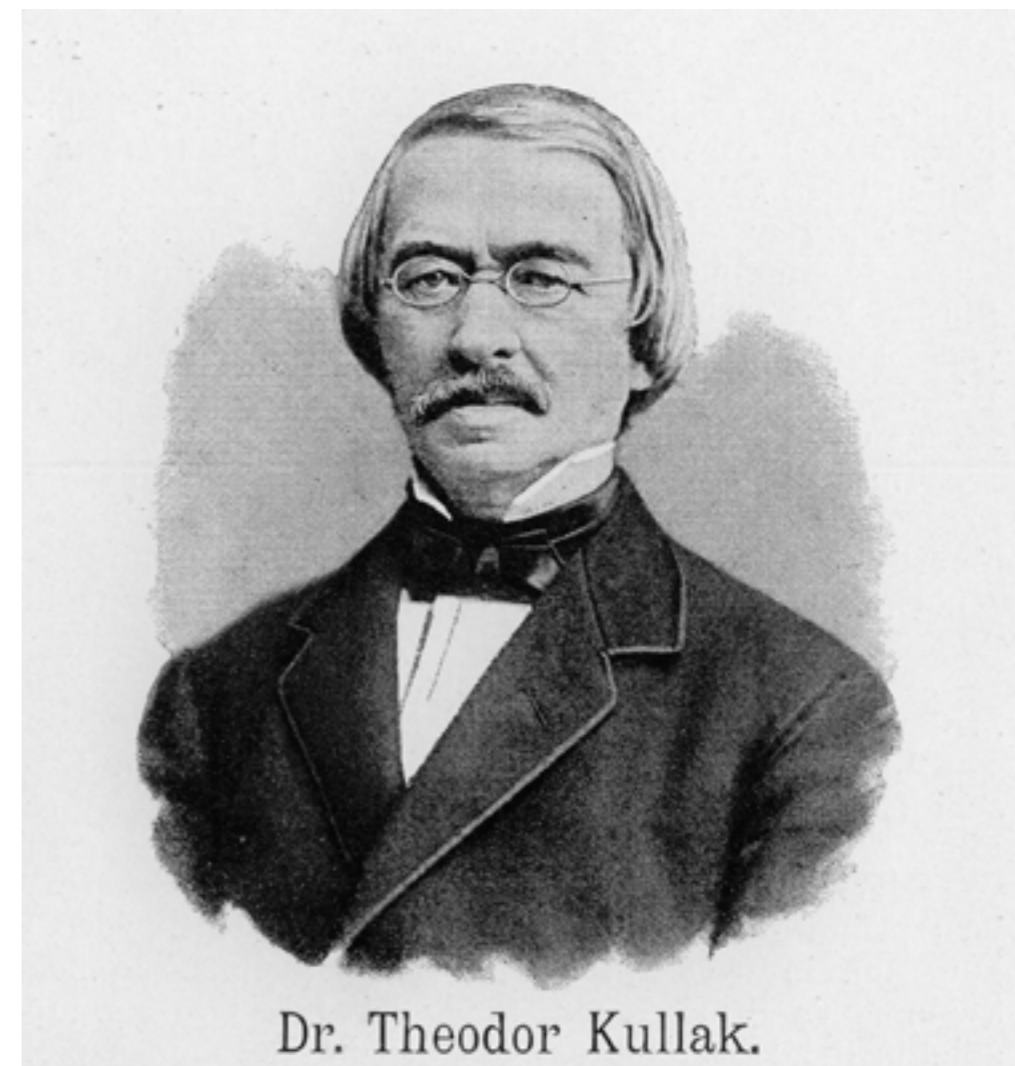


Abb. 6 in: A. Ehrlich, *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart*, Leipzig 1898, S. 164.

Professor an der Berliner Universität, entwarf in dieser Lebensphase umfassende Pläne zur Organisation des Musikwesens im Preußischen Staat und zur Gründung eines Konservatoriums.³⁷

30 SIM, Doc. orig. Th. Kullak 4. Brief vom 3.4.1850.

31 „Recht zierliche Sachen, ohne gerade innere Bedeutsamkeit zu besitzen; die geschmackvolle Einkleidung möchte wohl das Hauptverdienst sein. Jedes der sieben Stücke führt neben dem Blumennamen noch einen besonderen Titel, z. B. Pastorale, Legende, Rêverie, u. s. w. Uebrigens verlangen sie einen geschmackvollen Vortrag.“ *NZfM* 1850 Bd. 33, S. 71.

32 SIM, Doc. orig. Th. Kullak 3, Berlin, 24.6.1850.

33 Anna Morsch (1841–1916) – Pianistin, Musikpädagogin und Musikschriftstellerin, zuerst Mitarbeiterin und seit 1900 Chefredakteurin der Musikzeitschrift „Der Klavierlehrer“.

34 Anna Morsch, Theodor Kullak, in: *Musikpädagogische Blätter* 36, 1913, S. 27 ff.

35 *NZfM* 1850 Bd. 33, S. 269. Rezensent: F. G.

36 Ebd.

37 Vgl. dazu: Christina Siegfried, *Das Wirken Adolf Bernhard Marx' – Aspekte zur musikkulturellen Entwicklung Berlins in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Potsdam 1992.

Den ersten Plänen vom 24. Mai 1832 und 5. Juni 1832 („Plan zu einer vollständigen Organisation des Musikwesens im Preußischen Staat“) folgten am 14. Juli 1841 ein dritter, „vorläufig nur generell entworfene[r] Plan zu einem Konservatorium oder einer Hochschule der Musik“³⁸ und im Februar 1846 die „Denkschrift über die Gründung eines Konservatoriums der Musik und die vollständige Organisation des Musikwesens“³⁹. Marx wollte den König von der Notwendigkeit der Schaffung eines Konservatoriums überzeugen.⁴⁰ In den Revolutionsmonaten wurde durch das Engagement von Marx diese Diskussion in der *Neuen Berliner Musikzeitung* öffentlich und mit großem Engagement fortgeführt.⁴¹ Auch eine Sonderpublikation erschien zu diesem Thema: „Die Organisation des Musikwesens im preußischen Staate. Eine Denkschrift“⁴². Der Publizist nutzte die Medien der Zeit.

In den Akten des Finanzministeriums, die im Geheimen Preußischen Staatsarchiv liegen, taucht der Name Marx bei den Verhandlungen mit dem Kultusministerium schon viel früher auf. Es wurde ein Verein für die Reorganisation des Musikwesens gegründet, in dessen Vorstand unter anderem Adolf Bernhard Marx, Otto Nicolai und der Verlagsinhaber Gustav Bock zu finden sind. Die Thronbesteigung Friedrich Wilhelm IV. 1840 ließ Adolf Bernhard Marx zwar neue Hoffnung schöpfen, blieb aber letztendlich folgenlos, was seine musikalischen Pläne betraf. Parallel zu den Bemühungen Felix Mendelssohn Bartholdys scheiterte auch Marx mit seinen Ideen. So wurde er mit seinem „Gründungsenthusiasmus“ in das private Feld gedrängt und fand vermutlich in Julius Stern einen Gleichgesinnten. Stern hatte sich besonders für die Reform des Gesangsunterrichts an den allgemeinbildenden Schulen eingesetzt und ein Gutachten dazu für den Kultusminister Adalbert von Ladenberg auf dessen Anfrage hin erstellt.⁴³ Darin sprach sich Julius Stern besonders gegen das Singen während des Stimmbruchs bei den Knaben, gegen das mehrstimmige Singen in den unteren Schulklassen, für einen sinnvollen und vorsichtigen Aufbau der Stimme nach dem Stimmwechsel und für eine korrekte Stimmfachbesetzung aus. Gleichzeitig forderte er eine fundierte Lehrerausbildung, beziehungsweise Lehrerfortbildung, die er später selbst am Konservatorium anbot. Diese Schrift hatte den Erfolg, dass der Kultusminister in einer „Zirkular-Erklärung“ sämtliche „Provinzial=Schulcollegien“ darauf hinwies, dass auf die Schonung der Stimmen geachtet werden müsse.⁴⁴

38 GehStA PK, Berlin, I. HA, Rep. 76, Va, Sekt. 17, Tit. IV, Nr. 1, Bd. 8, Bl. 1–8.

39 Siegfried, S. 73.

40 GehStA PK, Berlin, I. HA, Rep. 89 (Geheimes Zivilkabinett), Nr. 20389, Vorgang zur Audienz am 10.12.1845.

41 Adolf Bernhard Marx, Denkschrift über die Organisation des Musikwesens im preußischen Staate, in: NBM 2, 1848, Nr. 32, S. 241–247 und Nr. 33, S. 249–256.

42 Adolf Bernhard Marx, Die Organisation des Musikwesens im preußischen Staate. Eine Denkschrift, in: Euterpe 9 1849 H. 1, S. 6–11 und separat erschienen.

43 Vgl. Julius Stern, Der Gesangsunterricht auf den Schulen im Verhältniß zur Entwicklungsperiode der Stimme, Berlin 1850. In Auszügen abgedruckt in: Richard Stern, Erinnerungsblätter, S. 128 ff.

44 Vgl. Stern, Erinnerungsblätter, S. 137.

Welche Art von Beziehungen die drei Gründer verband – freundschaftlich, kollegial, zweckorientiert oder konkurrierend – kann nur vermutet werden. Stern und Kullak waren ungefähr gleichaltrig (geb. 1820 und 1818), während Marx (geb. 1795) mehr als 20 Jahre älter war und vermutlich als Mentor der beiden Jüngeren fungierte. Es existieren keine Briefe⁴⁵, die zwischen den drei Gründern gewechselt wurden, aus denen Rückschlüsse auf das Verhältnis untereinander gezogen werden könnten. Dies gilt auch für die (Auto-)Biografien von Marx und Stern, in denen ebenfalls keine näheren Angaben zu den jeweiligen Mitgründern zu finden sind. Trotz dieser Quellenlage lassen sich einige berufliche Gemeinsamkeiten der Gründer feststellen.

Alle drei waren vor der Gründung des Konservatoriums als Komponisten hervorgetreten, wenn auch in unterschiedlichen Sparten: Kullak komponierte in erster Linie Salonmusik für Klavier. Marx' Kompositionen umfassten die verschiedensten Gattungen – bekannt war besonders sein Oratorium *Mose* aus dem Jahr 1841. Julius Stern komponierte vorwiegend Lieder und arrangierte Klavierauszüge. Eine weitere Gemeinsamkeit ist, dass alle drei musiktheoretische und musikdidaktische Schriften verfasst und ihre eigene Unterrichtstätigkeit anscheinend sehr genau reflektiert haben. Außerdem gaben sie gemeinsame Konzerte und verkehrten in denselben musikalischen Kreisen, beispielsweise im Salon der Sängerin Pauline Decker.⁴⁶ Im „Album Schätzel“ – einer Briefsammlung – findet sich ein Billett von Theodor Kullak an die Sängerin vom 6. März 1851, in dem er sich entschuldigt, wegen einer Konservatoriumssitzung einem Salonabend in ihrem Hause fernbleiben zu müssen. Offenbar ist er auch in diesem Rahmen aufgetreten:

„Gnädigste Frau ich bin untröstlich, daß eine nothwendige, unaufschiebbare Konferenz in Rechnungsangelegenheiten der Berliner Musikschule mich der Ehre beraubt, Ihrer gütigen Einladung zum Freitag Folge leisten zu können; ich lege einen so großen Werth darauf Ihr Haus besuchen zu dürfen und finde ein so großes Vergnügen in dem Genusse, den die künstlerischen Leistungen Ihres wundervollen Talentes gewähren, daß ich Sie recht herzlich bitte, mich bei nächster Gelegenheit entschädigen zu wollen, über meine eigenen geringen Leistungen [...] unumschränkt zu gebieten.“⁴⁷

Auch Julius Stern gehörte zum Freundeskreis von Pauline Decker. Er lud sie ein zu einem Benefizkonzert „zum Besten der Bedrängten Schlesier, am Mittwoch Abend, 15 März [1848],

45 Ausnahme ist der im Folgenden zitierte Brief von Marx an Stern vom 15.2.1851. (Bayerische Staatsbibliothek München/Handschriftenabteilung, Autograph Marx, Adolf Bernhard)

46 Die Sopranistin Pauline Decker, geb. von Schätzel (1812–1882) hatte seit ihrem Debüt am 26. April 1828 am *Königlichen Theater im Freischütz* große Erfolge als dramatische und Koloratur-Sängerin gefeiert. Nach ihrer Heirat mit Rudolf Ludwig von Decker (1804–1877) zog sie sich 1832 von der Bühne zurück und fungierte auch in der Singakademie nur noch als Ehrenmitglied. Im Berliner Tonkünstler-Lexikon von Carl Freiherr von Ledebur wird über ihre musikalischen Salons berichtet: „Leider hat sich die Künstlerin seit einer Reihe von Jahren ganz von der Öffentlichkeit zurückgezogen; doch finden in ihrem Hause in den Wintermonaten häufig musikalische Abendgesellschaften statt, die für den Kunstfreund höchst genussreich sein sollen.“ Carl Freiherr von Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Berlin 1861, S. 498.

47 Theodor Kullak an Pauline Decker, Berlin 6. März 1851, Zentral- und Landesbibliothek Berlin (im Folgenden ZLB), Album Schätzel, S. 78.

in der Wohnung der Frau Ministerin Eichhorn⁴⁸, das der *Stern'sche Gesangverein* veranstaltete und in dessen Rahmen auch Theodor Kullak auftrat. Stern und Kullak waren also bereits 1848 Konzertpartner.

Es gibt verschiedene Spekulationen darüber, wer der eigentliche Initiator des Konservatoriums-Unternehmens gewesen ist. Einige Indizien sprechen deutlich dafür, dass Marx die Gründung förderte und der führende Kopf des Unternehmens war. Abgesehen davon, dass Marx der Älteste der drei Gründer war, ist erwiesen, dass er sich schon geraume Zeit mit der Idee einer Musikschulgründung beschäftigt hatte. Er war es auch, der offenbar die Einstellungsgespräche mit den sich bewerbenden Lehrkräften führte – zumindest im Falle Hans von Bülow's ist dies belegt. Richard Wagner sprach in einem Brief an Graf von Moulin vom 2. April 1856 von der *Marx'schen Musikschule*, die er als geeignete Ausbildungsstätte für dessen Sohn empfahl.⁴⁹ Weitere Details über Marx' Gründungsinitiative sind kaum zu finden. Die Musikwissenschaftlerin Christina Siegfried notierte über diese Lebensphase nur äußerst allgemein:

„Zwischen 1850 und 1857 erweitert Marx seinen Wirkungsradius [...]: das Konservatorium – in diese einzige Realisierungschance all seiner Pläne für ein verbessertes Musikwesen wird er viel Kraft und Zeit investiert haben; es stand in der Bedeutsamkeit für ihn sehr weit oben.“⁵⁰

Die Konservatoriumsgründung fiel in Marx' zweite Lebenshälfte, in der er wohl situiert mit seiner 25 Jahre jüngeren Frau Therese und den vier Kindern lebte. Ein Zeichen der Hochachtung, die er in dieser Zeit genoss, war 1865 die Wahl zum Ehrenmitglied und Meister des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt/Main im Gebiete der Tonkunst.⁵¹ Im Zuge dieser Ehrung wurde er gebeten, seinen vollständigen Namen und seine bekleideten Ämter anzugeben. Interessanterweise nannte er in seinem Antwort- und Dankeschreiben⁵² nur seine öffentlichen Positionen an der Philosophischen Fakultät der Universität und seine dortigen Titel; seine Tätigkeit an dem privaten Konservatorium hingegen hielt er nicht für erwähnenswert.

48 Julius Stern an Pauline Decker, Berlin 1.3.1848, ZLB, Album Schätzel, S. 55.

49 Richard Wagner an Graf von Moulin, Pirkensee bei Regensburg, Zürich 2.4.1856: „Da Ihr Sohn namentlich noch von den Eindrücken seiner Kunst ganz abhängig ist, gilt es ihm die edelsten und reichsten zu verschaffen. Er muß viel und gutes hören, namentlich auch häufig Proben grosser Aufführungen beiwohnen, um seinen höheren Kunstgeschmack auf das Feinste auszubilden. Dazu den Rath und die Leitung Kunsterfahrener stets zur Seite haben. Ich wies ihn dafür auf Berlin hin, weil ich weiss, dass dort jetzt verschiedene Institute den Charakter der Aufführungen mannigfaltig machen. Zu dem habe ich Grund, von da das Beste zu erwarten. Zur Abwechslung könnte Weimar, mit meinem Freunde Liszt, anregende und bildende Eindrücke geben.“ Zit. nach: Richard Wagner: Briefe, hrsg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner, Leipzig 1988, Bd. 8, S. 34.

50 Siegfried, S. 83.

51 Ernennungsurkunde vom 14.4.1865, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt/M.

52 Brief vom 5.7.1865: „Ich heiße: Friedrich Heinrich Adolf Bernhard Marx, bin Professor in der philosophischen Fakultät hiesiger Universität und Universitäts=Musikdirektor. Daß ich Dr. der Philosophie und Musik und Mitglied mehrerer Akademien und Vereine [...] bin, kommt wohl nicht weiter in Betracht.“ Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt/M.

Auch in seiner Autobiografie „Erinnerungen aus meinem Leben“⁵³ sucht man vergeblich nach einer Beschreibung und Wertung seiner Tätigkeit am Konservatorium. Der Rezensent Hermann Zopff vermutete in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, dass dies aus Rücksicht gegenüber den Kollegen geschah:

„Noch fehlen übrigens unter den vorliegenden, Erinnerungen' sehr interessante oder werthvolle aus der jüngsten Vergangenheit des Verf., besonders aus seiner Directoriumszeit am Berliner Conservatorium. Wenn er uns dieselben unzweifelhaft aus Rücksicht gegen noch Lebende bisher vorzuenthalten sich veranlaßt fand, so hoffen wir dagegen in einer der folgenden Auflagen, welche diesem interessanten Buche voraussichtlich bevorstehen, um so bestimmter derartigen Mittheilungen an Stelle minder wesentlicher Beleuchtungen in gleich geistvoll-frischer und treuer Skizzirung zu begegnen.“⁵⁴

Eine Neuauflage des Buches hat es nicht gegeben. Möglicherweise sind die Angaben zu Marx' Funktion am Konservatorium deshalb so spärlich, weil er ihr weit weniger Bedeutung beimaß als seinen schriftstellerischen, verlegerischen und kompositorischen Arbeiten. Er erwähnte im Zusammenhang mit den Aufführungen seiner Werke (besonders des *Moses*) seine Freundschaften zu anderen Komponisten, an erster Stelle zum Hause Mendelssohn, hob mehrfach seine Berufung an die Akademie der Künste hervor und sprach über seine dortigen Vorlesungen und seine Kollegen.⁵⁵

Im Berliner Tonkünstler-Lexikon von Carl Freiherr von Ledebur wurde Theodor Kullak als Initiator des Unternehmens genannt.

„Im Jahre 1850 entstand in ihm die Idee, in Berlin ein Conservatorium der Musik zu errichten, und er forderte den Musik-Direktor Stern, sowie den Professor Dehn auf, mit ihm vereint eine solche in Berlin noch fehlende Anstalt zu gründen; da letzterer jedoch damals nicht darauf einging, so ward an dessen Stelle Professor A. B. Marx dazu aufgefordert.“⁵⁶

Kullaks Lehrer Siegfried Dehn, etwa gleichaltrig mit Marx, war zur Zeit der Konservatoriumsgründung zu großen Ehren gekommen. 1849 hatte er den Professorentitel erhalten, ein Jahr später wurde er in die Akademie der Künste aufgenommen. In den frühesten Anzeigen des Konservatoriums wurde er von den drei Leitern an erster Stelle genannt.

Schließlich gibt es auch noch einen Hinweis auf Julius Stern als Spiritus Rector des Unternehmens in der *Festschrift zum 75jährigen Jubiläum*⁵⁷ von Wilhelm Klatte und Ludwig Misch aus dem Jahr 1926.

53 Marx, *Erinnerungen aus meinem Leben*, 2 Bde., Berlin 1865.

54 *NZfM* 1865 Bd. 61, S. 230.

55 Diese Haltung beschrieb Siegfried als „merkwürdig inkongruent“: „Seine wirkliche Leistung – tatsächlich würdig historischen Merks – (fast) verschweigt er: Konservatorium und Universität. Stattdessen: Verweis auf theoretische Leistungen (jene sind merkbar und zu merken) und der Versuch vor allem, die künstlerische – praktisch und komponierend – Leistung zu – ja – glorifizieren.“ Siegfried, S. 22.

56 Ledebur, S. 310.

57 Wilhelm Klatte und Ludwig Misch, *Festschrift zum 75-jährigen Jubiläum des Sternschen Konservatoriums. 1850–1925*, Berlin 1925, S. 13.

Dies ist in der Rückschau verständlich, verdeutlicht indes, dass die Frage der Gründungsinitiative letztlich unbeantwortet bleiben muss.

1.2 Ein Konservatorium entsteht

François-Joseph Fétis⁵⁸ hatte 1847 das Leipziger Konservatorium besucht und war sehr verwundert darüber, dass dieses Konservatorium seine Gründung nicht dem König, sondern dem Bürgertum der Stadt zu verdanken hatte. In Berlin war dieser Prozess der Privatisierung noch weiter vorangeschritten. Diese „Privatinitiativen“ schienen für den deutschen Sprachraum typisch zu sein.⁵⁹ Fétis vertrat die Auffassung, dass eine Kunstschule nur dann gedeihen könne, „wenn die Regierung den Kostenpunkt bestreitet und der Unterricht unendgeldlich [sic] ist, wie in den Conservatorien von Frankreich und Belgien.“⁶⁰ Die drei Gründer, besonders aber Julius Stern, sollten mit dem Berliner Konservatorium das Gegenteil beweisen.

Das Konservatorium begann bescheiden – mit 14 Schülern und den drei Gründern als Lehrer. Der Unterricht fand in einem Eckhaus in der Dorotheenstraße 54 statt, ganz in der Nähe der Friedrichstraße. Theodor Kullak wohnte zu dieser Zeit nur zwei Hausnummern entfernt in der Dorotheenstraße 56.⁶¹

Aus dem Zusammenschluss von drei bislang privat unterrichtenden Musiklehrern sollte nun eine „höhere“ Musikausbildung erwachsen.

„Aber darin gerade liegt das besondere ruhmewürdige Verdienst der drei Männer, daß sie nicht nur den Zeitgeist verstanden und ihre Aufgabe von hoher geistiger Warte erfaßten, indem sie durch die Vereinigung der Fächer Gesang, Klavier und Theorie die musikalische Allgemeinbildung zu fördern strebten, wobei gleichzeitig Gewähr für weitere Ausbildungsmöglichkeiten des Instituts gegeben war, sondern, daß sie das für notwendig Erkannte aus eigener Kraft und auf eigenes Risiko verwirklichten [...].“⁶²

58 François-Joseph Fétis (1784–1871) war ein belgischer Musikschriftsteller und Komponist. Er baute das Konservatorium in Brüssel nach dem Pariser Vorbild auf.

59 Vgl. dazu die Publikationen von Rebecca Grotjahn: Leipzig, Deutschland, Europa – Das Leipziger Konservatorium als Multiplikator der Idee „höherer“ Musik“, in: Professionelle Musikausbildung und Internationalität, hrsg. von Lorenz Luyken und Stefan Weiss, Hannover 2006 (= IfMpF-Monographie Nr. 16), S. 24–45; „Die höhere Ausbildung in der Musik“. Gründungsidee und Gründungsgeschichte des Leipziger Konservatoriums, in: Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional and Political Challenges, hrsg. von Michael Fend und Michel Noiray, Berlin 2005, Bd. 2, S. 301–339 und „Musik als Wissenschaft und Kunst“ – Das Leipziger Konservatorium als Modell einer höheren musikalischen Bildung, in: Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Tagung Hannover, hrsg. von Arnfried Edler und Sabine Meine, Augsburg 2002 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 12), S. 351–354.

60 Zit. nach: *Signale für die musikalische Welt* 5 (1847), S. 426.

61 Allgemeiner Wohnungsanzeiger für Berlin auf das Jahr 1850: enthaltend die Wohnungsnachweisungen aller öffentlichen Institute und Privat-Unternehmungen, aller Hausbesitzer, Beamten, Kaufleute, Künstler, Gewerbetreibenden und einen eigenen Hausstand Führenden, in Alphabetischer Ordnung, hrsg. von J. W. Boicke, Berlin 1823–1854.

62 Klatte/Misch, S. 13.

Das Konservatorium verstand sich als Alternative zur privaten Musikausbildung. In den ersten Jahren stiegen die Schülerzahlen rasch an. 1852 gab es bereits 76 Schüler und 20 Lehrer, so dass zweimal ein Umzug notwendig wurde. Zuerst zog das Unternehmen ins „Schwarzlosesche Quartier“, welches vermutlich in der Behrenstraße lag, und 1855 dann in das Haus Nummer 15 Unter den Linden.

In der ersten Anzeige des Konservatoriums in der *Neuen Zeitschrift für Musik*⁶³ wurde angemerkt, dass die „profane Kunst“ gelehrt werden solle, in Abgrenzung zur geistlichen Musik. Großer Wert wurde auf eine gute musikalische Allgemeinbildung gelegt. Das Musikstudium sollte demnach zumindest Ähnlichkeiten mit einem wissenschaftlichen Studium an der Universität haben. Das Konservatorium grenzte sich vom „Musikantentum“ ab. Deshalb gab es auch den strengen Grundsatz, nach dem Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums erst dann öffentlich auftreten durften, wenn die Konservatoriumsleitung dies genehmigte und ihnen damit die „Konzertreife“ bescheinigte. Im Falle des Violinlehrers Leopold Ganz, der Lehrer von Julius Stern gewesen war, führte dies sogar zur Kündigung, weil er sich dem Diktum widersetzt und einem seiner Schüler ohne Rücksprache mit der Konservatoriumsleitung einen öffentlichen Auftritt ermöglicht hatte. In einem Brief an den Vater eines durch die Kündigung des Lehrers betroffenen Schülers formulierte Marx diesen Anspruch:

„Daß jenes Herausstellen in die Öffentlichkeit die jungen Leute besticht, und sie die Gefahren der übereilten Verwendung, ehe sie reif sind, nicht erkennen, ist sehr begreiflich. Daß ferner diese Richtung auf das Musikmachen ihnen die Wichtigkeit allgemeiner Musikbildung verkennen lässt, und sie nicht zu Musikern mit Aussicht auf eine höhere Laufbahn, sondern zu Musikanten macht, die ihr Brod mit dem Geigenbogen zusammenscharren, ist eben so gewiß.“⁶⁴

Da Statuten nicht erhalten sind, lassen sich die Aufgaben des Instituts nur anhand einer Streitschrift von Otto Reinsdorf von 1868 rekonstruieren, die allerdings grundsätzlich gegen das Konservatorium gerichtet ist und sich für die inzwischen konkurrierende Akademie von Kullak aussprach⁶⁵: „Das Conservatorium der Musik zu Berlin, dessen langjährige Wirksamkeit bereits erfreuliche und in einzelnen Fällen sogar bedeutende Resultate erzielt hat [...], bietet einerseits denjenigen, welche die Musik zu ihrem Berufe erwählt haben, Gelegenheit zu einer gründlichen systematischen Ausbildung, andernteils dient es den Freunden der Musik zur Anregung wie zur Erweiterung ihrer Kenntnisse und Fertigkeiten.“⁶⁶

63 *NZfM* 1850 Bd. 33, S. 252.

64 Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Brief an J. Huber 1855, Cod. hist. 4° 627, I, 64. Zit. nach: Siegfried, Marx, S. 172 f.

65 Vgl. Kapitel D: Konkurrenzinstitute in Berlin.

66 Otto Reinsdorf, Eine Beleuchtung des Stern'schen „Conservatoriums der Musik“ in Berlin nebst einigen Worten über die Kullak'sche „Neue Akademie der Tonkunst“ daselbst, Berlin 1868, S. 5.

Für die letztgenannte Gruppe der Laien bestand die Möglichkeit, für ein geringeres Entgelt nur einen Teil des Angebots zu nutzen.⁶⁷ Wie groß der Anteil dieser Klientel im Vergleich zu dem der Berufsmusiker gewesen ist, lässt sich leider für keine Phase der Geschichte des Konservatoriums belegen. Auch in den ab 1889 publizierten Jahresberichten finden sich dazu keine Hinweise. Im Vergleich dazu wurden in den Jahresberichten des Stuttgarter Konservatoriums die unterschiedlichen Studiengänge vermerkt. Vermutlich machten solche interessierten Laien auch beim Konservatorium in Berlin einen großen Teil der Studentenschaft aus; sie dürften damit eine nicht zu unterschätzende finanzielle Stütze des Unternehmens gewesen sein.

Die Studiengebühren von 100 Talern⁶⁸ waren recht hoch angesetzt, vergleicht man sie beispielsweise mit Notenpreisen in der Zeit von circa einem Taler. Erst 1857, nachdem Julius Stern das Konservatorium allein leitete, wurden sie auf 80 Taler herabgesetzt, vermutlich, um sich darin dem Leipziger Konservatorium anzugleichen. An beiden Instituten blieben die Preise lange Zeit konstant und wurden erst 1873 auf 100 Taler erhöht. Ein Vergleich mit den Studiengebühren anderer Konservatorien zeigt, dass die Unterrichtshonorare ähnlich waren. Beispielsweise kostete der Unterricht an der *Rheinischen Musikschule* in Köln⁶⁹ 60 Taler, am *Dresdener Conservatorium*⁷⁰ im Jahr 1861 100 Taler und an der *Königlichen Musikschule* in München, die 1867 eröffnet worden war, 60 Taler für geborene Bayern und 80 Taler für Nichtbayern.⁷¹ Für Studierende aus dem eigenen Freistaat gab es zusätzlich noch die Möglichkeit, Stipendien zu erhalten: „Auf gänzliche oder theilweise Befreiung von demselben haben nur geborne Bayern von hervorragendem Talente bei nachweisbarer Dürftigkeit Anspruch.“⁷² Auch im Ausland galten ähnliche Honorarsätze, wie beispielsweise in Kopenhagen im 1866 gegründeten Konservatorium.⁷³

Trotz der relativ hohen Studiengebühren wurde an unterschiedlichen Stellen betont, dass Julius Stern mit seinem Institut nicht nur eine bessere, sondern auch preiswertere Alternative zum privaten Musikunterricht bieten wollte. In der *Festschrift zum 75jährigen Jubiläum des Konservatoriums* im Jahre 1925 hieß es, dass „die Anstalt vornehmlich Minderbemittelte instand setzen sollte, eine musikalische Ausbildung bis zur Reife zu finden, die sonst nur im Privatunterricht zu erlangen sei.“⁷⁴

67 „Um den Studenten keinen unnöthigen Zwang aufzuerlegen und die Ausbildung auch eines einzelnen Faches zu ermöglichen, ist es den Schülern gestattet, bei Zahlung eines geringeren Honorars sich nur einem Theil des Unterrichts anzuschließen.“ Zit. nach: Reinsdorf, 1868, ebd., S. 6.

68 *NZfM* 1850 Bd. 33, S. 252.

69 *NZfM* 1850 Bd. 33, S. 31.

70 Vgl. dazu: *NZfM* 1861 Bd. 54, S. 116.

71 Vgl. dazu *NZfM* 1871 Bd. 67, S. 323.

72 *NZfM* 1867 Bd. 63, S. 324.

73 Vgl. dazu: „In Kopenhagen wird noch im Laufe dieses Jahres ein vom verstorbenen Juwelier Moldenhauer gegründetes, resp. mit einem Theile seines Vermögens dotiertes Conservatorium unter Leitung der HH. Gade, Hartmann und Hofcapm. Pauli eröffnet. Jährliches Honorar für sämtliche Fächer hundert Reichsthaler.“ *NZfM* 1866 Bd. 62, S. 323.

74 Klatte/Misch, S. 13.

Dies scheint nicht zusammenzupassen, lässt man die Möglichkeit von Freistellen oder Stipendien außer Acht. Zu bedenken ist aber, dass für den Gesamtpreis von 100 Talern alle drei Fächer in Anspruch genommen werden konnten und eine private Ausbildung in allen Bereichen noch teurer gewesen wäre.

Anzeigen und Rezensionen in Musik- und Tageszeitungen bilden den Grundstock für die Rekonstruktion besonders der Anfangsjahre des Konservatoriums. Sie werden in der vorliegenden Arbeit zum einen als Quellen benutzt, die Informationen liefern zu den jeweiligen Inhabern, den Adressen des Konservatoriums, dem Fächerangebot, den Studiengebühren und den Neuberufungen und Austritten von Lehrkräften. Neben diesen Informationen ist aber auch interessant, in welchen Zeitungen und wie häufig Anzeigen geschaltet wurden. Außerdem sind die Größe und die Platzierung der Anzeigen des *Stern'schen Konservatoriums* im Verhältnis zu denen von Konkurrenzinstituten und die Gewichtung der einzelnen inhaltlichen Schwerpunkte aus der Sicht des Konservatoriums von Interesse.

In den 1850er Jahren war es Adolf Bernhard Marx, der sich um die Werbeanzeigen des Konservatoriums in den Zeitungen kümmerte. Dem ehemaligen Redakteur war es von Anfang an wichtig, das Konservatorium werbewirksam zu präsentieren. Seine Erfahrungen mit der Presse konnte er hier nutzen. In einem Brief vom 15. Februar 1851 an seinen Mitstreiter Julius Stern listete er die Zeitungen auf, in denen er inserieren wollte:

„[...] Auch lege ich den Entwurf der Zeitungsanzeige bei, die Sie und Dr. Kullak nach Belieben ändern und mir zur Beförderung in die Zeitungen gefälligst zurücksenden wollen. Denn es ist höchste Zeit⁷⁵. Ich schlage vor:

Voß	3 =
Spener	2 =
National	3 =
Reform.	1 =
N. Preuß.	1 =
Magdeb.	1 =
Breslau	1 =
Posener	1 =
Münster	1 =
Ostsee	1 =
Kölln	1 =“

Unter den genannten Zeitungen befinden sich keine Musikzeitschriften, sondern ausschließlich Tageszeitungen, fünf davon aus Berlin. Die übrigen sechs erschienen in verschiedenen Städten

75 Bayerische Staatsbibliothek München/Handschriftenabteilung, Autograph Marx, Adolf Bernhard.

Preußens und lassen Rückschlüsse auf die in den ersten Jahren anvisierten Schülerkreise zu. Die von Marx ausgewählten Berliner Zeitungen verdienen eine nähere Betrachtung: Die *Vossische Zeitung*, offiziell „Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen“ und im Volksmund „Tante Voss“ genannt, vertrat die Position des liberalen Bürgertums und war mit ihren Vorgängern die älteste Zeitung der Stadt. Sie erreichte eine finanziell gut situierte Kundenschicht. Die zweite wichtige, große Zeitung in Berlin war die 1740 gegründete *Spenerische Zeitung*, die unter dem Titel „Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“ erschien. Die *Nationalzeitung*, ein Produkt der Märzrevolution, war die erste Zeitung Berlins, die zwei Ausgaben täglich herausbrachte. Mit etwa 10.000 Abonnenten im Jahr 1850 galt sie als eine der auflagenstärksten Zeitungen der Stadt. Diese liberale deutsche Tageszeitung ist eines der frühesten Beispiele für die parteibezogene Meinungspressen. Speziell an das jüdische Bürgertum der Stadt richtete sich Aaron Bernsteins einmal monatlich erscheinende *Reform-Zeitung*. Sie verstand sich als Organ für den Fortschritt im Judentum. Diese Zeitungsauswahl lässt deutliche Rückschlüsse auf die erhoffte Schülerklientel in Berlin zu. Mit der Konservatoriumswerbung sollte das gehobene, speziell auch das zur Reformgemeinde gehörende jüdische Bildungsbürgertum, angesprochen werden. Wie diese Auflistung bereits vermuten lässt, wurden in der *NZfM*, die offenbar zu sehr an Leipzig orientiert war, keine Anzeigen geschaltet. Mit dem dortigen Konservatorium wollte man sich anscheinend noch nicht messen. Das Leipziger Konservatorium schaltet in jeder Ausgabe Anzeigen. Eine Anzeige des Berliner Konservatoriums erschien dort erst 1857 nach der alleinigen Übernahme durch Julius Stern. Dass das *Stern'sche Konservatorium* als Konkurrenz auftrat, belegt auch die Angleichung der Studiengebühren auf 80 Taler monatlich.

In der *Vossischen* waren in den Jahren vor der Gründung des Konservatoriums bereits die Anzeigen vom *Stern'schen Gesangverein* erschienen. Es lag nahe, dass Julius Stern diese Zeitung weiterhin nutzte, um sein neues Institut bekannt zu machen. Deshalb sollen die Anzeigen in dieser Zeitung nachverfolgt werden. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass der 1847 gegründete *Stern'sche Gesangverein* in der *Vossischen* wesentlich präsenter war als das *Stern'sche Konservatorium*.

Im Folgenden werden einige Beispiele von Anzeigen aus der *Vossischen Zeitung* genauer analysiert. Die Anzeige vom 11. Dezember des Gründungsjahres 1850 betonte die Erweiterung des Unterrichtsangebotes bei gleichem Honorar. Die ersten Lehrer, die das Gründerteam und das Fächerangebot erweiterten, waren der Geiger und Kammermusiker August Zimmermann⁷⁶ und der Cellist und Konzertmeister Moritz Ganz.⁷⁷ Beide gehörten der Königlichen Kapelle an.

76 August Zimmermann, Schüler von Möser, seit 1828 Geiger an der Königlichen Kapelle, Zimmermann'sche Quartettversammlungen von 1834–60. Vgl. Ledebur, S. 647f.

77 Vgl. neben der abgedruckten Anzeige auch die in der *Vossischen Zeitung* vom 28.2.1851.



Abb. 7: Anzeige *Vossische Zeitung* vom 11. Dezember 1850.

In den folgenden zwei Jahren – so verraten es die Anzeigen – wurde die Klavier- und Theorieausbildung verstärkt. Es kamen zuerst die beiden Marx-Schüler Adolph Kullak⁷⁸ als Klavierlehrer und Flodoard Geyer⁷⁹ als Theorie- und Kompositionslehrer hinzu, später die Klavierlehrer Louis Ehlert⁸⁰, Julius Reubke⁸¹ und Albert Löschor⁸² sowie der Kompositionslehrer Richard Würst⁸³. Schließlich betonte die Anzeige vom 17. Februar 1853⁸⁴, dass ab diesem Zeitpunkt erstmals ein „vollständiges Konservatorium“ existiere. Bei den frühen Anzeigen fällt auf, dass das Institut anfangs als „Musikschule“ bezeichnet wurde, sehr bald jedoch als „Konservatorium“ in unterschiedlichen Schreibungen.

- 78 Adolph Kullak (1823–1863), jüngerer Bruder von Theodor Kullak. Bekannt sind vor allem seine später erschienenen musiktheoretischen Schriften. Vgl.: Adolph Kullak, *Das Musikalisch-Schöne*, ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst, 1858 und ders., *Die Ästhetik des Klavierspiels*, 1860.
- 79 Flodoard Geyer (1811–1872) unterrichtete später an der Königlichen Hochschule. Seine Kompositionslehre erschien 1862 und war somit vermutlich für den Unterricht am Konservatorium konzipiert. In der *NZfM* wurde sie 1861 angekündigt: „Von Prof. Flodoard Geyer wird binnen Kurzem (bei A. Vogel & Comp. in Berlin) eine Compositionslehre erscheinen. Das Ganze ist auf drei Bände berechnet, von denen der zunächst für sich erscheinende erste gegen 1000 Notenbeispiele enthalten wird.“ *NZfM* 1861 Bd. 54, S. 60.
- 80 Louis Ehlert (1825–1884) – Komponist und Musikkritiker.
- 81 Julius Reubke (1836 oder 1838–1858) – Komponist, Pianist und Organist. Reubke war Schüler von Marx und Kullak und begeistert von der Musik von Wagner und Liszt. Er unterrichtete nur kurz (1852/53) am *Stern'schen Konservatorium*. Zur Biografie vgl.: Michael Gailit, *Julius Reubke. Leben und Werk*, Langen 1995.
- 82 Albert Löschor (1819–1905) – Komponist und Theorielehrer. lernte bei Ludwig Berger und am Königlichen Institut für Kirchenmusik, wo er selbst auch ab 1851 als Lehrer tätig war.
- 83 Richard Ferdinand Würst (1824–1881) – Musikpädagoge und Komponist. Er studierte bei Carl Friedrich Rungenhagen in Berlin und Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig und unterrichtete später an der Kullak'schen Akademie als Nachfolger von Siegfried Dehn. Mit seinen Opernkompositionen hatte er nur geringen Erfolg.
- 84 Vgl. Abb. 114, S. 322 im Kapitel K „Ein vollständiges Konservatorium“: Der Fächerkanon im Wandel der Zeit.

**Conservatorium der Musik
in Berlin.**

Ostern beginnt ein neuer Cursus. Der Unterricht umfasst alle Zweige der Musik und wird erteilt:

in der Theorie und Composition (Prof. Marx, Mus.-Direktor Wieprecht, Flod. Geyer, Rich. Wuerst).
 Klavierspiel (Hospianist Dr. Th. Kullack, L. Ehlert, Dr. A. Kullack, Löschhorn, Pfeiffer).
 Orgel (Org. Haupt). Harfe (Kammermusikus Grimm).
 Violine (Conc.-M. L. Ganz, Kammelsberg). Cello (Conc.-M. M. Ganz). Contrabass (Kammermus. Teetz).
 Flöte (Gantenberg). Oboe (K.-M. Wieprecht). Clarinette (K.-M. Schubert). Fagott (Befser). Blech-Instrumente (M. D. Wieprecht). Solo- und Chorgesang (Mus.-Dir. Jul. Stern, Otto, Sabbath). Italienische Sprache (Biblioth. Caspar). Direction und Accompagnement (M.-D. Stern u. M.-D. Wieprecht).

Das Honorar beträgt 100 thlr. in vierteljähriger Vorauszahlung. Näheres in dem von Unterzeichneten auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehenden Programm. Berlin, im Februar 1854.

Das Direktorium des Conservatoriums.

Hospianist Dr. Th. Kullak. Professor
Dr. A. B. Marx. Musikdir. Jul. Stern.

Abb. 8: Vossische Zeitung vom 4. März 1853.

Das große Fächerangebot des Konservatoriums wurde – wie nachstehende Anzeige belegt – 1855 zusammengefasst in so genannte „Zweiginstitute“: eine Orchester-, eine Chor- und eine Klavierschule. Die drei nachstehenden Direktoren trennten sich in den folgenden Jahren.

Theodor Kullak und A. B. Marx traten aus dem Konservatorium aus, und Julius Stern führte es allein fort. Die später vollzogene Auflösung des Leitungstriumvirats kündigte sich in den Anzeigen bereits an.

Konservatorium der Musik.

Mit dem neuen am 11. April beginnenden Kursus werden zugleich folgende Zweig-Institute eröffnet: 1) die **Orchesterschule**, 2) die **Chorschule**, diese in besondern Klassen für Erwachsene und Kinder von 9–15 Jahren. Ueber beide s. das von allen Buchhandlungen und den Unterzeichneten zu beziehende Programm. — 3) Die **Klavierschule**, für solche, die sich nur für Klavier ausbilden wollen. Für diese beträgt das Honorar jährlich 40 thlr. in vierteljährigen Vorauszahlungen. Neben dem Klavier sind sie bei erlangter Reife zur Theilnahme an Harmonielehre und Liedsatz, wie an den theoretischen Vorträgen berechtigt. Das Lokal ist unter den Linden No. 15.

Das Direktorium.

Dr. A. B. Marx, Professor. **J. Stern, Musikdirektor.**

Abb. 9: Anzeige Vossische Zeitung vom 20. März 1855.

Bei den beiden untenstehenden Anzeigen aus dem Jahre 1856 ist die unterschiedliche Schriftgröße auffällig. Einmal wurde mit den Namen der Direktoren geworben, bei der zweiten Anzeige jedoch mit den Namen aller Lehrenden, die aufgrund der Schriftgröße hervortraten.

**Konservatorium der Musik
in Berlin.**

Mit April beginnt ein neuer Lehrgang für alle Fächer:

1. Theorie und Komposition: A. B. Marx; 2. Gesang: J. Stern, Otto, Sabbath; 3. Italienisch: Prof. Canetta; 4. Orgel: Org. Schwantzer; 5. Piano: Hr. v. Bülow, Ehlert, Steinmann (aus Potsdam); 6. Violin: Conc.-Mstr. F. Laub, Oertling; 7. Violoncell: Hofmann; 8. Blasinstrumente: Kammermus. Schubert, Gantenberg u. A.

Honorar jährlich 100 thlr. in vierteljähriger Vorauszahlung. Näheres in dem von Unterzeichneten und durch alle Buchhandlungen zu beziehenden Programm. Berlin, Februar 1856.

Dr. A. B. Marx, Professor. **J. Stern, Musik Direktor.**

Abb. 10: Anzeige Vossische Zeitung vom 21. Februar 1856

Konservatorium der Musik.

Mit dem Oktober beginnt ein neuer Lehrgang.

1) Elementarlehre, Komposition, Geschichte, Methode: Professor **Marx**.
 2) Solo- und Chorgesang: Musik-Dir. **Stern**, Königl. Sänger **Otto u. Sabbath**.
 3) Piano: **H. v. Bülow, Ehlert, Steinmann** (aus Potsdam).
 4) Violin: Concertmstr. **Laub, H. Oertling**.
 5) Violoncell: **H. Hofmann**.
 6) Blasinstrumente: Königl. Kammermus. **Schubert, Gantenberg u. A.**
 7) Orgel: Organist **Schwantzer**.
 8) Italienisch, Deklamation, Scenik u. s. w.

Näheres in dem von Unterzeichneten und durch alle Buchhandlungen zu beziehenden Programm.
 Berlin, 1856.

Dr. A. B. Marx, K. Professor. **Jul. Stern, K. Musikdirektor.**

Abb. 11: Anzeige Vossische Zeitung vom 21. Juli 1856

Als Julius Stern das Konservatorium allein weiterführte, änderte er den Namen des Institutes nicht, aber er bediente sich fortan ausschließlich der älteren Schreibweise „Conservatorium“. Die folgende Anzeige macht zudem deutlich, dass die Einführung einer Musikausbildung für Kinder auf die Initiative von Julius Stern zurück ging.

Conservatorium für Musik
in Berlin, Friedrichsstrasse 225.

Am 4. Oktober beginnt ein neuer Cursus für Theorie, Klavier, Orgel, Violine und Gesang. Der Unterricht wird ertheilt von den Herren: Hans v. Buelow, Brissler, Dr. Bossi, Golde, Lührss, Oertling, Otto, Sabbath, Schwantzer, Stern, Wagner, Weitzmann, Wolff.

Das Programm ist durch den Unterzeichneten gratis zu beziehen. Mit dem Conservatorium ist eine

Elementar-Klavierschule

verbunden, in welcher Kinder unter Oberleitung des Unterzeichneten unterrichtet werden. Das Honorar beträgt 3 thlr. monatlich, und fällt die Unterrichtszeit auf die Nachmittage Mittwoch und Sonnabend. Sprechstunde: 2–3 Uhr.

**Julius Stern,
Königl. Musikdirektor.**

Abb. 12: Anzeige Vossische Zeitung vom 3. September 1858.

Die Größe der Anzeigen, ihre Platzierung und Häufigkeit lassen die Vermutung zu, dass der Werbeetat recht hoch angesetzt wurde. Anscheinend waren die Anzeigen in Zeitungen neben persönlichen Empfehlungen ein geeignetes Medium, um neue Schüler zu gewinnen.

Neben den Anzeigen erschienen auch Rezensionen von Schülerkonzerten in der Presse. Welche Aussagekraft allerdings Rezensionen haben, deren Autoren oft nicht namentlich genannt sind, ist unklar. Wichtig ist zuerst einmal die Tatsache, dass die Prüfungskonzerte öffentlich waren und im normalen Musikbetrieb als frei zugängliche (also nicht im halböffentlichen Raum geschützte) Konzerte stattfanden. Die Bewertungen durch die Rezensenten fielen in den meisten Fällen äußerst positiv aus. Unklar bleibt, ob dies nun Wohlwollen der Kritiker gegenüber der Institution war oder vermuten lässt, dass die Qualität des Unterrichts recht hoch gewesen sein muss. Zumindest werden aber die Studierenden mit Bedacht ausgewählt worden sein, die bei öffentlichen Konzerten auftreten durften, um das Institut nach außen zu repräsentieren.

Das waren sicher in erster Linie auch solche Schüler, die Berufsmusiker werden wollten. Für die vorliegende Arbeit lieferten diese Rezensionen Namen von Schülerinnen und Schülern.

An zwei Beispielen aus der *NZfM* sollen verschiedene Interpretationsmuster gezeigt werden. Die folgende Rezension eines Prüfungskonzertes war zudem auch die erste über das *Stern'sche Konservatorium* in dieser Zeitung.⁸⁵

„Von Concerten ist noch die Aufführung zu erwähnen, welche das Kullak-Stern-Marx'sche Conservatorium mit seinen Schülern im November veranstaltete. In sofern durch dieselbe die Resultate des Conservatoriums kundgegeben werden sollten, müssen sie in Bezug auf Klavierspiel vorzüglich genannt werden, welches drei Repräsentanten auswies, nämlich Hr. Papendiek⁸⁶ (G-Moll-Concert von Mendelssohn), Hrn. Reubke⁸⁷ (Concert von Henselt) und Fr. Friedheim⁸⁸ (Phantasie für Pianof. Chor und Orchester von Beethoven). Andere Solo-Instrumente waren nicht vertreten; der Sologesang beschränkte sich auf den Wanderer von Schubert, von Fr. Schmidt⁸⁹ sehr schön vorgetragen; das Orchester war durch die Lehrer und Kammermusiker vervollständigt und der Chor aus Dilettanten gebildet. Eine Ouvertüre für Orchester von Reubke und eine Kirchengantate von Fr. Friedheim waren erfreuliche Proben von den Compositionsversuchen der Zöglinge des Instituts; namentlich war in der Kirchengantate die schwierige Form des fugirten Chorals – nach Marx'schem Muster – mit vielem Glück überwunden.“⁹⁰

Das genannte Konzertprogramm im Artikel ist besonders aufschlussreich, denn es zeigt, dass in den Prüfungskonzerten große Werke mit Orchester und Chor gespielt wurden. Der „Chor aus Dilettanten“ könnten der *Stern'sche Gesangverein* oder zumindest Mitglieder aus diesem gewesen sein. Die Programmzusammenstellung mit Werken von Mendelssohn, Beethoven, Henselt und Schubert zeigt zudem, welche Kompositionen im Unterricht behandelt wurden. Der Artikel gibt außerdem Hinweise auf die Studienmöglichkeiten von Frauen am Konservatorium. Demzufolge konnten Frauen jedes Fach wählen, auch Komposition. Vermutlich durfte studieren, wer den Unterricht bezahlen konnte. (Vgl. Kapitel E „Das Frauenkonservatorium“: Studien- und Arbeitsmöglichkeiten für Frauen.)

85 Im Jahr davor fand sich nur folgende Erwähnung: „Vor kurzem fand in Berlin eine öffentliche Prüfung der Zöglinge des Conservatoriums der HH. Kullak, Marx und Stern statt. Die Produktionen fanden große Anerkennung.“ In: *NZfM* 1853 Bd. 39, S. 244. Anzeigen des Conservatoriums erschienen erst später.

86 Gustav Adolf Papendiek [auch: Papendick] (1839–1908) gehörte in den Jahren 1851–54 zu den ersten Schülern des *Stern'schen Conservatoriums*. Vgl. dazu: *NZfM* 1854 Bd. 40, S. 51. Ab 1882 unterrichtete er selbst am Institut die Fächer für Klavier, Methodik und Ensemblespiel bis zu seinem Tod im Jahre 1908.

87 Julius Reubke Klavierlehrer, siehe Fußnote 66 dieses Kapitels.

88 Pauline Friedheim aus Köthen, Komponistin und Musiklehrerin. Die Festschrift zum 25-jährigen Bestehen des Conservatoriums erwähnte sie unter den ausgewählten, besonders berühmten und erfolgreichen ehemaligen „Zöglingen“. In der Festschrift zum 50-jährigen Jubiläum, hrsg. von Ernst Eduard Taubert, tauchte ihr Name in einer ebensolchen Liste nicht mehr auf.

89 Emilie Schmidt wurde bereits in der Festschrift zum 40-jährigen Jubiläum erwähnt. In der Festschrift zum 50-jährigen Jubiläum wurde sie als „Gesangslehrerin in Berlin“ im Verzeichnis derjenigen Schüler und Schülerinnen genannt, die „eine angesehene Stellung im Musikleben errungen haben“.

90 *NZfM* 1854 Bd. 40, S. 51. Hier ist diesmal sogar ein Autor genannt: Julius Schäffer.

Grundsätzlich gibt es nur wenige Berichte von Schülerkonzerten in der Presse. Vermutlich fanden sie nur einmal im Schuljahr statt und wurden nicht regelmäßig rezensiert. Ein weiteres Beispiel stammte aus dem Jahr 1858. Diese öffentliche Prüfung fand bereits im renommierten Arnimschen Saal statt. Das Konservatorium stand zu diesem Zeitpunkt schon unter der alleinigen Leitung von Stern. Der Rezensent befasste sich mit der Interpretationskunst des neuen Klavierlehrers Hans von Bülow, die dieser offenbar an seine Schüler weitergab und der guten stimmtechnischen Ausbildung der Schülerinnen von Julius Stern:

„Wir haben hier weniger über die zum Theil zu großen Hoffnungen berechtigenden Leistungen der Schüler, als über die ihrer vorzüglichen Lehrer, Hrn. Musik = Dir. Stern und Hrn. H. v. Bülow, zu berichten. Aus den schwächeren wie bedeutenderen Leistungen dieses Abends sprach eine gründliche musikalische Bildung der größtentheils zum erstenmal vor dem Publikum erscheinenden Zöglinge. Die Vorträge bekundeten ein Streben nach Verständnis des musikalischen Stoffes, gute Haltung, Sauberkeit und Belebung in der Ausführung. [...] Bei allen diesen Leistungen schimmerte das geistige Erfassen und Beleben, die künstlerische Besonnenheit, die Feinheit und Klarheit der Ausführung, welche wir jederzeit bei dem Spiele des Hrn. v. Bülow wahrnehmen, deutlich hervor und wir wünschen den genannten Schülern Glück, der Leitung eines so vorzüglichen Lehrers anvertraut zu sein. [...] Die Erfolge seiner Schülerinnen machten Hrn. Musik=Dir. Stern große Ehre, und die Leistungen bezeugten, daß unter der genannten Leitung die Organe gesund und frisch erhalten, die verschiedenen Stimmregister gleichmäßig ausgebildet werden und große Klarheit und Sicherheit auch selbst in den schwierigsten Passagen, wie z.B. in zuweilen effektiv eingeleiteten chromatischen Gängen erstrebt wird. Wir wünschen somit dem Conservatorium auf der erreichten Stufe den günstigen ferner Fortgang.“⁹¹

In dieser Rezension stehen die Leistungen der Lehrer im Fordergrund. Offenbar wurden Stern und Bülow als die beiden wichtigsten Lehrkräfte aus dem Kollegium und Stützen des Instituts wahrgenommen und ihre künstlerische und pädagogische Arbeit als eine Kombination aus Technik und Interpretationskunst bewertet.

1.3 Berufungsverhandlungen

Anhand einer geglückten und einer gescheiterten Berufungsverhandlung der Anfangszeit werden zumindest vage Einblicke in die damalige Berufungspraxis am Konservatorium möglich, besonders was die Punkte Gehalt und Lehrdeputat angeht. Es handelte sich um zwei sehr prominente Musiker der Zeit, die damals am Beginn ihrer Karrieren standen: Hans von Bülow und Joseph Joachim.

91 NZfM 1858 Bd. 48, S. 94 f., Konzert am 29.1.1858, Artikel von Julius Schäffer.

1855 trennte sich Theodor Kullak von dem Unternehmen; A. B. Marx und Julius Stern führten das Konservatorium gemeinsam weiter. Sie suchten nach einem neuen, möglichst prominenten Klavierlehrer, den sie in Hans von Bülow fanden. Im Musikjahrbuch von 1926 beschrieb Arnold Ebel die Situation in dieser Zeit:

Dem Konservatorium „hätte es leicht zum Verhängnis werden können, daß Th. Kullak am 1. April 1855 ausschied, um in seiner ‚Neuen Akademie der Tonkunst‘ ein Konkurrenzunternehmen zu errichten; doch wurde dieser Schlag durch die Berufung Hans von Bülows aufs glänzendste pariert.“⁹²

Hans von Bülow erwähnte in einem Brief an seine Mutter vom 14. Dezember 1854, dass zunächst Clara Schumann als Klavierlehrerin im Gespräch war:

„Marx sprach ich neulich nur flüchtig. Er schien des Gespräches Wendung auf die bereits in meinem letzten Brief erwähnte Angelegenheit zu vermeiden und das würde mit dem Gerüchte übereinstimmen, das mir mannigseitig zu Ohren gekommen, Frau Schumann werde am Conservatorium den dritten Platz zwischen Stern und Marx an Kullak's Stelle einnehmen.“⁹³

Clara Schumann setzte ihre Konzerttätigkeit ohne Einschränkungen fort – sie schlug 1869 auch ein Angebot der neu gegründeten *Königlichen Hochschule für ausübende Tonkunst* in Berlin aus⁹⁴ – und wurde erst viel später, nämlich 1878 erste Klavierlehrerin am neu gegründeten *Hoch'schen Konservatorium* in Frankfurt am Main. So fiel die Wahl auf Hans von Bülow. Diese Lösung brachte beiden Seiten Vorteile: Das Konservatorium konnte sich mit einem bekannten Namen schmücken und es gewann einen fähigen Lehrer. Hans von Bülow hingegen erhielt damit die Möglichkeit, in Berlin Fuß zu fassen, seine Konzerttätigkeit fortzusetzen und zusätzlich Privatschüler zu gewinnen. In einem Brief an die Mutter äußerte er sich dazu:

„Es ist keine staatliche, aber doch halboffizielle musikalische Stellung – pecuniär schwankend. Dennoch verdient es Überlegung. Es lässt sich da leichter zu etwas kommen, als durch polnische Landschulmeisterei. Heute oder morgen gehe ich zu ihm [A. B. Marx, Anm. CHW]. Ich schreibe Dir binnen 24 Stunden genauer darüber.“⁹⁵

Bemerkenswert ist die Formulierung „halboffizielle musikalische Stellung“, weil sie die Position des Konservatoriums sehr treffend beschreibt. Auch die Unklarheit darüber, ob sich das Unternehmen in der Zukunft weiter behaupten könne, war für Hans von Bülow kein Hinderungsgrund, die Stelle anzutreten.

92 Arnold Ebel, Berliner Musik-Jahrbuch 1926, Berlin und Leipzig 1926, S. 141.

93 Hans von Bülow an die Mutter, Berlin 14.12.1854, in: Bülow, Hans von, Briefe, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1898, Bd. 1–3, hier: Bd. 2, S. 306.

94 Vgl.: Schenk 2004, S. 37 und 121.

95 Hans von Bülow an die Mutter, Berlin 8.12.1854, in: Bülow, Briefe, Bd. 2, S. 303.

„Kontrakt“
(Stempel vorbehalten)

Zwischen dem unterzeichneten Direktorium des Conservatoriums und Herrn Hans von Bülow ist folgender Vertrag geschlossen worden.

§ 1. Herr von Bülow tritt auf ein Jahr vom 1 April 1855 bis dahin 1856 als erster Lehrer des Clavierspiels an das Conservatorium.

§ 2. Er übernimmt täglich 1 Lection von 1 und einer halben Stunde, natürlich mit Ausnahme des Sonntags.

§ 3. Ebenfalls ausgenommen sind die Ferienzeiten, die im Ganzen auf 8 Wochen berechnet werden.

§ 4. Der Unterricht wird im Lokal des Conservatoriums erteilt.

§ 5. Im Fall zeitweiliger Behinderung muß die ausfallende Lection nachertheilt oder in Verabredung mit dem Direktorium für Vertretung durch einen andern Lehrer Sorge getragen werden.

§ 6. Als Honorar für diese Leistungen hat das Directorium dem Herrn von Bülow die jährliche Summe von 300 th (schreibe dreihundert Thalern) in vierteljährlichen Zahlungen von 75 th, am 1. Juli 1 Oktober 1855 1 Januar und 1 April 1856 zu entrichten.

§ 7. Herr von Bülow verpflichtet sich – ebenso wie die Directoren es schon gethan – keinen Schüler des Conservatoriums in seinen Privatunterricht zu nehmen (und zwar bei einer Conventionalstrafe von einhundert Thalern für jeden Fall) auch wenn derselbe das Conservatorium verlassen hätte.

§ 8. Dieser Vertrag läuft, wenn er nicht ein Vierteljahr vor seinem Ablaufe gekündigt worden, unter stillschweigender Verlängerung weiter.

Berlin, den 17ten Dezember 1854

Hans von Bülow

Das Directorium

Ah. Marx. Julius Stern⁹⁶

Dieser Vertragsentwurf hat sich in Hans von Bülows Nachlass erhalten. Obwohl Adolf Bernhard Marx bei der Besetzung die treibende Kraft gewesen sein muss⁹⁷ und die „Berufungsverhandlungen“ allein geführt hatte⁹⁸, wurde der Vertrag von beiden amtierenden Direktoren unterzeichnet. Kommentare mit Rotstift am Rand des Vertrags legen die Vermutung nahe, dass Bülow diesen „Kontrakt“ prüfen ließ und dass ihm davon abgeraten wurde, ihn in der vorliegenden Form zu unterschreiben. Leider ist nicht zu ermitteln, von wem diese Kommentare stammen. Am oberen Rand finden sich die kritischen Anmerkungen: „würde ich nicht bedingen“ sowie „§ 6 u. 7 bemerkenswerth“. Die erwähnten Paragraphen betrafen das erstaunlich niedrige Gehalt von 300 Talern beziehungsweise die Verpflichtung, keinen Schüler des Konservatoriums privat zu unterrichten, offenbar um Kündigungen seitens der Schüler vorzubeugen. Auffallend sind zudem die vertraglichen Forderungen an den Lehrer, immer verfügbar zu sein und täglich, aber nur eineinhalb Stunden, unterrichten zu müssen. Gerade dieser Punkt sollte in der Folgezeit zu Spannungen und schließlich zur Auflösung des Vertrags führen. Bereits vor der Vertragsunterzeichnung beschrieb Bülow seiner Mutter in einem Brief seine derzeitige Situation. Herauszuhören sind eine verhaltene Zuversicht, aber auch Zweifel:

„Heute früh hat mir Professor Marx nun positiv den Vorschlag der Stellung eines ersten Klavierlehrers am hiesigen von Ihm und Musikdirektor Stern geleiteten Conservatorium gemacht. In diesen Tagen soll mir der Contrakt vorgelegt werden, den ich wahrscheinlich unterschreiben werde. Die materiellen Vortheile sind sehr gering, aber das hat nichts zu sagen – denn der Privatunterricht, den ich Berlin werde geben können, wird sich hoffentlich weit höher belaufen. Ich habe am 1. April einzutreten, muß jedoch 8-14 Tage vorher hier eintreffen, um mir meine Aufgabe anzusehen. Ich bekomme 300 Thlr. für das erste Jahr, – habe täglich 1 ½ Stunde zu geben, also 9 Stunden die Woche. [...] Marx ist für mich eine Autorität – ich werde mich ihm willig und gern unterwerfen, wo es nötig ist – übrigens stimmen wir in den Hauptpunkten musikalischer Bildung überein. Wenn die Sache zu Stande kömmt – denn man kann nie wissen, was kommt – so habe ich doch nun endlich den einen Fuß in den Steigbügel hineingebracht, und der Anfang ist gemacht. Ich halte mich für fähig, mit Mäßigung und bonapartistischer Zähigkeit der Willensenergie weiter fortzufahren. Freilich mußt Du mich wieder in meinem Anfang aufopfernd unterstützen – für später ist mir Gehaltserhöhung, und zwar bedeutende zugesichert.“⁹⁹

Der Brief legt nahe, dass Bülow seinen Unterricht zu den im Vertrag genannten Konditionen begonnen hatte. Am 20. beziehungsweise 28. Oktober 1855 wurde der Vertrag dahingehend

97 Vgl. seinen Brief vom 17.1.1855 an Caroline von Sayn-Wittgenstein. SBB-PK, Nachl. Sayn-Wittgenstein.

98 Peter Gülke nennt jedoch Julius Stern als Bezugsperson, durch welche die Verbindung zum Konservatorium zustande kam. Vgl.: Peter Gülke, „Nicht verzeihen: begreifen“. Zum 100. Todestag des Dirigenten Hans von Bülow, hrsg. von der Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmoniker e.V., Berlin 1994.

99 Hans von Bülow an die Mutter, Berlin 17.12.1854, in: Bülow, Briefe, Bd. 2, S. 311 f.

verändert, dass Bülow statt neun nun zwölf Wochenstunden zu unterrichten hatte und dafür auch ein höheres Gehalt von 400 Talern (100 pro Quartal) erhielt.¹⁰⁰ Da der Dienstvertrag mit dem Konservatorium nur den zusätzlichen Privatunterricht von Schülern des Institutes untersagte, stand es Bülow frei, andere Privatschüler anzunehmen. Die seiner Mutter gegenüber ausgesprochene Hoffnung, in Berlin genügend Privatschüler zu finden, scheint sich erfüllt zu haben. Offenbar hatte Hans von Bülow so viele private Klavierschüler, dass es sinnvoll war, einen speziellen Unterrichtsvertrag für diese Schülergruppe drucken zu lassen. In seinem Nachlass findet sich ein solches Exemplar:

„Privat-Unterricht im Klavierspiel.

Da der Unterzeichnete seine künstlerische Tätigkeit nicht lediglich auf die Ausübung des Lehrberufs beschränken, dieser deshalb nur einzelne Wochentage zuweisen kann, an denen er auf eine anderweitige Verwendung seiner Zeit Verzicht leistet, so findet er sich veranlasst, die Ertheilung seines Privat-Unterrichts an die zum Empfange desselben befähigt Erkannten, von nachstehenden Bedingungen abhängig zu machen, deren Erfüllung ihn gegen Zeitersplitterung sichert. Zur Erreichung einer Ausbildung in *künstlerischer* Weise – und nur die Wünsche nach seiner solchen können Berücksichtigung finden – ist mindestens eine Lection wöchentlich erforderlich. Die Lectionen werden vom Unterzeichneten in seiner Wohnung ertheilt. Die nach beiderseitiger Uebereinkunft festgesetzte Stunde verpflichtet sich der Lernende einzuhalten. Pünktliches Erscheinen zur anberaumten Zeit bürgt allein für die übliche Dauer einer Lection.

Abmeldungen in Verhinderungsfällen müssen *mindestens einen* Tag vorher zur Kenntnis des Lehrers gelangen; andernfalls verbleibt demselben den Anspruch auf die festgestellte Entschädigung der für ihn unverwerthet gebliebenen Zeit. Nur in Ausnahmefällen kann eine Verlegung der fixirten Stunde stattfinden, wenn z. B. der Lehrer zu einer zweimaligen Absage genöthigt gewesen wäre. Das Honorar für die Lection beträgt *Zwei Thaler Preuss. Cour.* Und wird *allmonatlich* postnumerando entrichtet. – Für ausser dem Hause ertheilten Unterricht tritt eine Erhöhung auf *Drei Thaler* für die Stunde ein.

Berlin, den 15. August 1863

Hans von Bülow
Königl. Preuss. Hof-Pianist¹⁰¹

Anhand der beiden Verträge – des Privat-Unterrichtsvertrages und des Dienstvertrages mit dem Konservatorium – kann ein Vergleich der Honorare angestellt werden. Im Konservatorium erhielt Bülow bei 100 Talern pro Quartal für 12 Stunden umgerechnet 2,8 Taler pro Unterrichtsstunde im Monat. Das ist erstaunlicherweise mehr als für den zu Hause erteilten privaten Unterricht.

100 SBB-PK, Autograph Hans von Bülow, Vertrag vom 20/28.10.1855.

101 SBB-PK, Mus. Nachl. H. v. Bülow F IV, 6, Kasten 13. Handschriftliches und gedrucktes Exemplar eines Vertragsblattes. Hervorhebungen im Original.

Vermutlich gab es aber von Anfang an Probleme, die sich bei der Unterrichtstätigkeit von konzertierenden Solisten häufig ergeben. Die vom Institut erwartete Regelmäßigkeit des Unterrichts ließ sich mit den längeren Konzertreisen schlecht vereinbaren. Julius Stern war über die häufigen Abwesenheitszeiten des besten Lehrers seiner Anstalt verstimmt, besonders als dieser dann darüber hinaus noch um die Verlängerung des Ferienaufenthaltes bat. Hans von Bülow schrieb am 16. August 1856 aus Baden-Baden an Julius Stern:

„Sehr verehrter Herr und Freund,

Vor ungefähr einer Woche habe ich an Herrn Professor Marx, den ich in Berlin vermuthete, mich mit der Bitte um eine Verlängerung meines Urlaubs gewendet, die meine äußerst schadhafte und der Reparatur bedürftige Gesundheit erheischt. Sie selbst glaubte ich zur Erreichung gleicher Absichten noch auf den Alpen: daher meine einseitige Ansuchung. Ich bat in meinem Schreiben Herrn Prof. Marx, mir für 8 bis höchstens 14 Tage einen Stellvertreter zu ernennen, entweder Herrn Ehlert oder Herrn Steinmann, der in meinen Unterrichtsstunden des Öfteren hospitirt hat und meine ‚Methode‘ kennt. Ich mache mich dabei selbstverständlich anheischig, die Stunde mit 1 Thlr. zu vergüten oder Ihre sonstigen Bestimmungen bezüglich dieses Punktes anzunehmen. [...] Mit meiner Bitte um Urlaub und dem Vorgreifen Ihrer Antwort durch ruhiges Bleiben in der Fremde spekulire ich sehr auf ein vielleicht verscherztes Freundschaftsgefühl von Ihrer Seite.“¹⁰²

Dieses Prozedere scheint sich mehrmals wiederholt zu haben, denn auch am 31. Juli 1863 schrieb Hans von Bülow aus demselben Grund an Julius Stern, diesmal aus Dänemark:

„[...] kann ich bei bestem Willen noch nicht am 6. August die Zügel des Klavierunterrichts wieder in die Hand nehmen. Vierzehn Tage schlechtes Wetter verlangen eine Entschädigung. Am 13 [August] früh 8 Uhr werde ich jedoch an meinem Posten sein. Haben Sie die Güte, für die ausgefallenen 9 Stunden passende (da ich meine Privatunterricht oft im September wieder beginne, so passt mir Alles) Zeiten zur Nachholung des Versäumten anzusetzen. Diese können zu Bach-Studien der Schüler benutzt werden. Haben Sie auch so kalt in Ihrem Zimmer, daß Ihnen die Feder in der Hand tremuliert? Wie wundervoll wäre es hier gewesen mit einigermaßen leidlichem Wetter! So aber wurde ich zu dem Wunsche veranlaßt, daß Sie Sich einer fruchtbareren Erholung erfreut haben mögen, als ich. [...] Gade¹⁰³, wie immer sehr liebenswürdig, Ehlert ein paar Meilen von uns in Marienlyst. Keine Berliner und doch so wenig Wärme!

Mit herzlichen Grüßen, denen sich meine Frau anschließt
Ihr hochachtungsvoll ergebener H. v. Bülow¹⁰⁴

102 Bülow, Briefe Bd. 3, S. 51 f.

103 Gemeint ist der dänische Komponist Niels W. Gade.

104 SBB-PK, N. Mus ep. 1326.

Ein weiterer Grund für die Unzufriedenheit auf der Seite von Hans von Bülow war das sehr unterschiedliche Niveau der zugewiesenen Schüler. Dies wird durch einen Zusatz deutlich, den Bülow seinen Schülerlisten beifügte. Er hatte demnach nicht nur angehende Konzertpianisten, sondern auch Anfänger zu unterrichten.

„Im Interesse des Unterrichtes und zunächst Desjenigen, der von demselben profitieren soll, ist es dringendst wünschenswerth, daß der Lehrer wisse, wie lange der Schüler das Institut zu besuchen Willens ist und welchen Grad musikalischer (wissenschaftl. u. künstlerisch musikalischer) Bildung er zu erreichen beabsichtigt. Der Unterzeichnete erlaubt sich das ergebene Ansuchen an das Direktorium, ihn beim Eintritt jedes neuen Schülers, sowie auch nachträglich betreffs der im Institute verbleibenden Schüler hiervon in genaue Kenntniß setzen zu wollen. Es ist ihm unmöglich, ohne die Erledigung dieser Vorfrage seine Maßregeln zu treffen, daß die erreichbaren Resultate aus seinem Unterrichte erwachsen können. Die Ungewißheit hierüber setzt ihn außer Stand, eine richtige Wahl in der einzuschlagenden Methode, in der Anlage eines mehr oder minder umfassenden Lehrplanes zu treffen. Talentvolle Schüler, die allmählig auf den richtigen Weg gebracht worden sind, plötzlich den Unterricht aufgeben zu sehen, hat etwas ungerecht Demüthigendes und Entmuthigendes für einen Lehrer, der ein gleiches Interesse jedem ihm anvertrauten Zögling zu schenken sich verpflichtet glaubt. In Zukunft wird der Unterzeichnete in solchen Fällen genöthigt sein, mit Rücksicht auf seine Lehrer-Reputation Zeugniß und Censuren zu verweigern, um der Gefahr zu entgehen, eine halbe oder Viertel-Verantwortlichkeit von Urtheilsunfähigen für eine ganze Verantwortlichkeit gedeutet zu sehen.“¹⁰⁵

In dieser Erklärung kommt zwar nur seine Verärgerung über die fehlende Einteilung nach Ausbildungszielen zum Ausdruck, dahinter stand aber sehr wahrscheinlich seine Abneigung gegen den Anfängerunterricht. Vermutlich hatte er gehofft, durch die Anstellung als erster Klavierlehrer (§ 1 seines Dienstvertrages) nur Pianisten unterrichten zu dürfen. Die überlieferten Tabellen¹⁰⁶, in denen die Schülerinnen und Schüler von ihm nach „Anlagen“, „Fleiß“, „Verhalten“ und „Fortschritt“ beurteilt wurden, enthalten dann auch folgenden Zusatz:

„Die Herren und Damen dieser ersten Klasse haben mir die Aufgabe des Lehrers immer interessant und angenehm erscheinen lassen.“¹⁰⁷

Hans von Bülow beendete seine Unterrichtstätigkeit in Berlin 1864. Er wurde als Vorspieler des jungen Königs Ludwig II. nach München berufen und löste seinen Vertrag beim Berliner

105 Bülow, Briefe, Bd. 3, S. 624.

106 Tabellen siehe Anhang VII.

107 Bülow Nachlass SBB-PK, Mus. NL H. v. Bülow F IV 6 (Zu seinen Schülern zählen zu dieser Zeit Marie Uterhardt, Elvire Wolff, Louise Behr sowie eine Frau Türk und eine Frau Harkenbould, deren Vornamen nicht zu ermitteln waren, sowie Albert Werkenthin, Orfried Rötcher, Adolf Georg Mohr und die nicht näher zu verifizierenden Herren Rokicki und Donnerstag.)

Konservatorium auf, dies anscheinend sogar im Streit mit Julius Stern. Sein Nachfolger Heinrich Ehrlich sprach in seinen Lebenserinnerungen von einem „Zerwürfnis“¹⁰⁸. Auch in dem Brief von Richard Wagner an Cosima von Bülow vom 16. Juni 1864 wird deutlich, dass Bülow seine Stelle aufgrund eines Streites aufgab:

„[...] jetzt treffen mich die neuesten Nachrichten aus Berlin, von dem Zerwürfnis mit Stern, vom Aufgeben seiner Stellung zu diesem; dazu die gepeinigste Stimmung, die aus dem Drucke solcher Verhältnisse hervorgeht.“¹⁰⁹

Drei Jahre später, 1867, wurde Hans von Bülow Direktor der neu eröffneten Musikschule in München. Trotz des angeblichen Zerwürfnisses mit Julius Stern war er zum 25-jährigen Jubiläum des Konservatoriums als Ehrengast geladen. Im Gegenzug schmückte sich das Konservatorium mit seinem berühmten Namen; er sollte in keiner der Festschriften mehr fehlen.

Doch zurück zum Jahr 1855. Im Jahr der Berufung von Hans von Bülow an das *Stern'sche Konservatorium* kam es ebenfalls zu Veränderungen des Fachs Violine betreffend. Die beiden verbliebenen Gründer Marx und Stern bemühten sich um den berühmten Geiger Joseph Joachim als Violinlehrer und bewiesen damit zum wiederholten Male ihr gutes Gespür, die wichtigsten Repräsentanten der jeweiligen Fächer zu erkennen und anzuwerben. A. B. Marx schrieb, auch hier wieder als Vermittler, am 6. Februar 1855 an Joseph Joachim:

„Hochgeehrtester Herr Konzertmeister!

Vor etwa 14 Tagen habe ich Ihnen einen Brief gesendet, in dem ich – gestützt auf Mittheilungen unsers gemeinschaftlichen Freundes v. Bülow – Sie fragte: ob und unter welchen Verhältnissen es Ihnen wohl zusagen könnte, sich am hiesigen Konservatorium zu betheiligen, sei es als Lehrer der Violine, als Chef einer Violinschule als Zweiginstitut des Konservatoriums, oder in anderer Weise zu betheiligen? Vergebens hab' ich auf eine – wenn auch nur vorläufige Antwort gewartet. Indeß ist es uns (dem Dir. Stern und mir) von höchster Wichtigkeit, sobald als möglich über ihre Bereitwilligkeit und Bedingungen Nachricht zu empfangen. Ich wiederhole, dass wir am allerliebsten mit Ihnen in Verbindung träten, dass aber – wenn dieser Wunsch zu unserm höchsten Leidwesen sich unerfüllbar zeigen sollte – die neue und reichere Organisation des Konservatoriums es uns zur Pflicht machen würde, in anderer Weise für das Fach, das freilich Niemand würdiger vertreten könnte, Sorge zu tragen.

Daher bitt' ich Sie nochmals in Sterns und meinem Namen, uns sobald wie möglich mit einer Antwort zu beehren, die entweder die Erfüllbarkeit unsers Wunsches sichtbar machte, oder uns in den Stand setzte zu erwägen, ob wir andre Schritte sogleich thun oder

108 Vgl. dazu: Heinrich Ehrlich, *Dreißig Jahre Künstlerleben*, Berlin 1893, S. 75.

109 Richard Wagner an Cosima von Bülow, Sternberg 16.6.1864, zit. nach: Richard Wagner, *Briefe*, hrsg. von Hanjo Kesting, Zürich 1983, S. 503.

noch eine kurze Zeit verschieben müssten.

Hochachtungsvoll
Ihr ganz ergebenster
A.B. Marx¹¹⁰

Das Konservatorium suchte dringend Ersatz für den Violinlehrer Leopold Ganz, dem gekündigt worden war, weil er einen Schüler des Konservatoriums ohne Genehmigung öffentlich auftreten ließ. Auf die ausstehenden Verhandlungen mit Joachim – jedoch natürlich ohne Namen zu nennen – nahm Marx auch Bezug in dem Schreiben vom 8. März 1855 an den Vater eines betroffenen Violinschülers namens Joseph Huber¹¹¹:

„Hochgeehrtester Herr Rentmeister!

Sie haben dem Konservatorium den Austritt Ihres Joseph angezeigt. So wenig es mir ziemend und jemals nöthig gewesen ist, einen Schüler, der austreten will, festhalten zu wollen: so bin ich doch in diesem Fall Ihnen Aufklärung über die Verhältnisse schuldig, damit Sie nicht aus Unkunde einen Beschluß ausführen, der schwerlich zum wahren Besten Ihres Sohnes gereicht. Das Direktorium hat sich genöthigt gesehen, dem Missbrauch der Schüler, den sich Konzertmeister Ganz¹¹² gestattete – indem er sie gegen die Gesetze des Konservatoriums, und ehe sie dazu reif waren, in öffentlichen Aufführungen benutzte – entgegenzutreten, und (da sich immer mehr zeigte, dass er nicht gründlich bilde) auf seine Entlassung zu denken. Schon jetzt ist seine Stelle viel besser vertreten, der Gewinn eines der besten Geiger für das Konservatorium steht in Aussicht.“¹¹³

Joseph Joachim kam nicht nach Berlin. Er blieb als Konzertmeister in Hannover. Die Gründe der Ablehnung sind nicht mehr zu ermitteln, da sein Antwortbrief an A. B. Marx leider nicht erhalten ist. Anstelle von Joseph Joachim konnten Ferdinand Laub¹¹⁴ und dessen Assistent Julius Oertling¹¹⁵ für das Konservatorium gewonnen werden, wie eine Notiz in der *NZfM* von 1856 zeigt:

„Das alte Conservatorium der Musik hat seinen Cursus am 11. April eröffnet. Der Clavierunterricht unter Leitung H. v. Bülow's hat ebenfalls begonnen; dagegen wird

110 SIM Berlin, Dog. orig. Marx 1.

111 „Joseph Huber aus Württemberg“ wird in der Festschrift zum 25-jährigen Bestehen als prominenter Schüler aufgeführt.

112 Vermutlich der Bruder des ebenfalls am Konservatorium tätigen Cellisten Moritz Ganz.

113 Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Brief an J. Huber 1855, Cod. hist. 4° 627, I, 64. Zitiert nach: Siegfried, S. 172 f.

114 Ferdinand Laub (1832–1875) war vor seiner Tätigkeit am Konservatorium (1855–1857) auf Anregung Franz Liszts Konzertmeister in Weimar gewesen. In Berlin wurde er ebenfalls Konzertmeister der Hofoper und gründete sein Quartett. Nach langen Jahren umfangreicher Konzerttätigkeit wurde er Professor am Moskauer Konservatorium und Primgeiger des Quintetts der russischen Musikgesellschaft. Er trug so die Konservatoriumserfahrungen aus Berlin nach Russland. Zur Biografie vgl.: Bohuslav Šich, Ferdinand Laub, Prag 1951.

115 Julius Oertling war 1851/52 und 1859/60–1862 Violinlehrer am Konservatorium, danach Königlicher Musikdirektor in Frankfurt/Oder und Königlicher Musikdirektor in Krefeld.

Ferd. Laub erst zum 1. Juni eintreffen. Das Violinspiel hat bis dahin der durch seine Quartettsoiréen rühmlich bekannte Kammermusikus, Hr. Oertling, übernommen.“¹¹⁶

Joseph Joachim¹¹⁷ sollte 1869 die Leitung der Königlichen Akademie für ausübende Tonkunst übernehmen und somit quasi ein Kollege und in gewisser Weise ein Konkurrent Julius Sterns werden. (Vgl. Kapitel C: „Die ungleichen Schwestern“)

1.4 Die Auflösung des „Dreigestirns“ (1855/57)

Das Leitungstriumvirat hatte sich nicht bewährt. Die drei Musikpädagogen arbeiteten nur fünf Jahre gemeinsam für das Musikunternehmen. Zum 1. April 1855 trat Theodor Kullak aus, zwei Jahre später auch Adolf Bernhard Marx. Über die Gründe für diese personellen Veränderungen lässt sich nur spekulieren. Auf Meinungsverschiedenheiten zwischen Theodor Kullak und den anderen beiden Direktoren deutet eine Bemerkung Bülow's in einem Brief an seine Mutter: „Kullak konnte sich mit den beiden nicht vertragen.“¹¹⁸ Dass Theodor Kullak schon drei Monate nach der Gründung des Konservatoriums über seinen Austritt aus der Leitung nachgedacht hatte, macht ein überlieferter Brief von Adolf Bernhard Marx an Julius Stern vom 15. Februar 1851 deutlich. Dort spricht Marx bereits davon, notfalls das Unternehmen auch ohne Kullak mit Julius Stern weiterführen zu wollen:

„Sollte Dr. K. zu unserm großen Leidwesen nicht zu bewegen sein: so wiederhole ich Ihnen den Vorschlag, mit Ihnen die Musikschule fortzuführen oder neu zu begründen [...] und an die Stelle des K. Herrn Frank, Schumann oder wen Sie für den besten Ersatz achten, uns zu verbinden. Ob wir denselben als Theilnehmer oder bloß als Hauptlehrer aufnehmen, wie wir Alles machen wollen, Alles – so wie die Wahl und Unterhandlung stelle ich in Ihr Ermessen. Ich bin zu Allem bereit, was zur Erhaltung und Förderung des Unternehmens gereichen kann und uns vor der Lächerlichkeit eines so kleinmüthigen Endes rettet.

Sind Sie entschlossen, mit oder schlimmsten Falls ohne Dr. K. vorwärts zu gehen: so bedarf es abermals der größten Eile, und so lege ich abermals Druck des Programms u.s.w. in Ihre Hand.

116 *NZfM* 1856 Bd. 44, S. 197.

117 Zur Biografie vgl.: Beatrix Borchard, Stimme und Geige – Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp Bd. 6), Wien 2004 und die frühen Biografien von Andreas Moser, Joseph Joachim. Ein Lebensbild, Berlin 1898 und die zweibändige Neuauflage von 1908.

118 Hans von Bülow an die Mutter, Berlin 17.12.1854, in: Bülow, Briefe, Bd. 2, S. 311f.

Uebrigens bin ich bei der ganzen Sache so weit entfernt von jedem Missgedanken und Missgefühl gegen Dr. K., dass ich nicht den geringsten Grund sehe, aus meinem Vorschlag oder diesem Briefe ein Geheimnis zu machen. Auch das, – ob Sie ihn oder seinen Inhalt mittheilen wollen oder nicht, – stelle ich absolut in Ihr Belieben, wie Sie denn vor und nachher an meiner vollen Offenheit und Bereitwilligkeit zu allem Fördernden niemals etwas vermissen werden.

Von Herzen der Ihrige
ABMarx¹¹⁹

Theodor Kullak wird durch die von Anfang an schwelenden Konflikte mit seinen Kollegen auf die Zeit nach dem Ausstieg aus dem Konservatoriumsdirektorat vorbereitet gewesen sein. Denn er gründete sofort eine eigene *Neue Akademie für Tonkunst* und war damit unabhängig musikpädagogisch und unternehmerisch tätig. Beide Institute bestanden bis zum Tod ihrer jeweiligen Gründer parallel in der Stadt und konkurrierten vermutlich durch ihr ähnlich gestaltetes Fächerangebot. (Vgl. Kapitel D: Konkurrenzinstitute in Berlin).

Über den Rücktritt des zweiten Mitbegründers Adolf Bernhard Marx liest man in der *Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Konservatoriums* folgendes:

„Der 1. April 1857 bezeichnete den Beginn eines neuen Abschnittes im Leben des Instituts. Denn mit diesem Tage entsagte auch A. B. Marx der Mitarbeit, um sich neben Professur und wissenschaftlichem Schaffen künftighin nur noch privater Betätigung als Musiklehrer zu widmen, und überließ Julius Stern alleine die Leitung der Anstalt, die seither den Namen ‚Sternsches Konservatorium der Musik‘ führt.“¹²⁰

Es ist zu vermuten, dass auch dieser Austritt nicht ganz so harmonisch abgelaufen ist, wie hier beschrieben. Unlogisch erscheint zudem, dass das private Unterrichten angesprochen wird; das Konservatorium war ja gerade deswegen gegründet worden, um dem Privatunterricht ein Gegenstück zu bieten. Über vierzig Jahre später, in den „Gedenkblättern zur Einweihung der neuen Räume“ von 1899, kommt Ernst Otto Nodnagel in seinem Aufsatz zur Geschichte des *Stern'schen Konservatoriums* auch auf diesen Umstand zu sprechen und benutzt folgende Formulierung:

„Marx trat nicht aus Felonie von der Anstalt zurück, sondern um sich mit größerer Ausschließlichkeit seinen musikwissenschaftlichen Studien und Arbeiten unterziehen zu können.“¹²¹

Die Formulierung deutet darauf hin, dass es einen Vorwurf gegen Marx gegeben haben muss, den der Redner aus dem Weg räumen wollte. Interessant ist die Verwendung des schon damals veralteten Begriffs der „Felonie“¹²² – eines Begriffs aus dem mittelalterlichen Lehnswesen. Im juristischen Sinne hatte sich Marx vermutlich völlig korrekt verhalten. Die folgende Anzeige belegt, dass das alte Konservatorium offiziell geschlossen wurde und Julius Stern ein neues eröffnete.

Andere Quellen¹²³ in Bezug auf Adolf Bernhard Marx sprechen von einem alters- und krankheitsbedingten Rücktritt: Der 61-Jährige litt schon seit geraumer Zeit unter einem Augenleiden und drohte nun zu erblinden. Er widmete sich allerdings trotzdem weiterhin seinen schriftlichen Arbeiten, seinen Universitätsvorlesungen und seinem Kompositionsunterricht.

„Das Conservatorium für Musik in Berlin erleidet am 1. April durch des Prof. A. B. Marx infolge zahlreicher literarischer Arbeiten nöthiges Ausscheiden einen Verlust. Doch hat Musik-Dir. J. Stern, welcher fortan die Leitung ausschließlich weiterführt, dem Fache des Clavierunterrichtes die HH. v. Bülow und Ehlert erhalten.“¹²⁴

Der Nachfolger von Adolf Bernhard Marx wurde Karl Friedrich Weizmann (1808–1888), ein bekennender Anhänger der Neudeutschen Schule und Autor des 1853 erschienenen Buches *Der übermäßige Dreiklang*.

Der Unterzeichnete beehrt sich zur öffentlichen Kenntniss zu bringen, dass er am 1. April eine musikalische Lehranstalt eröffnen wird.
Der Unterricht in diesem neuen
Conservatorium der Musik
wird wie in dem bisherigen, alle Fächer der musikalischen Ausbildung theoretisch und praktisch umfassen. Näheres wird in dem ausführlichen Lehrplan bekannt gemacht werden.
Berlin, 1. Januar 1857. Julius Stern.

Die Unterzeichneten zeigen hierdurch an, daß das von ihnen geleitete Conservatorium der Musik mit dem 1. April von ihnen geschlossen wird.
Berlin, den 1. Januar 1857.
A. B. Marx. J. Stern.

Abb. 13: Anzeige Vossische Zeitung vom 1. Januar 1857.

119 Bayerische Staatsbibliothek München/Handschriftenabteilung, Autograph Marx, Adolf Bernhard.

120 Klatte/Misch, S. 17. Diese Behauptung stimmt so nicht: In Anzeigen heißt es immer nur „Conservatorium“. Vermutlich hatte sich der Sprachgebrauch so durchgesetzt. Erst nach Sterns Tod wird der Name „Stern'sches Konservatorium“ in den Anzeigen benutzt.

121 Vgl. dazu: Bestand 4, Nr. 37, keine Seitennummerierung.

122 Felonie bedeutet treuloses und rechtswidriges Verhalten.

123 Vgl.: Siegfried, S. 93.

124 *NZfM* 1857 Bd. 46, S. 43.

Seit 1857 war Julius Stern der alleinige Besitzer und Geschäftsführer des Konservatoriums und zu diesem Zeitpunkt bereits Leiter der drei nach ihm benannten Unternehmungen: des Konservatoriums, des Gesangvereins und des Orchestervereins. Dietmar Schenk beurteilt diese Entwicklung durchaus positiv:

„Das Auseinanderbrechen des Gründer-Triumvirats schadete der Schule aber nicht. Man wird vielmehr sagen können, dass der Prozess der Institutionalisierung voranschritt, indem ein einzelner die Führung übernahm.“¹²⁵

Tatsächlich bekam das Konservatorium erst unter Julius Stern seine Prägung und erlangte große Bedeutung innerhalb Deutschlands und darüber hinaus.

Aufbauen und Konsolidieren:

Die Ära Julius Stern

(1857–1877)

BIOGRAFISCHER EXKURS I

DER GRÜNDER UND SELFMADEMAN: MOSAIKSTEINE ZU EINER BIOGRAFIE VON JULIUS STERN

Die Biografie als Bildungsroman

Eine wissenschaftliche Biografie Julius Sterns ist bisher nicht geschrieben. Dennoch ist sein Leben und Werk kein weißer Fleck in der Musikgeschichte. Die Quellen sind sehr disparat: Zur Biografie des Konservatoriumsgründers fanden sich Hinweise in circa 100 überlieferten Briefen Sterns, die in einer Reihe von Archiven in Deutschland aufbewahrt sind¹²⁶, in Artikeln verschiedener Lexika, in Festschriften des Konservatoriums¹²⁷, in Annoncen, Konzertanzeigen und Rezensionen in Musik- und Tageszeitungen, im Beisetzungsregister des Centrum Judaicum, im Mitgliederverzeichnis der Jüdischen Reformgemeinde sowie im Berliner Adressbuch. Die wichtigste Quelle jedoch sind die *Erinnerungsblätter*¹²⁸, die sein Sohn Richard Stern kurz nach dem Tod des Vaters herausgegeben hat. Alle diese Informationen aufgelistet und gegeneinander gestellt, erhellen oft Fakten und Personenkreise, stehen manchmal aber auch im Widerspruch zueinander, so dass die Entscheidung schwer fällt, welcher Quelle der Vorrang zu geben ist, bis zu dem Punkt, an dem man erkennt, dass auch an dieser Stelle Vollständigkeit nicht das Ziel sein kann. Überlieferungslücken und offene Fragen bleiben.

Der Sohn, der die *Erinnerungsblätter* verfasst hat, bezeichnete sich selbst als musikalischen Laien, wohl weil er nicht Berufsmusiker, sondern Jurist geworden war. Dennoch akzeptierte ihn sein Vater offenbar als Autor. Im Vorwort beschrieb Richard Stern, dass er durch die sehr lebendigen Schilderungen seines Vaters angeregt worden sei, die Biografie zu verfassen. Möglicherweise wollte der Sohn seinen Vater über eine Art „Gesprächstherapie“ dabei unterstützen, seine Depressionen zu überwinden, unter denen er in den letzten Lebensjahren litt, weil er nicht mehr tätig sein konnte.

Die Biografie erschien 1886 und ist demnach gekennzeichnet durch große zeitliche Nähe zum Tod von Julius Stern, aber auch durch die persönliche Betroffenheit des Autors. Dies muss bei der Lektüre und bei der Zusammenstellung der Fakten, deren Auswahl und Anordnung bereits Interpretation ist, berücksichtigt werden. Die Kapitelüberschriften erinnern an Goethes „Wilhelm

126 Allein in Berlin befinden sich in der SBB-PK 54 Briefe von Julius Stern (SBB-PK, Mus. ep. Julius Stern 1-54), neun Briefe im SIM (Stern SIM, Doc. orig. Stern 1-9) und drei Briefe im Landesarchiv (Landesarchiv Berlin, LAB F Rep. 241, Acc. 1062, Nr. 12; LAB F Rep. 241, Acc. 1753, Nr. 2 und LAB F Rep. 241, Acc. 1753, Nr. 3). Weitere Briefe von Julius Stern und Briefe an seinen Sohn Richard Stern befinden sich in Privatbesitz.

127 Die erste überlieferte Festschrift stammt aus dem Jahre 1875 zum 25-jährigen Jubiläum des Konservatoriums, weitere folgten zum 40-, 60-, 100- und 110-jährigen Bestehen.

128 Stern, *Erinnerungsblätter an Julius Stern*, Leipzig 1886.

Meister“ und verweisen damit auf die Tradition des Bildungsromans. Dieser in der Aufklärung entstandene Romantypus wird hier als Folie und Deutungsmuster verwendet, um zu zeigen, dass Bildung das Eingangstor sein kann, um als deutscher Künstler im preußischen Staat anerkannt zu werden.

Die Intention des Sohnes war in erster Linie, die Erinnerung an Julius Stern wach zu halten – so ja auch die Titelwahl und die Widmung an seine „Freunde und Kunstgenossen“. Einer von Julius Sterns Kollegen war Siegfried Ochs, der sich in einem Brief vom 21. März 1896 an Richard Stern für die Übersendung des Buches bedankte.

„Verehrter Herr Dr. !

Seit langer Zeit habe ich nicht eine so große Freude empfunden, als es gestern, durch Ihre große Liebenswürdigkeit der Fall war. Das dem Andenken Ihres Vaters gewidmete Buch ist für mich überaus fesselnd und wertvoll. Abgesehen von der so sympathischen Persönlichkeit des Verewigten sind es mannigfache darin erwähnte Begebenheiten, die mir durch Ereignisse aus dem eigenen Leben besonders naheliegen. Nicht, daß ich im Entferntesten daran dächte, das, was ich hier und da leisten darf, mit dem monumentalen Wirken Julius Sterns zu vergleichen! [...]

Welch eine unermessliche Kraft in dem Manne Julius Stern liegt, das zeigt ja sich noch an dem heutigen Bestand dessen, was er künstlerisch hinterlassen hat; aller innerer Rückschritt hat doch seiner Schöpfung noch nicht zu untergraben vermocht!

So danke ich Ihnen von ganzen Herzen für Ihre gütige Widmung des Werkes, das unter meinem literarischen Besitz immer zu dem besonders Lieben zählen wird.

Empfangen sie und Ihre Frau Gemahlin die besten Empfehlungen Ihres dankbar ergebensten

Siegfried Ochs¹²⁹

Hier klang schon an, dass die Kollegen ihre eigene Tätigkeit und Wertigkeit in dieser Schrift auch verewigt sehen wollten. In diesem Zusammenhang waren auch die vielen eingefügten Briefe von prominenten Zeitgenossen an Julius Stern sehr aufschlussreich, die die Person Julius Sterns für zeitgenössische Leser interessanter machen sollten. Sie wurden ergänzt durch private Briefe Sterns an seine Eltern und spätere an seine Frau, die zum Großteil nicht im Original überliefert sind. Interessant ist besonders auch das, was fehlte: Die jüdische Herkunft Julius Sterns und seine private Haltung zum jüdischen Glauben wurden im ganzen Buch nicht erwähnt.¹³⁰

129 Brief von Siegfried Ochs an Richard Stern vom 21.3.1896, Privatbesitz.

130 Ein vergleichbarer Lebenslauf ist der des jüdischen Tenors und Stern-Zeitgenossen Heinrich Sondheim. Daniel Jütte beschreibt am Beispiel dieses Sängers die Aufstiegschancen von jüdischen Künstlern im 19. Jahrhundert von „Schutzjuden“ zu Staatsbürgern und zugleich den Antisemitismus, der ihnen begegnete: Daniel Jütte, *Der jüdische Tenor Heinrich Sondheim (1820–1912). Aufstiegschancen und Antisemitismus in der bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts*, Göppingen 2006.

Auch über die Familienverhältnisse erfährt man sehr wenig, weder die Vornamen der Eltern, noch die genaue Anzahl der Geschwister und der eigenen Kinder. Noch nicht einmal den Namen der Ehefrau kann man trotz der zitierten Briefe dieser Schrift entnehmen – ein im 19. Jahrhundert allerdings typisches Muster in der Biografieschreibung: Das Leben eines Mannes – in diesem Fall des Musikers Stern – ist allein das Berufsleben.¹³¹ Das Verschwinden der Frauen aus dem Umkreis der Männer ist besonders mit Blick auf seine Schwester Julie bedauerlich, die vermutlich lange Jahre als Pianistin und Klavierlehrerin in Berlin lebte und wirkte und damit eine wichtige Position im Berliner Musikleben hatte. Glücklicherweise sind Fotos und Briefe innerhalb der Familie erhalten geblieben. Diese Dokumente liefern wichtige Details zur Familiengeschichte.

„Lehrjahre“ – „Wanderjahre“ – „Meisterjahre“

Julius Stern wurde am 8. August 1820 in Breslau, der Hauptstadt der Provinz Schlesien, geboren. Den *Erinnerungsblättern* ist zu entnehmen, dass sein Vater eine „Lotterie-Collekte“ besessen hatte, sich für alte und neue Sprachen und Literatur interessierte und die Familie häufig in finanzielle Schwierigkeiten brachte. Vielleicht auch aus diesem Grund wurden die Talente der beiden älteren Geschwister – Julius spielte Geige und die ältere Schwester Julie Klavier – gefördert und vermarktet. Es gab noch mehrere jüngere Schwestern in der Familie, von denen die jüngste bereits im Kindesalter starb.

Julius Stern hatte den ersten Geigenunterricht beim Vater, später dann bei Ignaz Peter Lüstner (1793–1873). Bereits als 8-Jähriger trat er in öffentlichen Konzerten auf. Es folgte eine typische, aber kurze „Wunderkind“-Karriere. Im Jahr 1832 ging der Vater mit den beiden „kleinen Künstlern“ nach Berlin, während die Mutter mit den übrigen Kindern in Breslau blieb und erst drei Monate später folgte, nachdem die schwierige Anfangszeit überwunden war.

Was verraten die Berliner Adressbücher über die Familie in der Stadt? Die Schwester Julie Stern ist bereits in dem Berliner Adressbuch von 1835¹³² als Pianistin eingetragen und wohnte in der Brüderstraße 30. Ein Jahr später wurde sie als „Fortepianolehrerin“¹³³ unter der gleichen Adresse genannt. Dort wohnte ebenfalls ein „M. Stern, Banquier“ – vermutlich der Vater. Noch ein Jahr später, 1837, war die Familie umgezogen in die Rosenthaler Straße 14, ausgewiesen wieder durch die Klavierlehrerin Julie und einen M. A. Stern: Kaufmann, Kommissionär und Sprachlehrer – vielleicht ein Bruder. Die vermutete Aufteilung von Vater und Bruder auf die Initialen ergibt sich aus einem Eintrag der Familie von 1841: Der „Commissionär und Sprachlehrer“ M. A. Stern

131 Vgl. dazu Ute Frevert, Mann und Weib, und Weib und Mann. Geschlechterdifferenzen in der Moderne, München 1995.

132 Wohnungsanzeiger 1835.

133 Wohnungsanzeiger 1836.

wohnte da unter eigener Adresse in der Gr. Hamburger Straße 21, die übrigen Familienmitglieder wenige Hausnummern entfernt in der Gr. Hamburger Straße 31: „J. [Julius] Stern Komponist, M. Stern Kaufmann, J. [Julie] Klavierlehrerin.“¹³⁴

Die Familie Stern, so beschrieb es der Sohn in den *Erinnerungsblättern*, fand in Berlin Aufnahme in die musikalischen Kreise; Julius Stern und seine Schwester musizierten bei Wilhelm Beer, dem Bruder Giacomo Meyerbeers, und sogar vor dem König Wilhelm III. Am Beispiel der musikalischen Geschwister zeigte sich die Durchlässigkeit des Musikerberufs für Frauen und Juden. Geigenunterricht erhielt Julius Stern in Berlin bei Hubert Ries¹³⁵ und Leopold Ganz¹³⁶, die beide Mitglieder der königlichen Kapelle waren. Die musikalische Ausbildung von Julius Stern war erstklassig im Hinblick auf die Möglichkeiten, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Berlin boten. Er sang in der Singakademie, die in dieser Zeit von Carl Friedrich Rungenhagen¹³⁷ geleitet wurde, und studierte – nach einem kurzen Intermezzo als Lehrling in einer Berliner Seidenfabrik – in der musikalischen Sektion der Königlichen Akademie der Künste bei Rungenhagen und bei August Wilhelm Bach¹³⁸ Kontrapunkt und Komposition. Das Berufsziel scheint in diesen Jahren noch nicht fest gestanden zu haben, die Kontakte zur Königlichen Kapelle lassen vermuten, dass er Geiger werden wollte, die Verbindungen zur Königlichen Akademie der Künste hingegen Komponist – eine Entscheidung, die in dieser Zeit so noch nicht getroffen werden musste. In diesen Lebensabschnitt fielen auch seine ersten Kompositionsversuche. Besonders erfolgreich war die *Ouverture im Kirchen-Stil*¹³⁹, für die der junge Komponist sogar die Silberne Medaille der Preußischen Akademie der Künste erhielt. Das Werk wurde am 5. Juni 1840 in der Akademie aufgeführt und anschließend auch als sein op. 9 beim Musikverlag Schlesinger in Berlin gedruckt. Von den Drucken sind die Partitur und eine Fassung für Klavier zu vier Händen in der Bearbeitung von Carl Lührss¹⁴⁰ überliefert.¹⁴¹

134 Wohnungsanzeiger 1841.

135 Hubert Ries (1802–1886) erhielt seine Ausbildung von seinem Vater Franz Anton Ries, Louis Spohr und Moritz Hauptmann. Er war in Berlin Mitglied der Königlichen Kapelle, veranstaltete Quartettabende und komponierte Lehrwerke für den Violinunterricht.

136 Leopold Ganz (1810–1869), Dirigent und Konzertmeister der Königlichen Kapelle. Später zudem Lehrer am *Stern'schen Konservatorium*, dem gekündigt wurde, weil er einen Schüler öffentlich auftreten ließ. (Vgl. Kapitel: 1.2 Ein Konservatorium entsteht)

137 Carl Friedrich Rungenhagen (1778–1851), seit 1801 Mitglied der Singakademie übernahm er 1833 die Nachfolge seines Lehrers Carl Friedrich Zelter.

138 August Wilhelm Bach (1796–1869) Organist und Komponist, seit 1833 Lehrer an der Königlichen Akademie der Künste. Mit der Familie von Johann Sebastian Bach bestand keine Verwandtschaft.

139 „Ouverture d'un Concert spirituel composée et dédiée à Monsieur C. F. Rungenhagen Directeur de l'académie de chant par Jules Stern“.

140 Karl (Carl) Lührss (1824–1882) – Studienfreund von der *Königl. Akademie*, später Komponist und Musiklehrer in Berlin. 1857–1859 Lehrer am *Stern'schen Konservatorium*.

141 Im Januar 1843 erschienen die Partitur (Grande Partition, 1/12 Thlr. „Le theme est donné“/17 ½ Ngr., die Orchesterstimmen (Parties d' Orchestre, 1 ½ Thlr, zusätzliche Auflagenstimmen (15 Ngr., eine Fassung für Klavier zu vier Händen (Pour le Piano à 4 mains 2/3 Thlr.) und ein Klavierauszug (Pour le Pianoforte) mit dem Vermerk: „Celle Ouverture a été exécutée à l'académie roy. des arts à Berlin et la grande médaille fut décernée au Compositeur.“

Daraufhin wagte Julius Stern sich an Opernszenen: Aus der Oper *Ismene* (Text von Marco Coltellini¹⁴²) vertonte er die dramatische Szene *Der Schwur des Achills, den Tod des Patroclus zu rächen* für Sopran, Mezzosopran und Alt. In den *Erinnerungsblättern* wurde mit Stolz von der Aufführung der Opernszene anlässlich des Geburtstages von Friedrich Wilhelm IV. am 15. Oktober 1841 berichtet. Als op. 11 wurde sie in der Fassung mit Klavier bei Heinrichshofen in Magdeburg im Februar 1842 gedruckt. Teile einer weiteren Oper *Orestes*, die in den *Erinnerungsblättern* erwähnt wurden, sind nicht überliefert. Stern begann in dieser Zeit zudem, Lieder zu komponieren und zu arrangieren, später sollte er damit sehr erfolgreich werden. Sein Selbstverständnis in dieser Zeit war tatsächlich das eines Komponisten, wie die Berufsbezeichnung seines ersten Eintrages im Berliner Adressbuch von 1841 verrät.¹⁴³

Empfehlungsschreiben von Felix Mendelssohn Bartholdy und Giacomo Meyerbeer¹⁴⁴ sowie das Abgangszeugnis der Akademie, das nicht erhalten ist, trugen dazu bei, dass Julius Stern 1843 ein Stipendium von König Friedrich Wilhelm IV. bekam. Das Stipendium, das sich auf 150 Taler jährlich für die Dauer von zwei Jahren belief, nutzte Julius Stern für eine Studienreise. Empfehlungen für diese Reise hatten die beiden oben erwähnten Komponisten in ihren Schreiben ausgesprochen:

„[...] daß ich endlich eine größere Reise, namentlich durch den Süden von Deutschland und einen längeren Aufenthalt in dessen Hauptstädten, sowie den Besuch anderer Länder (Italien, Frankreich und England) für ihn als eines der wichtigsten Bildungsmittel ansehen würde, bescheinige ich durch meine Namensunterschrift – Felix Mendelssohn Bartholdy.“¹⁴⁵

Meyerbeer empfahl Reisen nach Wien, Paris und Italien. Julius Stern wählte als Ziele für seine „Bildungsreise“ „nur“ Dresden und Paris – in den *Erinnerungsblättern* wurde von seinen ärmlichen finanziellen Verhältnissen berichtet, die ihn teilweise sogar zum Hungern gezwungen hätten. Die beiden Städte hatte er bewusst ausgesucht und die Aufenthalte dort gut genutzt. In Dresden lernte er die italienische Gesangsschule kennen, die alte durch seinen Unterricht bei dem inzwischen schon hoch betagten Johann Aloys Miksch¹⁴⁶ und die neue durch die Bekanntschaft mit dem Sänger Angelo Ciccarelli¹⁴⁷. In einem Brief vom Juli 1843 an die Eltern hieß es:

142 Marco Coltellini (1724–1777) – italienischer Librettist. Seinen literarischen Durchbruch hatte er erst 1761 mit *L'Almeria* (Musik: G. F. de Majo). Ab 1764 war er Hofdichter in Wien, ab 1772 am Zarenhof in St. Petersburg.

143 Vgl. Wohnungsanzeiger 1841.

144 Beide abgedruckt in: Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 22 f.

145 Zit. Nach: Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 23.

146 Johann Aloys Miksch (1765–1854) – Bariton an der Dresdner Oper, war befreundet mit Carl Maria von Weber und ein sehr gefragter Gesangslehrer.

147 Angelo Ciccarelli, (geb. 1806) – Komponist und Gesangspädagoge. Seit 1828 Mitglied der Königlich Sächsischen Vokalkapelle in Dresden. Seine berühmteste Komposition *Stabat mater* wurde mehrmals aufgeführt. Vgl. Hermann Mendel und August Reissmann (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Berlin 1873, Bd. 2, S. 462.

„Der alte, ehrwürdige Miksch ist wirklich der größten Anerkennung werth. [...] Ich war gestern drei Stunden bei ihm und ich muß gestehen, daß ich mir große Vorwürfe darüber zu machen habe, nicht früher Gesangunterricht genommen zu haben. Ein Gesanglehrer kann die Menschen, d. h. die Lungen ruinieren. Miksch, einst Lehrer der Schröder-Devrient¹⁴⁸ und der Henriette Sonntag¹⁴⁹ [sic], ist ungeheuer derb und grade, aber voll Verstand und ich hoffe sehr viel von ihm zu lernen, da ich, wenn ich will, zu ihm gehen und bei seinem Unterricht zugegen sein kann.“¹⁵⁰

Beide Briefe sind in den *Erinnerungsblättern* überliefert und vom Biografen Richard Stern bewusst ausgewählt im Hinblick auf die spätere Tätigkeit seines Vaters als Gesangslehrer. Das Zuhören bei anderen Schülern über viele Stunden am Tag war eine im 19. Jahrhundert beliebte Unterrichtsmethode. Auch im *Stern'schen Konservatorium* wurde dies später so praktiziert.

Offenbar hatte Julius Stern schon in seiner Studienzeit in Berlin selbst Gesangunterricht erteilt und war nach seinen Studien bei Johann Aloys Miksch erschrocken über die eigene Unbekümmertheit.

„Jetzt weiß ich erst, was singen heißt, und ich schäme mich ordentlich, je mehr ich den Gesang studire, so lange sogenannten Gesangunterricht gegeben zu haben, ohne auch nur das Geringste von einer Schule, einem System zu wissen. Die Reise war für mich eine Nothwendigkeit, denn sollte ich nun, wenn ich hier den Cursus bei Miksch vollendet, wieder Gesangunterricht ertheilen, so würde ich gewiß mit dem größten Erfolge Schülerinnen bilden, da ich wieder vieles andere Musikalische besitze, das dem Miksch und den anderen hier sehr oft mit einem Ducaten bezahlten Gesanglehrern mangelt. In Berlin weiß man gar nicht, was singen heißt, und daher ist es ganz natürlich, daß unsere Sängern nichts leisten.“¹⁵¹

Bemerkenswert ist sein Interesse an der Ausbildung von Frauenstimmen. Hier konnte er offenbar die meisten Erfolge im Rahmen seiner pädagogischen Tätigkeit erzielen und seine Methodik zukunftsweisend ausbauen. Er sah seine Stärke sehr deutlich darin, seinen Gesangunterricht nunmehr auf den beiden Pfeilern Gesangstechnik und Musikalität aufzubauen und erkannte darin einen Marktwert, den er in den folgenden Jahren nutzen würde.

In den *Erinnerungsblättern* wurde mitgeteilt, dass Julius Stern Empfehlungsschreiben von Ludwig Rellstab, Carl Friedrich Rungenhagen und von Fanny Hensel besaß, die ihm die Türen zu den angesehensten Pariser Häusern öffneten; zudem verschaffte ihm Giacomo Meyerbeer

148 Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) – Sängerin und Schauspielerin, welche besonders durch ihre Interpretation der Leonore in Beethovens *Fidelio* beeindruckte.

149 Henriette Sontag (1806–1854), gefeierte Sängerin, Berlin lag bei ihren Auftritten im so genannten „Sontagsfieber“. Später war sie die ausschlaggebende Kraft für die Gründung des *Stern'schen Gesangvereins*, da in ihrem Hause die ersten Treffen stattfanden.

150 Zit nach: Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 29.

151 Brief an die Eltern, zit. Nach: Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 31 f.

die Kontakte zu den führenden Musikern.¹⁵² In Paris begründete Julius Stern seinen Ruf als Dirigent und Chorleiter durch die erfolgreichen Konzerte des Deutschen Gesangvereins, dessen Leiter er wurde. Dabei widmete er sich besonders einem Werk: Mendelssohns *Antigone* op. 55, einer Schauspielmusik zur Tragödie von Sophokles für Sprechrollen, Baß-Solo, zwei vierstimmige Männerchöre und Orchester. Der König von Preußen, Friedrich Wilhelm IV. hatte diese Komposition bei Mendelssohn in Auftrag gegeben. Die Uraufführung fand in Anwesenheit des Königs am 28. Oktober 1841 im Potsdamer Neuen Palais statt. Julius Stern machte das Werk 1844 in Frankreich bekannt. Da es zu dieser Zeit noch ungedruckt war, bat er Mendelssohn um eine Abschrift und veranlasste eine französische Übersetzung. Er führte es erst in deutscher und dann in französischer Sprache in verschiedenen Lokalisationen auf – schließlich im Odeon-Theater vor 1.800 Personen. Die *Antigone* erlebte damals 77 Wiederholungen und trat danach einen Siegeszug im Ausland an; in Covent Garden schaffte sie Anfang 1845 eine Aufführungsserie von 45 Vorstellungen.¹⁵³

Zu den „Wanderjahren“ gehörten auch Bildungsreisen aus einer späteren Lebensphase, als er sich solche Reisen leisten konnte. Julius Stern war wiederholt in Bayreuth. Dort wirkte er mit seinem Gesangverein bei der Aufführung der 9. Sinfonie von Beethoven anlässlich der Grundsteinlegung des Festspielhauses im Mai 1872 mit. In den folgenden Jahren besuchte er als regelmäßiger Gast die Festspiele, zum Beispiel die Erstaufführung des *Ring des Nibelungen*. Im Jahr 1875 erfüllte sich Julius Stern einen Jugendtraum: Er reiste mit seiner Frau nach Italien auf eine Erholungs- und Bildungsreise. In einem Brief berichtete er an seine Tochter Dora:

„Rom, 5. Mai 1875 Hotel Costanza
Meine theure taugenichtsige Dora,
Deine Mutter hat in jeder Stunde am Tag mich damit unterhalten ‚Wäre doch unsere Dora mit uns!‘ Und so ungern ich es Dir auch gestehe, es war auch mein Wunsch [...] Seit ich denken kann, habe ich eine Reise nach Rom nach Neapel als das Wünschenswertheste im Leben gehalten und nun, freilich etwas spät für das müde Leben, das mich herunter gebracht, erfüllt sich dieser Jugendtraum.“¹⁵⁴

Endlich war er in dem Land, in dem die Oper entstanden war. Eine Bildungsreise nach Italien gehörte in das Ausbildungsprogramm eines Musikers im 19. Jahrhundert. Julius Stern reiste erst als 55-jähriger dorthin. Das Stipendium hatte in seiner Jugend nicht für eine solche Reise gereicht.

Damals war er nach Ablauf des zweijährigen Stipendiums 1846 nach Berlin zurückgekehrt, hier begannen seine „Meisterjahre“. In den *Erinnerungsblättern* berichtete sein Sohn, dass ihm sofort

152 Vgl. Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 42.

153 Vgl. ebd., S. 60 ff., bes. S. 73.

154 Privatbesitz.

eine Stelle als Chordirigent in der jüdischen Reformgemeinde mit 600 Talern Gehalt¹⁵⁵ angeboten wurde. Ob er diese Stelle angenommen hat, ließ sich nicht ermitteln. Das Gehaltsangebot war für die damalige Zeit relativ hoch. Interessant ist aber besonders die Tatsache, dass sich die jüdische Reformgemeinde in Berlin in dieser Zeit überhaupt erst bildete. Die führenden Köpfe des Reformjudentums waren Sigismund Stern¹⁵⁶ und Aaron Bernstein¹⁵⁷. Es gab einen „Aufruf an unsere Glaubensbrüder“ vom 2. April 1845 von Persönlichkeiten des jüdischen Lebens an die Berliner Öffentlichkeit, der als offene Rebellion gegen das rabbinische Judentum verstanden wurde. Darin forderten sie eine „positive Religion“ und lehnten Gebote ab, die keinen geistigen Inhalt mehr hätten. Aus der 1845 gegründeten „Genossenschaft für Reform im Judentum“ ging die Reformgemeinde hervor. In den Jahren 1853–1854 wurde in der Johannisstraße 16 (früher 11a) ein explizit nicht Synagoge genannter Reformtempel gebaut, der auch eine Orgel enthielt, um sich vom traditionellen Ritus abzugrenzen. Der erste Prediger und Rabbiner der Reformgemeinde war Samuel Holdheim¹⁵⁸. Besonders wichtig war, dass der Gottesdienst in der Reformgemeinde auch auf Deutsch gehalten wurde – der Vortrag der Bibel erfolgte sowohl in Hebräisch als auch in der Übersetzung der jeweiligen Landessprache. Die wichtigsten Neuerungen in musikalischer Hinsicht waren, dass die Mitwirkung von Frauen im Chor gestattet werden sollte und die Orgel im Gottesdienst eingesetzt werden durfte. Simone Ladwig-Winters beschreibt die Rolle der Musik im Gottesdienst in ihrer Darstellung der Geschichte der Berliner Reformgemeinde:

„Die Liturgie gibt dem Gottesdienst eine innere Ordnung, die durch die musikalische Untermalung noch verstärkt werden sollte. Die Orgel, über lange Zeit ein nicht akzeptiertes Instrument in einem jüdischen Gotteshaus, war für die Reformgemeinde ein wesentliches Element. Menschliche Stimmen, geführt und begleitet von Instrumenten, u. a. einer Orgel, sollten den erhebenden Charakter des Gottesdienstes unterstreichen. Die Gemeinde beschäftigte vermutlich für den Chor, der spätestens seit 1857 existierte, einen eigenen Kantor.“¹⁵⁹

155 Vgl. Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 110.

156 Sigismund Stern (1812–1861) – Präsident der jüdischen Reformgemeinde in Berlin, nicht verwandt mit Julius Stern. Vgl.: Adolf Brüll, Stern, Sigismund in: *Allgemeine Deutsche Biographie* (im Folgenden ADB), hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1893, Bd. 36, S. 109 f; Arthur Galliner, Sigismund Stern, der Reformator und der Pädagoge, Frankfurt a. M. 1930.

157 Aaron Bernstein (1812–1884) – Schriftsteller. Vgl.: Julius H. Schoeps, *Bürgerliche Aufklärung und liberales Freiheitsdenken. Aaron Bernstein in seiner Zeit*, Stuttgart/Bonn 1992.

158 Samuel Holdheim (1806–1860) – Rabbiner zuerst in Frankfurt, dann in Mecklenburg-Schwerin und schließlich bei der Reformgemeinde in Berlin. Vgl.: Christian Wiese (Hrsg.), *Redefining Judaism in an age of emancipation: comparative perspectives on Samuel Holdheim (1806–1860)*, Boston 2007.

159 Simone Ladwig-Winters, *Freiheit und Bindung. Zur Geschichte der Jüdischen Reformgemeinde zu Berlin von den Anfängen bis zu ihrem Ende 1939*, hrsg. von Peter Galliner, Teetz 2004, S. 84.

Dieser erste Kantor der jüdischen Reformgemeinde in Berlin war Julius Stern. Vermutlich existierte der Chor schon 11 Jahre früher. Eine genauere Eingrenzung seiner Tätigkeit ließ sich nicht vornehmen.¹⁶⁰ Der erste Gottesdienst der (jüdischen) Reformgenossenschaft 1845 fand ebenfalls zur Musik des Musikdirektors Julius Stern statt.¹⁶¹ Der Historiker Reinhard Rürup bezeichnet Julius Stern in seiner „Jüdischen Geschichte in Berlin“ zugleich als Konservatoriumsgründer und als Chordirigenten der jüdischen Reformgemeinde.¹⁶² Die jüdische Reformgemeinde war im Übrigen als Verein eine private Institution, die Mitgliedschaft freiwillig. In dem Mitgliederverzeichnis von 1859 war der Königliche Musikdirektor Julius Stern erfasst.¹⁶³

Lohnend ist sicher auch ein Nachdenken über die Bedeutung des Judentums für Julius Stern – ein Thema, welches weder in Briefen noch in der Erinnerungsliteratur angesprochen wurde. Im Gegensatz zu vielen anderen jüdischen Musikern im 19. Jahrhundert ließ er sich nicht taufen – wie seine Beerdigung auf dem Kirchhof der jüdischen Gemeinde Weißensee beweist – und dies beeinträchtigte seine Karriere offenbar. Als Jude und dazu noch erfolgreicher Unternehmer konnte er im preußischen Staat keine offiziellen Ämter bekleiden. So war es beispielsweise in den Gründungszeiten der Hochschule nie ein Thema, das schon bestehende und inzwischen gut florierende *Stern'sche Konservatorium* in eine *Königliche Hochschule* umzuwandeln oder solche Überlegungen zumindest mit in die Planungen einzubeziehen.

„[D]ie Privatkonservatorien hier, die Königliche Hochschule dort – so lautete der Dualismus, bei dem es bis in die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts bleiben sollte. Der eingetretene Riss blieb bestehen; bei der Hochschulgründung im Jahr 1869 griff der Staat nicht auf das bereits bestehende private Institut zurück.“¹⁶⁴

So fasst Dietmar Schenk in seinem Buch über die Berliner Hochschule die Entwicklung zusammen. Als geschichtlichen Hintergrund benannte er die 1848er Revolution, die einen Bruch zwischen Staat und Gesellschaft hervorgerufen hatte. In dem 1993 erschienenen „Berliner Biographischen Lexikon“, das sich eher als ein Lesebuch zur Geschichte von Berlin versteht, wird hingegen die These vertreten, dass seine Glaubenszugehörigkeit die Übernahme von öffentlichen Ämtern grundsätzlich verhindert habe:

„S. [Stern] wurde als Jude für die Leitung der Berliner Singakademie für ungeeignet befunden, gründete 1847 den *Stern'schen Gesangverein*, der sich zur ernsthaften Konkurrenz der Singakademie entwickelte.“¹⁶⁵

Vermutlich spekulieren die Autoren, da keine Quellen angegeben werden. In zeitgenössischen Lexika und auch in Briefen findet sich eine solche Begründung nicht.

Klar ist jedoch, dass Julius Stern keine offiziellen Ämter erhalten hat. Seine Lebensleistung wurde dennoch gewürdigt, indem er 1860 für seine Verdienste als Dirigent des *Gesangvereins* und als Direktor des Konservatoriums zum Königlichen Professor¹⁶⁶ ernannt wurde und drei Jahre später gemeinsam mit seinen beiden ehemaligen Geigenlehrern den Roten Adlerorden vierter Klasse erhielt.¹⁶⁷

Julius Stern begann in der Jahrhundertmitte einen wahren Gründungs-marathon und brachte die Institute nach Berlin, die in der Stadt seiner Meinung nach fehlten: 1847 den *Stern'schen Gesangverein*, 1850 das Konservatorium und 1855 den *Stern'schen Orchesterverein*. Der wenig erfolgreiche Orchesterverein konnte sich nur kurze Zeit halten, wohingegen der Gesangverein und das Konservatorium die Lebenswerke Sterns wurden, die seinen Namen auch über seine Lebzeit hinaus weiter tragen und in Erinnerung halten sollten. Den einzelnen Unternehmen sind im Folgenden eigene Kapitel gewidmet, da sie größere Bedeutung für das Berliner Musikleben hatten und nicht allein biografische Details enthalten.

Julius Stern verbrachte sein gesamtes weiteres Leben in Berlin und war mit allen seinen Unternehmungen sehr erfolgreich. Er hat zumindest zeitweise überlegt, die Stadt zu verlassen, und sich um zwei Stellen beworben: Die *Neue Zeitschrift für Musik* vermeldete 1851 einen Ruf Julius Sterns an das zeitgleich mit dem Berliner Konservatorium gegründete Konservatorium in Köln. Ferdinand Hiller war dort seit 1850 städtischer Musikdirektor: „Musikdir. Stern in Berlin hat, wie es heißt, den Ruf als Direktor des Conservatoriums in Cöln erhalten.“¹⁶⁸ Offenbar hatte sich Stern mit Unterstützung Hillers auf diese Stelle beworben. Ob er den Wechsel nach Köln ernstlich erwogen hat und woran dieser letztlich scheiterte, ist nicht belegt. Im Jahr 1853, als Julius Stern gerade frisch verheiratet und Vater seines ersten Kindes geworden war, trug er sich mit der Idee, nach Düsseldorf zu gehen. Er hatte sich dort um die Nachfolge Robert Schumanns beworben. Wahrscheinlich suchte er nach einer Festanstellung, vermutlich waren seine Unternehmungen in Berlin auch finanziell noch nicht zufriedenstellend. Obwohl er Robert Schumann persönlich kannte – 1841 hatte dieser im Ehetagebuch unter „eine Menge Besuche“ vermerkt: „Julius Stern aus Berlin, jung, strebend, voller Anlagen“¹⁶⁹ – und auch mit diesem brieflich darüber speulierte, die Stellen

160 Vgl. Stern, Erinnerungsblätter, S. 246.

161 Vgl. Samuel Holdheim, Geschichte und Entwicklung der jüdischen Reformgemeinde in Berlin. Im Zusammenhang mit den jüdisch-reformatorischen Gesamtbestrebungen der Neuzeit, Berlin 1857, S. 145. Für diesen Hinweis danke ich Sebastian Panwitz.

162 Vgl. Rürup, S. 100.

163 Vgl. Mitgliederverzeichnis Jüdische Reformgemeinde 1859, Akten des Polizeipräsidenten im Brandenburgischen Landeshauptarchiv Potsdam (im Folgenden BLHA) Rep. 30 Bln. C 15215, Bl. 2.

164 Schenk 2004, S. 29.

165 Bodo Rollka, Volker Spiess und Bernhard Thieme (Hrsg.), Berliner Biographisches Lexikon, Berlin 1993, S. 385.

166 Vgl. Mitteilung in der *NZfM* 1860 Bd. 53, S. 51.

167 Vgl: *NZfM* 1863 Bd. 58, S. 43: „Der König von Preußen verlieh den rothen Adlerorden vierter Classe dem Professor J. Stern und den beiden Concertmeistern Ganz und Ries, sämmtlich in Berlin.“

168 *NZfM* 1851 Bd. 35, Nr. 19, S. 203.

169 Eintrag 45.–47. Woche 18.7.–8.8.1841. Robert und Clara Schumann, Ehetagebücher 1840–44, hrsg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Frankfurt a. M. 2007, S. 92.

quasi zu tauschen¹⁷⁰, wandte sich Julius Stern an einen in Düsseldorf lebenden Sänger, den er noch aus seiner Pariser Zeit kannte, um Erkundigungen einzuziehen:

„Ist das Gerücht gegründet, so wollte ich als Bewerber aufzutreten mir erlauben. Nun komme ich zu Ihnen, geehrter Herr mit der Frage: Geht Schumann weg, wäre eine Aussicht für mich da? Was für Schritte sind zu thun? Was ist es eigentlich für eine Stellung? Welche materiellen Punkte kommen in Betracht? Und vor allem, welche Ansprüche macht man an den Nachfolger Schumanns? [...] Mir geht es über alles Ermessen gut, habe ein treues Weib und ein gesundes Kind, und auch sonst, was man wünschen kann; und doch würde ich Berlin mit Vergnügen verlassen. Ich bilde mir ein, Sie wissen etwas von meinem Musiktreiben und da unterlasse ich es, davon zu melden.“¹⁷¹

Über die Gründe, warum Julius Stern Berlin verlassen wollte, ist nichts bekannt. Auch sein etwa gleichaltriger Kollege Carl Reinthaler¹⁷² spekulierte in seinen Briefen von 1853 darüber; ein Antwortschreiben Sterns ist nicht erhalten. Reinthaler, der ebenfalls bei A. B. Marx studiert hatte, schrieb am 3. Juli 1853 aus Köln an Julius Stern:

„Sie haben sich bisher meiner kleinen Sachen mit so liebenswürdiger Zuvorkommenheit angenommen, dass mir nichts näher liegen sollte, als zu Ihnen zu reisen mit der Partitur unter dem Arm. Was mich hier heute davon abhält ist offen gestanden – Ihre Bewerbung um die Düsseldorfer Stelle. Warum wollen Sie von Berlin fort? Haben Sie zu viel Arbeit dort? Werden sie nicht belohnt – stehen Ihnen zu großartigen Aufführungen nicht [...] Mittel an Orchester d. h. Geld – zur Verfügung?“¹⁷³

Wenig später – am 9. November 1853 – fügt Carl Reinthaler weitere Bedenken hinzu:

„Von Herrn Kapellmeister Hiller habe ich die überraschende Neuigkeit erfahren, dass Sie Berlin – den Ort Ihres Ruhmes und des Gesangs – zu verlassen beabsichtigen für den Fall, dass Sie Schumanns Stellung in Düsseldorf erhalten. Ob Sie daran wohl thun, verehrtester Freund, das wage ich nicht zu beurtheilen, obwohl nach meiner geringen Einsicht der Tausch mit dem Rhein Ihnen manche unangenehme Seiten des dortigen Kunstbetriebes enthüllen könnte, die sich von der Ferne nicht so leicht erkennen lassen. Doch das werden Sie, der besonnene und wohl überlegende Mann besser bedacht haben, als ich, der ich nur einzelnes beiläufig gesehen oder gehört, und der ich vielleicht auch Ihre jetzige Stellung in einem glänzenderen Lichte ansehe als Sie selbst.“¹⁷⁴

Anscheinend standen Julius Stern tatsächlich nicht die finanziellen Mittel zu Verfügung, die seine allerorten beachteten Aufführungen hinreichend gestützt hätten. Julius Stern erhielt die Stelle nicht. Er hätte eine realistische Chance besessen, wenn nicht die Kirche ein Mitspracherecht bei der Entscheidung beansprucht hätte, wie es in dem Brief von Carl Reinthaler weiter hieß:

„Jetzt hat sich in Düsseldorf die Sache eigenthümlich gestaltet, in einigen Wochen spätestens wird die Entscheidung da sein. Die Musikfreunde bedauern sehr, daß man damit schwerlich durchdringen wird, Sie dorthin zu berufen, da die Kirche sich an der Angelegenheit beteiligt, es wird wohl unter dortigen Persönlichkeiten zur Entscheidung kommen, von einigen Seiten hat man auch an mich als einen Ersatz für Sie gedacht. Dies alles, bester Freund, bewegt mich nicht wenig, und hält mich ab, jetzt, wie ich wohl müsste einmal nach Berlin zu reisen.“¹⁷⁵

Seine jüdische Glaubenszugehörigkeit scheint seine berufliche Entwicklung behindert zu haben. So blieb Julius Stern in Berlin und übernahm wenig später die alleinige Direktion des Konservatoriums.

Privatleben und Familie – der Familienbetrieb

Im Jahre 1852 heiratete Julius Stern die 11 Jahre jüngere Elisabeth Meyer, Tochter des Kaufmanns Itzig Meyer und seiner Ehefrau Minna, geborene Herrmann.¹⁷⁶ Sie war die drei Jahre ältere Schwester seiner Meisterschülerin Jenny Meyer. Elisabeth wurde am 17. Juli 1831 in Berlin geboren und starb hoch betagt an „Alters- und Herzschwäche“ am 9. April 1919 in ihrer letzten Wohnung in Charlottenburg in der Nettelbeckstraße 20. Elisabeth Stern überlebte ihren Mann um 36 Jahre und wurde an seiner Seite auf dem jüdischen Friedhof in Weißensee beigesetzt. Außer diesen Daten konnte über ihr Leben nichts in Erfahrung gebracht werden. Die Vermutung liegt nahe, dass auch sie – wie ihre Schwester – eine musikalische Ausbildung genossen hatte. Schülerin des Konservatoriums war sie nach den vorliegenden Quellen jedoch nicht. In einem bisher unveröffentlichten Manuskript ihres Urenkels Dr. Richard Zahn fand sich immerhin ein Foto von ihr.¹⁷⁷ Auf diesem Altersbild ist sie im Witwenkleid mit Haube zu sehen – sie hat nicht wieder geheiratet. Der Mann an ihrer Seite ist ihr Sohn Richard Stern. Tatsächlich lebte sie aber mit ihren beiden unverheiratet gebliebenen Töchtern zusammen.

Das Bankhaus des Vaters von Elisabeth Meyer konnte ebenfalls nicht genauer verifiziert werden: Im Berliner Adressbuch vom Hochzeitsjahr 1852 gibt es ein Bankhaus F. E. I. Meyer und Comp. in der

170 Schumann-Briefedition, hrsg. v. Robert-Schumann-Haus Zwickau, Serie II Korrespondenz Clara und Robert Schumanns mit Freunden und Künstlerkollegen, Band 17, Briefwechsel mit Freunden und Kollegen in Berlin, hrsg. v. Klaus Martin Kopitz (in Vorbereitung), Köln 2008–17. Vgl. auch den in den Erinnerungsblättern abgedruckten Brief von Robert Schumann an Julius Stern vom 12.2.1854, Stern, Erinnerungsblätter, S. 182f.

171 Julius Stern an Unbekannt vom 17.9.1853, SBB-PK Mus. ep. Julius Stern 16.

172 Carl Reinthaler (1822–1896) wurde nach seiner Lehrtätigkeit am Kölner Konservatorium (1853–1857) nach Bremen als Domorganist und Dirigent der dortigen Singakademie berufen.

173 Carl Reinthaler an Julius Stern, Brief vom 3.7.1853 aus Köln, Autograph Stadtbibliothek Hannover.

174 Carl Reinthaler an Julius Stern, Brief vom 9.11.1853, Autograph Stadtbibliothek Hannover.

175 Ebd.

176 Die Angaben sind dem Beisetzungsregister entnommen: Neue Synagoge Berlin, Centrum Judaicum, Signatur: Friedhof Weißensee Nr. 55241 „Bescheinigung über Eintragung eines Sterbefalles“.

177 Vgl. Stammbäume der Familien Stern und Meyer im Anhang.



Geliebte Großmama
mit Sohn Richard

Abb. 14: Foto von Elisabeth und Richard Stern, aus: Richard Zahn, *Meine Mutter Elisabeth Zahn, geb. Stern (1894–1990), Maschinenschriftliches Manuskript, S. 35.*

Heilige-Geist-Straße 39 mit den Inhabern: E. I. Meyer – vielleicht tatsächlich der Vater Itzig Meyer – einem Ad. [Adolf] Meyer und einem Friedrich Meyer.¹⁷⁸ Allerdings ist der Nachname in Verbindung mit dem Beruf sehr häufig, bereits wenige Hausnummern weiter, in der Heilige-Geist-Straße 44 befand sich ein weiteres Bankhaus Meyer, E. F. Meyer und Comp. Unabhängig davon darf unterstellt werden, dass der Schwiegervater das Unternehmen „Konservatorium“ finanziell unterstützt hat, beispielsweise durch günstige Kredite.

178 Vgl. Wohnungsanzeiger 1852.

In der Familie von Julius Stern wuchsen fünf Kinder auf: Felix, Paul, Dora, Richard und Anna. Auf dem Familienbild von circa 1860 sind die drei ältesten Kinder mit der Mutter zu sehen:



Abb. 15: Elisabeth Stern mit Felix, Paul und Dora, Familienfoto von 1860. (Privat-Archiv der Familie, Frankfurt a. M.)

Der Zeit entsprachen die geschlechtsspezifischen Unterschiede bei der späteren Berufswahl der Kinder: Die Jungen studierten an der Universität und wurden Juristen oder Kaufleute – zwei von ihnen promovierten, während die Mädchen am Konservatorium des Vaters ein Musikstudium absolvierten und das Lehrerinnenexamen ablegten. Es ist immerhin bemerkenswert, dass alle eine Berufsausbildung erhielten.

Lebensabend

Von Julius Sterns drei Unternehmungen waren der Gesangverein und das Konservatorium erfolgreich. Seinen *Stern'schen Gesangverein* leitete und formte er 26 Jahre, das Konservatorium leitete er 20 Jahre lang, bis seine Gesundheit ihn daran hinderte. Die folgenden Fotos zeigen ihn in sehr ähnlicher Haltung und Kleidung.



Abb. 16: Foto von Julius Stern, aus: Ernst Otto Nodnagel, Gedenkblätter zur Einweihung der neuen Räume, Berlin 1899, S. 1. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 37)



Abb. 17: Julius Stern, Fotografie von C. J. Schaarwächter, aus: Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Bildsammlungen, Sammlung Manskopf, Signatur: S36_F01910, Quelle: <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7801910/> (Stand 13.12.2012).

Seine zweite Lebenshälfte war durch seine beiden bestehenden Unternehmungen finanziell gesichert. In der Rezension der Erinnerungsblätter heißt es, dass Stern sich durch sein „vermittelt seiner Kunstthätigkeit erworbenes Vermögen ein behagliches, unabhängiges Leben gesichert“¹⁷⁹ hätte. Als Indiz dafür darf auch gelten, dass sich die Familie Stern 1869 ein Haus in Schmiedeberg/ Hohenwiese im schlesischen Teil des Riesengebirges als Sommerresidenz erbauen lassen konnte und es nach ihren Wünschen einrichten ließ. In einem Brief an seine Frau beschrieb Julius Stern sehr detailliert und mit großer Begeisterung die hochherrschaftliche Einrichtung ihrer neuen Villa.

„Schmiedeberg Sonntag 2 Uhr [o. J., vermutlich 1869]

Geliebte Elise

Da sitz ich nun in unserem Hause und in unserer Stube, die natürlich bis auf das Geringste über alle Erwartung köstlich und geschmackvoll eingerichtet ist, um Dir den

179 NZfM 1886 II, S. 547.

ersten Gruß zu senden. Gestern früh 6 Uhr fuhr ich aus Dresden ab und kam hier unerwartet um vier Uhr an. Das Wetter blieb bis jetzt unveränderlich schlecht und schließlich gewöhnt man sich daran. Kaum angekommen gingen wir in's stattliche Haus. [...] Eine einfenstrige und meine 2 fenstrige Stube im ersten Stock, eine Vorstube und die Schlafstube komplett eingerichtet. Ich muß Dir, liebstes Kind, alles ausführlich beschreiben. In den vier Stuben Tapeten und doppelte Gardinen [...] Der Schreibtisch, an dem ich sitze, ist wie das ganze ameublement antique. Da können vier Mann bequem schreiben. Es ist ein sogenannter doppelter Schreibtisch mit Kästen und Kasten. [...] Von dem Schreibtisch, der am Fenster steht, übersehe ich das ganze Dorf bis an den Schmiedeberger Kamm, von dem wir im vorigen Jahre aus Böhmen herunterkamen.“¹⁸⁰

Seit diesem Jahr verbrachte die Familie jeden Sommer in der kleinen Stadt. Für Julius Stern waren diese Aufenthalte Freiräume zum konzentrierten Arbeiten, beispielsweise zum Arrangieren der Klavierauszüge. Darüber hinaus nutzte er seine Popularität, um sich für das Dorf einzusetzen: Für den Bau eines Schulhauses im Dorf spendete er die Einnahmen aus einem Berliner Weihnachtskonzert, der Rest wurde vom Kaiser aus dessen Privatschatulle dazugegeben. Außerdem unterstützte er die Hohenwieser Feuerwehr mit der Schenkung einer Schlauch-Spritze neuester Konstruktion.¹⁸¹

Der Wohlstand und seine Kontakte zu den führenden Köpfen der Stadt öffneten Julius Stern die Türen für die „Gesellschaft der Freunde“. Dieser Verein wurde 1792 im Geist der Aufklärung gegründet und war dem Ursprung nach ein Wohltätigkeitsverein. Der Wahlspruch der Gesellschaft der Freunde – „Nach Wahrheit forschen, Schönheit lieben, Gutes wollen, das Beste tun.“ – basierte auf einem Zitat von Moses Mendelssohn.¹⁸² Später entwickelte sich der Verein zum Kulturzentrum des Berliner Judentums und wurde nach 1880 inoffizieller Mittelpunkt der Berliner Wirtschafts- und Finanzelite. Julius Stern wurde in die Gesellschaft im Alter von 53 Jahren am 10. Dezember 1873 unter der Mitgliedsnummer: B 39 aufgenommen.¹⁸³

Musiker wie auch Künstler und Rabbiner waren in der „Gesellschaft der Freunde“ eine Ausnahme. Es dominierten Bankiers, Unternehmer, Kaufleute, auch Rechtsanwälte und Ärzte, daneben gab es einige Publizisten und Pädagogen. Frauen wurden wegen des Vereinsrechts gar nicht aufgenommen. Julius Stern passte insofern in den Verein, als er wie viele andere Mitglieder ein „Multifunktionär“ und an verschiedenen Orten präsent war. Außerdem gab es Verbindungen über die Familie seiner Frau: Der Bruder seines Schwiegervaters, Joel Wolff Meyer, war ein langjähriges Mitglied. Ob und welche Auswirkungen die Mitgliedschaft auf das Geschäftsunternehmen „Konservatorium“ hatte, lässt sich nicht sagen. Immerhin scheint noch 1892, in einer Zeit, als Jenny Meyer die Direktorin

180 Privatbesitz.

181 Vgl. Stern, Erinnerungsblätter, S. 219.

182 Moses Mendelssohns gesammelte Schriften, hrsg. von Georg Benjamin Mendelssohn, Bd. 5 Leipzig 1843–45, S. 389.

183 Für diesen Hinweis danke ich Sebastian Panwitz. Vgl. dazu: Sebastian Panwitz, Die Gesellschaft der Freunde 1792–1935. Berliner Juden zwischen Aufklärung und Hochfinanz, Hildesheim/New York/Zürich 2007.

des Institutes war, eine Verbindung zur „Gesellschaft der Freunde“ bestanden zu haben, denn sie veranstaltete am 3. Februar 1892 mit der Operschule eine „Musikalisch-dramatische Abendunterhaltung“ auf der Bühne des Saales der „Gesellschaft der Freunde“¹⁸⁴ in der Potsdamer Straße 9.¹⁸⁵ Dies war ein Benefizkonzert für die Archer-Stiftung, eines Unterstützungsfonds zur Finanzierung von „auswärtigen Badekuren für kranke und bedürftige Lehrerinnen“¹⁸⁶.

Julius Stern war nicht nur ein aktiver, sondern auch ein rastloser Musiker. Kaum eine Anzeigenseite in den Tageszeitungen, die nicht seinen Namen enthielt, sei es als Dirigent, sei es als Direktor seiner Institute. 1874 war der erst 54-Jährige auch aufgrund seines extrem hohen Arbeitspensums gesundheitlich bereits so sehr geschwächt, dass er zu einer Reduzierung seiner diversen Tätigkeiten gezwungen war. Da er als Dirigent des Reichshallenorchesters – eine neuerliche Unternehmung nach dem Modell des *Stern'schen Orchestervereins* – vertraglich noch für eine Saison gebunden war, das Konservatorium vermutlich den höchsten Gewinn erzielte und damit den Lebensunterhalt sicherte, musste er 1874 nach 26-jähriger Leitungstätigkeit seinen Gesangverein aufgeben. Die Entscheidung zwischen den Leitungstätigkeiten des Gesangvereins und des Konservatoriums fiel ihm offenbar nicht leicht. Seine Dirigententätigkeit beendete er im gleichen Jahr.

In den folgenden Jahren konnte er noch das 25-jährige Bestehen des Konservatoriums feiern. Die Sommeraufenthalte in Hohenwiese und die Kuren bei einem Professor Esmarch in Kiel konnten jedoch seine Gesundheit nicht wiederherstellen. Er erlitt mehrere Schlaganfälle. 1883 erlebte er noch den Tod von Richard Wagner und die Geburt seines ersten Enkels, bevor er am 27. Februar 1883 starb. Im Beisetzungsregister wurde als Todesursache „Gehirnschlagfluß“¹⁸⁷ genannt. In den Sterbeakten wurde er mit seinem jüdischen Namen – Jesajas Isaak Stern – geführt. Die *Erinnerungsblätter* berichteten, dass das Konservatorium die am 2. März stattfindende Trauerfeier gestaltete. Danach fuhr der Trauerzug durch die Friedrichstraße zum Kirchhof der jüdischen Gemeinde Weißensee, wo Julius Sterns Grab noch heute zu finden ist.¹⁸⁸ Der *Stern'sche Gesangverein* veranstaltete am 18. März unter Ernst Rudorff ein Gedenkkonzert¹⁸⁹ in der Singakademie mit folgendem Programm: Die Choräle von Bach „Befiehl du deine Wege“, „Wenn ich einmal soll scheiden“ und „Herr Gott, du bist unsre Zuflucht für und für“ umrahmten die Chöre von Mendelssohn „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“ und „Vergangen ist der lichte Tag“, sowie Schuberts „Litanei“ und das „Benediktus“ *Requiem* von Mozart. Dieses panreligiöse Programm, welches neben Chorälen auch Kompositionen von dem für Julius Stern wichtigsten Komponisten

184 Vgl. dazu auch die Abbildungen in: Panwitz, S. 163 f.

185 Vgl. Jahresbericht 1891/92, S. 28.

186 Jahresbericht 1891/92, S. 28.

187 Neue Synagoge Berlin, Centrum Judaicum, Signatur: Friedhof Weißensee, Beisetzungsregister Nr. 1975.

188 Feld A, Abteilung I, Reihe 22.

189 *NZfM* 1883 Bd. 79, S. 149.

Felix Mendelssohn Bartholdy enthielt, entsprach dem musikalischen Wirken des Verstorbenen. Zu Julius Sterns Tod gab es erstaunlicherweise keine Nachrufe. Die Presse schien von diesem kaum Notiz genommen zu haben. Dies wirkt besonders befremdlich im Vergleich zu seinem wenige Tage später verstorbenen ehemaligen Kollegen Theodor Kullak. Hier gab es sogar einen Spendenaufruf, um ein aufwändiges Grabdenkmal errichten zu können. Vielleicht hatte die Untätigkeit, zu der ihn seine Krankheit in den letzten Lebensjahren zwang, seinen Namen bereits aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwinden lassen.

Eine unauffällige Notiz in der *Vossischen Zeitung* machte Mitteilung von der Fortführung des Konservatoriums unter der administrativen Leitung seines Sohnes – das Konservatorium befand sich ja im Familienbesitz:

„Das *Stern'sche Conservatorium der Musik* wird auch nach dem Tode seines Begründers und bisherigen Dirigenten, des Professor Stern, in unveränderter Form weitergeführt werden. Die artistische Leitung hat Herr Kapellmeister Robert Radecke, die administrative dagegen der Sohn des Verstorbenen, Herr Paul Stern übernommen.“¹⁹⁰

Stern'sches Conservatorium der Musik.
 Artistischer Director: Herr kgl. Hofkapellmeister **Robert Radecke**,
 Berlin, Friedrichstraße Nr. 23A,
 Neuer Cursus am 2. April:
 I. Für Liebhaber, Theorie, Harmonik, Contrapunkt, freie Composition: Rob. Radecke, kgl. Hofcapellm.
 II. Partitur, Direction: Rob. Radecke.
 III. Methodik: Adolf Papendick.
 IV. Pianoforte: Solo- und Viertonstimmig, Agazzi, Andrich, Mittelhausen, Münzinger, Papendick, Raach, Radecke, Seifert, Otto Schmidt, Schütz, C. Wolf, die Damen: Folgerbauer, Frau Goldsch, Fr. Puzzi, Stern.
 V. Sologesang: Jenny Meyer, Ad. Schuler, kgl. Domorganist, Frau Puzzi, Louise Brämann.
 VI. Violine, Solo- und Quartettspiel: Felix Meyer, Eichelberg, kgl. Kammermusiker.
 VII. Cello: Wendel, kgl. Kammermusiker.
 VIII. Italienisch: Vini.
 IX. Orgel: Diesel, kgl. Musikdirector.
 X. Orchesterklasse: Radecke.
 In Verbindung mit dem Conservatorium stehen:
 a. **Operschule**, Solo-Gesang: Jenny Meyer.
 Rollenstudium: Gräfen, kgl. Chordir. Ensemblegesang: Radecke. Deklamation und dramatischer Unterricht: Hellmuth-Helm, kgl. Hofchauspieler, Mimik, Aufführungen, Übungen auf der Bühne: Ebel, kgl. Pantomimist.
 b. **Seminar**, Specielle Ausbildung von Klavier- und Gesangslehrern und Lehrerinnen. Jenny Meyer, Papendick, Radecke.
 c. Die **Elementar-Klavier- und Viollinschule**, in der Anfänger von 7 Jahre an unter Oberleitung des Kapellmeisters Radecke unterrichtet werden. Hauptlehrtag: Mittwoch und Sonnabend Nachmittags.
 d. Die **Chorschule**, Dirigent Herr Radecke. Stimmbegabte Herren und Damen können denselben als Mitglieder beitreten. Das Programm für das Conservatorium wie für die Zweig-Institute ist gratis durch Unterrichtsstunden zu beziehen.
 Die Direction,
 Im Auftrage: Paul Stern.

Wenige Tage nach dieser Ankündigung erschien wie zur Bestätigung eine großformatige Anzeige des Konservatoriums mit seinem inzwischen breit gefächerten Ausbildungsangebot. Die Arbeit Julius Sterns für die Entwicklung des Musiklebens in Berlin hatte deutliche Spuren hinterlassen. Heinrich Ehrlich würdigte ihn in seinen Lebenserinnerungen:

„In der Geschichte des Berliner Musiklebens gebührt ihm ein Ehrenplatz. Der Gesangverein und das Sternsche Konservatorium behalten seinen Namen, und werden sein Gedächtnis auf die Nachwelt verpflanzen.“¹⁹¹

Er sollte Recht behalten, zumindest für die nächsten 50 Jahre. Die 1886 publizierten *Erinnerungsblätter* seines Sohnes erfüllten offenbar ihren Zweck und haben das Gedenken an Julius Stern wach gehalten, denn das Buch wurde in der *NZfM*¹⁹² ausführlich in drei Folgen rezensiert. Dies zeigte die Bedeutung, die das Buch zur Zeit seiner Veröffentlichung gehabt haben muss. Nach der freundlichen Würdigung erscheint die abschließende Wertung hingegen vernichtend:

Abb. 18: Anzeige *Vossische Zeitung* vom 17. März 1883.

190 *Vossische Zeitung* vom 1.3.1883.

191 Ehrlich, Künstlerleben, S. 78 f.

192 *NZfM* 1886 II, S. 547.

„Brachte Stern auch nicht die Wunderblume einer neuen Vaterländischen Kunst zum Blühen, so hat er doch das sicherlich nicht zu unterschätzende Verdienst gehabt, als deus ex machina eine gewisse Verfahrenheit der musikalischen Zustände durch Energie, Planmäßigkeit und feste Ziele beseitigt zu haben.“¹⁹³

Als Repräsentant der „Vaterländischen Kunst“ war er als Jude demnach ungeeignet, als Katalysator der Entwicklung aber willkommen.

Um die Jahrhundertwende wurden zwei Straßen in Berlin nach Julius Stern benannt, im Grunewald (Charlottenburg-Wilmersdorf) und in Lichterfelde (Steglitz-Zehlendorf). Als die Nationalsozialisten alle an Juden erinnernden Straßen umbenannten, erhielten sie die noch heute benutzten Namen „Klindworthsteig“¹⁹⁴ (seit 1938) und „Kadettenweg“ (seit 1935). So wurde gut 50 Jahre nach seinem Tod versucht, den Namen Julius Stern auch aus der Stadtgeschichte zu löschen.

Ein Familienalbum: Die Nachfahren von Julius Stern

Obwohl das Konservatorium im Besitz der Familie Stern war und die Kinder zum Teil sogar musikalische Ausbildungen genossen hatten, übernahm nach dem Tod von Julius Stern kein Mitglied der Familie die Leitung des Instituts. Die Verbindung der Familie Stern zum *Stern'schen Konservatorium* endete de facto mit der Generation der Kinder. Die Schwägerin Jenny Meyer wurde zwar als zur Familie gehörig betrachtet, kaufte das Geschäft aber offiziell. Den Lebensgeschichten der Mitglieder der Familie wird im Folgenden nachgegangen, um die noch bestehenden Verbindungen zum Konservatorium aufzuzeigen und das Schicksal dieser jüdischen Familie in der Zeit des Nationalsozialismus zu beleuchten. (Vgl. dazu den Stammbaum der Familien Stern und Meyer im Anhang)

Über den ältesten Sohn, Dr. Felix Stern – sicher benannt nach dem Vorbild Felix Mendelssohn Bartholdy – ist wenig bekannt. Er war Rechtsanwalt, heiratete eine Anna Mayer und hatte mit ihr drei Kinder: Walter, Ilse und Werner.¹⁹⁵

Der zweitgeborene Sohn Paul Stern wurde offenbar Kaufmann. Er verwaltete das Konservatorium direkt nach dem Tod des Vaters für kurze Zeit. Später tauchte sein Name in den

Anzeigen des *Mohr'schen Konservatoriums* auf.¹⁹⁶ In den Jahren 1909–1914 hat er nachweislich das Hauptinstitut allein und die Zweiganstalt gemeinsam mit seiner Schwester Dora geleitet. Weitere Informationen zu diesem Konservatorium konnten nicht gefunden werden.

Der jüngste Sohn, Dr. Richard Stern¹⁹⁷ war im Musikbetrieb ähnlich umtriebig wie der Vater. Er arbeitete offenbar über viele Jahre als Musikverleger. Er druckte die ersten Festschriften und Jahresberichte des *Stern'schen Konservatoriums*, die *Erinnerungsblätter* und zwischen 1909–1914 das jährlich erscheinende Kompendium *Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen?*. 1919 hatte er von dem Musikverlag Raabe & Plothow die Herausgabe des „Allgemeinen Deutschen Musiker-Kalenders“ übernommen. Außerdem brachte er die wöchentlich erscheinende *Allgemeine Musikzeitung* heraus. Auf dem überlieferten Foto inszeniert er sich als ein Gelehrter, als ein Mann des Wortes, bildlich umgesetzt durch den konzentrierten Blick in das Buch.



Abb. 19: Dr. Richard Stern.
(Privat-Archiv der Familie, Frankfurt a. M.)

Richard Stern arbeitete nacheinander in verschiedenen Berufen und Nebentätigkeiten. Zuerst betrieb er eine Musikalienhandlung in der Friedrichstraße 210.¹⁹⁸ Hier wurden auch die Eintrittskarten für Konzerte des *Stern'schen Konservatoriums* oder des *Stern'schen Gesangvereins* verkauft. Seit Mitte der 1890er Jahre hieß die Musikalienhandlung Stern & Ollendorf und befand sich in der Wilhelmstraße 20.¹⁹⁹ Im selben Haus war bis 1899 auch das *Stern'sche*

Konservatorium untergebracht, welches zu dieser Zeit bereits unter der Leitung von Gustav Hollaender stand. Die räumliche Verbundenheit lässt auch auf eine geschäftliche schließen.

193 *NZfM* 1887 I, S. 28.

194 Karl Klindworth hatte 1883 eine Musikschule gegründet, die – fusioniert mit dem Konservatorium von Xaver Scharwenka – eine ähnlich große Bedeutung für Berlin erhalten sollte. (Vgl. Kapitel D: Konkurrenzinstitute in Berlin). So wurden die Namen von Musikern, die in Berlin große Ausbildungsinstitute besaßen, einfach ausgetauscht.

195 Für diese Information danke ich Dr. Richard Zahn.

196 Es existieren die Anzeigen des *Mohr'schen Konservatoriums* in dem Kompendium *Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen?*, hrsg. von Richard Stern, Berlin, 1. Jg. (1909), S. 99 und 6. Jg. (1914), S. 197. Das Konservatorium befand sich zuerst am Luisenufer 22, die Zweigstelle in der Eisenacher Straße 121 und ab 1914 in der Prinzenstraße 8 und in der Kleiststraße 38. Die Gründer dieses Ausbildungsinstitutes waren Otto Schmidt und Adolf Schulze, letzterer hatte vorher als Gesangslehrer am *Stern'schen Konservatorium* unterrichtet. Es bestand auch in der Zeit des Nationalsozialismus weiter als *Priv. Musikschule Carl Thomas, vorm. Mohr'sches Konservatorium* in der Prinzenstr. 44. Vgl. Anzeige in: *Deutscher Musikkalender*, hrsg. im Auftrag der Reichsmusikkammer von Reinhold Scharnke, 1. Bd. 1943, Berlin 1943, S. 68.

197 Der Musikverleger Dr. Richard Stern bestellte 1919 die Beerdigung seiner Mutter. Er wohnte zu diesem Zeitpunkt in der Schillstr. 9 W 62. Neue Synagoge Berlin, Centrum Judaicum, Signatur: Friedhof Weißensee, Beisetzungsregister Nr. 55241.

198 Vgl. z. B. *Vossische Zeitung*, 26.10.1890.

199 Vgl. *Vossische Zeitung*, 25.3.1896.

Nach der Jahrhundertwende leitete Richard Stern die Berliner Filiale der Pianofortefabrik Eduard Seiler, die mit solch großformatigen Anzeigen warb:



Abb. 20: Anzeige in dem von Richard Stern herausgegebenen Kompendium *Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen?*, 6. Jg. (1914).

Die Berliner Filiale der Pianofortefabrik Eduard Seiler aus Liegnitz/Niedersachsen befand sich im Wohnhaus von Richard Sterns Familie in der Schillstraße 9 am Lützowplatz.²⁰⁰ Dies war auch die Geschäftsadresse für die beiden Vereine, in denen sich Richard Stern engagierte, dem Hilfsbund für deutsche Musikpflege e. V. und dem Deutschen Konzertgeberbund e. V., eine Musikervereinigung. In beiden Vereinen war er Vorstandsmitglied, für den Hilfsbund für deutsche Musikpflege e. V. leitete er sogar die Geschäfte. Dieser Verein verdankte seine Entstehung Carl Flesch, der am 23. Dezember 1919 der *Allgemeinen Musikzeitung* den Betrag von 30.000,- Mark als Grundstock für eine Sammlung zur Unterstützung deutscher Musiker überwies. Der Betrag war die Hälfte der Einnahmen aus einem von ihm in der deutschen Gesandtschaft im Haag veranstalteten Wohltätigkeitskonzert. Zum Vorstand gehörten neben Flesch und Stern noch Leo Kestenberg, Max von Schillings, Dr. Georg Schumann und der Chefredakteur Paul Schwers. Ziel des Vereins war die finanzielle Unterstützung von arbeitslosen Musikern. Dafür organisierte der Verein Wohltätigkeitsfeste,

veranstaltete Lotterien und warb Spenden ein. Im ersten Jahresbericht wurde mitgeteilt, welche weiteren Spenden dazukamen, so 20.000,- Mark in Wertpapieren von Carl Coling, 30.000,- Mark von dem damals bekannten amerikanischen Dirigenten und Violinvirtuosen Theodore Spiering und 10.000,- Mark von der Singakademie. Ferner war zu lesen, dass der Verein im Jahr 1921 363 Mitglieder hatte.²⁰¹ Der Hilfsbund musste 1936 aufgelöst werden, was Richard Stern besonders schmerzte. Richard Stern starb einen Monat nach den Novemberpogromen unter ungeklärten Umständen am 12. Dezember 1938.

200 Berliner Adressbuch 1914 unter Benutzung amtlicher Quellen, Berlin 1914, S. 3150.

201 Vgl. Erster Jahresbericht des Hilfsbundes für deutsche Musikpflege e.V., Berlin 1921. Privatbesitz Frankfurt.

Julius Sterns Töchter sind beide unverheiratet geblieben und arbeiteten als Musiklehrerinnen. Dora Stern war mehr als 15 Jahre Gesangslehrerin am Konservatorium, nachdem sie von ihrem Vater und vermutlich auch von Jenny Meyer zur Sängerin ausgebildet worden war. Sie gab die Lehrmethode ihres Vaters weiter.²⁰² Die zweite Tochter von Julius Stern, Anna, war erst Gesangs- und Klavierstudentin und dann Klavierlehrerin am Konservatorium. Beide Töchter wohnten in der Nettelbeckstraße 20²⁰³, wo sie nach dem Tod des Vaters gemeinsam mit ihrer Mutter lebten. Sie traten im Dezember 1894 aus ungeklärten Gründen aus dem Konservatorium aus – vielleicht wegen des Todes von Jenny Meyer und dem darauf folgenden Leitungswechsel – und unterrichteten zunächst privat in ihrer Wohnung. Anna Stern ist von 1906–1918 wieder als Lehrerin am *Stern'schen*



Abb. 21: Dora Stern. (Privat-Archiv der Familie, Frankfurt a. M.)



Abb. 22: Anna Stern. (Privat-Archiv der Familie, Frankfurt a. M.)

Konservatorium nachweisbar. Dora Stern hat in diesen Jahren am *Mohr'schen Konservatorium* gearbeitet. Sie war in den Jahren 1909–1914 als Direktorin der Zweiganstalt gemeinsam mit ihrem Bruder Paul Stern angestellt.²⁰⁴

Aus heutiger Sicht stellt sich die Frage, warum keine der beiden gut ausgebildeten Töchter die Leitung des Konservatoriums übernahm. Es hätte dazu zwei Gelegenheiten gegeben: Die erste nach dem Tod des Vaters im Jahre 1883. Dora Stern war zu diesem Zeitpunkt 25 Jahre alt und vermutlich für eine solche Aufgabe noch zu jung. Anna Stern war noch ein Kind von 14 Jahren.

202 In den Jahren 1909–1914 ist sie in dem Kompendium *Was muß der Musikstudierende in Berlin wissen?* unter den aufgelisteten Gesangslehrerinnen zu finden. Ihr Eintrag enthält den Zusatz: „Methoden: altitalienische, Julius Stern“.
Vgl. Stern, *Was muß ...*, 1914, S. 55.

203 Stern, *Was muß ...*, 1909, S. 40 und S. 55.

204 Siehe Fußnote 196 dieses Kapitels.

Warum allerdings auch 1894 keine der beiden inzwischen erfahrenen Lehrerinnen an die Spitze des Instituts getreten ist, kann nicht beantwortet werden. Vermutlich fehlten ihnen eigene Karrieren als Sängerin bzw. Pianistin.

Ein Brief der Schwägerin Antonie Stern berichtete vom Tod der beiden betagten Frauen während einer Bombennacht 1943 in Berlin, bei der auch das Haus in der Schillstraße zerstört wurde. Dora Stern war 85, Anna Stern 74 Jahre alt. Aus dem Brief wird hier ein längerer Auszug zitiert, weil er die Schrecken des Krieges veranschaulicht und ihr Judentum offen anspricht, welches im Folgenden noch oft Thema sein wird. Antonie Stern, geborene Habicht, schrieb am 25. November 1943 aus Berlin an ihre Tochter Elisabeth:

„Berlin ist eine Hölle. Die Schillstr. steht nicht mehr, der ganze Häuserblock nicht, die Häuser am Platz auch nicht. Es war alles ein lodernes Flammenmeer. Man hielt uns zu lange im Keller zurück, wir konnten nicht mehr durch unser Haus; durch die Mauerluke zu Buchwald, dort war noch ein Ausweg. Dort standen Dora und Anna noch neben mir, ich konnte Dora nicht schleppen, zitterte am ganzen Leib, wer sein Leben retten wollte, mußte rennen. Mit nassen Laken umwunden, kämpfte ich mich mit Gabi durch Sturm und Feuerregen zum Platz, die hohen Flammen schlugen drüben aus den Häusern, die elektrischen Drähte hingen unten, ich glaubte, ich komme nicht hin. Am Herkules saßen wir 7 Stunden in Sturm, Rauch, Feuerregen, die Häuser lohten wie Fackeln, sie stürzten ein! Die Menschen saßen wie erstarrt oder schrieten vor Brandwunden oder riefen nach Verlorenen. Das ging bis 5 Uhr morgens. Dann kam Polizei und führte die Menschen auf möglichen Umwegen in den Bachsaal. Der Weg war furchtbar, ich stürzte hin, wankte, schwankte, war fast blind vor Augenschmerzen – aber ich kam mit Gabi an und war gerettet. [...] Lotte ging auf die Suche nach den Tanten in allen Bunkern, doch nirgendwo eine Spur. Ihr Leben wird ausgelöscht sein [...] Was sollten sie sich länger quälen – ihr Haus ist genauso ausgebrannt, sie hatten nichts mehr und wir sahen längst schwarz, was alles noch kommen würde [...] (Vernichtungslager der Nazis, weil sie krumme Nasen hatten!) Ich habe nichts gerettet, habe nur die Handtasche mit Papieren, Brillen, Adressen mitnehmen können. Aber das berührt mich nicht, wenn ich nur Euch, meine Kinder habe und wir alle gesund am Leben bleiben [...].“²⁰⁵

Die Briefschreiberin, Richard Sterns Ehefrau Antonie, war ebenfalls am *Stern'schen Konservatorium* ausgebildet und eine sehr erfolgreiche Liedsängerin und Gesangslehrerin gewesen. Sie unterrichtete auch in der Schillstraße 9, offenbar ausschließlich privat. Ein erhaltenes Foto zeigt sie als Sängerin. Antonie und Richard Stern hatten zwei Töchter: Elisabeth und Julia-Lotte (eigentlich: Charlotte), die beide von der Mutter Gesangsunterricht erhielten und die Musiktradition der Familie fortsetzten.

205 Richard Zahn, Meine Mutter Elisabeth Zahn, geb. Stern (1894–1990), Maschinenschriftliches Manuskript, S. 14.



Abb. 23: Antonie Stern nach einem Liegnitzer Liederabend. (Privat-Archiv der Familie, Frankfurt a. M.)

Julia-Lotte²⁰⁶ war später Sängerin und Gesangslehrerin. Sie heiratete Cornelius van Dyk²⁰⁷ (auch in der Schreibweise Dijk), ihren ehemaligen Schüler. Ihre Schwester Elisabeth arbeitete später als Klavierlehrerin.

Diese beiden Enkeltöchter von Julius Stern hatten offenbar nur noch privaten Musikunterricht, Klavier bei der Tante Anna Stern und Gesangsunterricht bei der Mutter. Eine Konservatoriumsausbildung kann nicht belegt werden, weil in dieser Zeit anstelle der Jahresberichte nur Falblätter mit den nötigsten Informationen herausgegeben wurden. Ein Zeugnis von Elisabeth Zahn, geb. Stern, das ihre Tante Anna Stern ausgestellt hat, macht ihre Schülerschaft am Konservatorium wenigstens wahrscheinlich:



Abb. 24: Antonie und Richard Stern mit den Töchtern Elisabeth und Charlotte. (Privat-Archiv der Familie, Frankfurt a. M.)

206 Die Stimme von Julia-Lotte Stern ist auf einer Schellack-Aufnahme überliefert: Sie sang die Altpartie in Anton Bruckners *Te Deum* an der Seite von Emy von Stetten, Carl Jöken und Theodor Hess van der Wyk unter Leitung von Felix Gatz mit dem Bruckner-Chor und Mitgliedern der Staatskapelle Berlin am 19.12.1927. Ausgaben: 78: Decca 25159, Odeon O 6572, Odeon 170059, Parlaphone E 10710, Parlaphone A 5006.

207 Cornelius van Dyk sang in den Jahren 1945–48 und 1950–53 in acht verschiedenen Produktionen an der Deutschen Oper Berlin. Vgl. dazu: Detlef Meyer zu Heringdorf, Das Charlottenburger Opernhaus von 1912 bis 1961. Von der privat-gesellschaftlich geführten Bürgeroper bis zur subventionierten Berliner „Städtischen Oper“, Berlin 1988, Bd. 2, S. 607. Außerdem gibt es Aufnahmen von ihm: In der Gesamtaufnahme der *Lucia di Lammermoor* in deutscher Sprache unter Leitung Frerenc Fricsay mit dem RIAS-Kammerchor und RIAS-Sinfonieorchester vom 22.1.1953 sang er die Partie des Normando. Außerdem wirkte er bei der Aufnahme von Tschaikowskis *Pique Dame* vom 23/24.04.1947 in Berlin mit.

„Frau Elisabeth Zahn war vom Jahre 1915–19 Schülerin meiner Solo- und 8-händigen Klassen. Sie bekundete reges Interesse, schnelle Auffassungsgabe und ausgesprochene musikalische Begabung. Frau Zahn studierte bei mir Werke der klassischen und modernen Literatur, die sie auch öffentlich mustergültig zu Gehör brachte. Ihre pädagogische Begabung, ihre Ausdauer, ihr ernster Sinn, und nicht zuletzt ihr lebenswürdiger Charakter, verbürgen in ihr eine hervorragende Lehrkraft für Anfänger- und Mittelstufe.

Anna Stern, staatlich anerkannte Lehrerin der Musik, früher Oberlehrerin im *Stern'schen Konservatorium*, jetzt Leiterin der Musikabteilung am Schülerheim in Dahlem. Berlin, den 9. April 29.“²⁰⁸

Obwohl musikalisch gut ausgebildet, hat Elisabeth Stern zuerst im Verlag ihres Vaters gearbeitet. Sie war für die Anzeigen in der *Allgemeinen Musikzeitung* zuständig. Nach der Heirat folgte sie ihrem Mann Karl Zahn nach Frankfurt und setzte dort die Tradition des privaten Unterrichtens fort. Ihre Klavierausbildung hat sie später bei Edith Buttmann von Kalben in Frankfurt/Höchst vertieft. Zeugnisse ihrer Lehrerinnen²⁰⁹, auch wenn eines von der eigenen Mutter stammte, halfen ihr dabei, eine Unterrichtserlaubnis zu erhalten.

Die Zeit des Nationalsozialismus hat die Kinder und Enkel von Julius Stern schwer getroffen. Der Urenkel Dr. Richard Zahn erinnert sich, dass zum Schutz der Familie die jüdischen Wurzeln verschwiegen wurden. Als Soldat übernachtete er einmal bei seiner Tante Lotte Stern, als Beamte der Gestapo die Wohnung nach einer versteckten jüdischen Freundin durchsuchten. Die tatsächlich dort untergebrachte Freundin wurde nicht gefunden, der junge Soldat aber mit den Worten ermahnt, ob er sich denn nicht schäme, in einem solchen „Judenhaus“ zu übernachten. Erst zu diesem Zeitpunkt wurde ihm die eigene Familiengeschichte klar.²¹⁰ Über den Sohn Richard Stern ist die Familie des Konservatoriumsgründers nunmehr bis in die fünfte Generation nachweisbar, der weiterhin musizierende Akademiker angehören.

208 Zitiert nach: Zahn, S. 22.

209 Vgl. Zeugnis von Edith Buttmann von Kalben (1881–1934): „Frau Elisabeth Zahn ist seit Herbst 1926 von mir im Klavierspiel unterrichtet worden und zur Zeit noch meine Schülerin. Ihre große musikalische Begabung und ihr Fleiß haben ihre pianistischen Leistungen auf eine sehr beachtliche Höhe gebracht. Ein ausgeprägtes pädagogisches Talent, verbunden mit den Ergebnissen eifriger Studiums der modernen Musikerziehung (Tonika Do – Frieda Loebenstein, etc.) sowie ein lebenswürdiger Charakter, befähigen sie besonders zur musikalischen Erziehung der heranwachsenden Jugend. Dafür legt schon eine Anzahl kleiner Schüler beredtes Zeugnis ab, welche seit einem Jahr mit gutem Erfolg von Frau E. Zahn unterrichtet wird. Edith Buttmann von Kalben, Hornau/Ts, den 30.9.29“. Dokument im Privatbesitz der Familie. Zeugnis von Antonie Stern, der Mutter: „Antonie Stern, Gesangsschule, Berlin W 62, Schillstr. 9, Fernspr. Lützow 4065, Berlin im April 1924. Frau Elisabeth Zahn war in den Jahren 1912–1920 meine Gesangsschülerin. Als Besitzerin einer gesunden u. wohlklingenden Mezzo-Sopran-Stimme hatte sie besonderes Interesse für das Liedfach u. studierte dieses, nach vorangegangenen gründlichen gesangstechnischen Studien, in erster Linie, doch machte sie sich gleichfalls vertraut mit dem Oratorien- und dem Opernstil. In den Ensemble Stunden u. im Chorgesang war sie dank ihrer Musikalität eine tüchtige und zuverlässige Kraft. In den öffentlichen Aufführungen meiner Gesangsschule bewies sie neben ihren stimmlichen Vorzügen auch einen wohlgedachten und reifen Vortrag, der ihr den Konnex mit dem Publikum sicherte. Antonie Stern, Staatl. anerkannte Privat-Gesangspädagogin, Mitglied der Prüfungskommission für das staatl. Privat Musiklehrer Examen“. Handschriftliches Dokument im Privatbesitz der Familie.

210 Gespräch vom 12.7.2009 mit der Autorin.

A Der Stern'sche Gesangverein (1847)

a) Gründung und Anfangszeit

Der Gesangverein war die erste der drei Gründungen von Julius Stern und aus künstlerischer Sicht war sie seine erfolgreichste. Er leitete den Gesangverein 26 Jahre lang. Mit außerordentlichem Erfolg führte er groß besetzte Chorwerke auf, darunter viele zeitgenössische Werke. So trug er entscheidend zu einem lebendigen und dem Neuen aufgeschlossenen Berliner Musikleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei. Er repräsentierte einen „integrierenden Teil des öffentlichen Musiklebens“ – so ist in der Festschrift zum 50-jährigen Jubiläum des Konservatoriums im Jahre 1900 zu lesen.²¹¹ Dabei ist allerdings nicht klar, ob mit „integrierend“ gemeint sein soll, dass der Verein das musikalische Angebot sinnvoll ergänzte, oder ob er besonders jüdische Bürger mit einbezog. Ob es besonders viele jüdische Mitglieder gegeben hat, weiß man nicht. Wegen Julius Sterns Mitgliedschaft in der jüdischen Reformgemeinde kann dies aber vermutet werden. Beide Lesarten sind möglich.

Es gibt – genau wie beim *Stern'schen Konservatorium* – keine Akten, Forschungen oder Veröffentlichungen über diesen Chor. Einzig in Festschriften und Berlin-Artikeln wird seine immense Bedeutung für das Berliner Konzertwesen herausgestellt. Außerdem sind gedruckte Textbücher zu den Aufführungen überliefert.²¹² Vermutlich war der Gesangverein sehr eng mit dem Konservatorium verzahnt – eine Parallele zum Leipziger Konservatorium, welches mit dem Gewandhausorchester verbunden war.²¹³ Die Verknüpfung des Konservatoriums mit dem Gesangverein verdeutlicht die Betonung des Gesangsunterrichtes als Schwerpunkt des Ausbildungsangebotes. Die Geschichte des Gesangvereins ist relativ gut aufzuarbeiten, weil der Verein durch Anzeigen und Rezensionen ein breites Echo in der Presse gefunden hat, berühmte Solisten mit ihm auftraten und diese Konzerte samt den Vorbereitungen in Briefkorrespondenzen erwähnt wurden. Außerdem sind kommentierte Programmhefte erhalten, die Julius Stern als Publikumserzieher zeigen.²¹⁴

211 Festschrift zum 50-jährigen Jubiläum des Konservatoriums, hrsg. von Ernst Eduard Taubert, Berlin 1900, S. 6.

212 In der SBB-PK finden sich teilweise undatierte Textbücher zu Aufführungen folgender Werke: Haydn *Die Jahreszeiten*, Tobias' *Heimkehr* (1862) und *Die Schöpfung*, Händel *Samson*, *Messias* (1860) und *Judas Maccabäus* [1874], Bach *Johannespassion* und *b-Moll-Messe* (1869), Schumann *Das Paradies und die Peri* (1872) sowie Beethoven *Missa Solemnis* (1877).

213 Vgl. dazu Grotjahn 2005 und Grotjahn 2006.

214 Im Stadtmuseum Berlin gibt es Programmhefte zu den Aufführungen der *b-Moll-Messe* von Bach am 24.4.1861 und des Oratoriums *Samson* von Händel am 28.1.1870. Stiftung Stadtmuseum Berlin.

Eine private Aufführung des *Elias* von Mendelssohn im Cäcilien-Saal der Sing-Akademie unter Julius Sterns Leitung soll die erste Anregung zur Gründung eines Gesangvereins gegeben haben.²¹⁵ Damit sind die drei wichtigsten Merkmale des Gesangvereins angesprochen: die besondere Begeisterung für die Musik Felix Mendelssohn Bartholdys, die Konkurrenz zur Singakademie und der „private“ Charakter. Gustav Engel, später Rezensent der *Vossischen Zeitung*, erinnerte sich 25 Jahre später an diese Aufführung, bei der er selbst als Tenor mitgesungen hatte:

„Die Begeisterung für Mendelssohn erfüllte alle Mitwirkenden, und unter der ebenso präzisen als feurigen und sympathischen Leitung des jugendlichen Dirigenten, der mit großer Klangfülle zugleich die Begleitung am Klavier zur Geltung zu bringen wusste, kam am Sonntag den 3. Oktober 1847 im Cäciliensaale der Singakademie eine Aufführung zu Stande, die trotz der Kleinheit ihrer äußeren Verhältnisse allen, die irgendwie dabei beteiligt waren, einen unvergesslichen Eindruck zurückließ.“²¹⁶

Die eigentliche Gründung des *Stern'schen Gesangvereins* ist in gewissem Sinne mit der Berliner Salontradition²¹⁷ verbunden – allerdings nicht mit den frühen literarischen Salons, sondern eher mit den musikalischen, wie dem der Komponistin Fanny Hensel.²¹⁸ Die weibliche Person im Mittelpunkt dieser Gesellschaft war die berühmte Sängerin Henriette Sontag²¹⁹: Als verheiratete Gräfin Rossi durfte sie wegen der „Standesehre ihres Gatten“, eines sardinischen Diplomaten, nicht mehr öffentlich auftreten und kümmerte sich fortan um ihre große Familie. Sie hatte sieben Kinder. 1846 übertrug sie Julius Stern die Direktion der in ihrem Hause stattfindenden Musikaufführungen, die er in den folgenden zwei Jahren leitete. Daraus entwickelte sich der *Stern'sche Gesangverein*, offiziell gegründet am 15. Oktober 1847. An diesem Tag fand keine musikalische Probe statt, sondern eine Versammlung zum Zwecke der Vereinsgründung. Die Gründungsmitglieder waren sieben Frauen: Isabella Behr²²⁰, Charlotte von Bronikowska²²¹, Bertha Friedheim, Natalie Jähningen,

Marie Jüngken²²², Henriette von Merckel²²³, Caroline Seidler-Wranitzky und neben Julius Stern ein weiterer Mann, Theodor Leo, der Kassenführer wurde.²²⁴ Unter ihnen ragte als professionellste Sängerin Caroline Seidler-Wranitzky hervor.

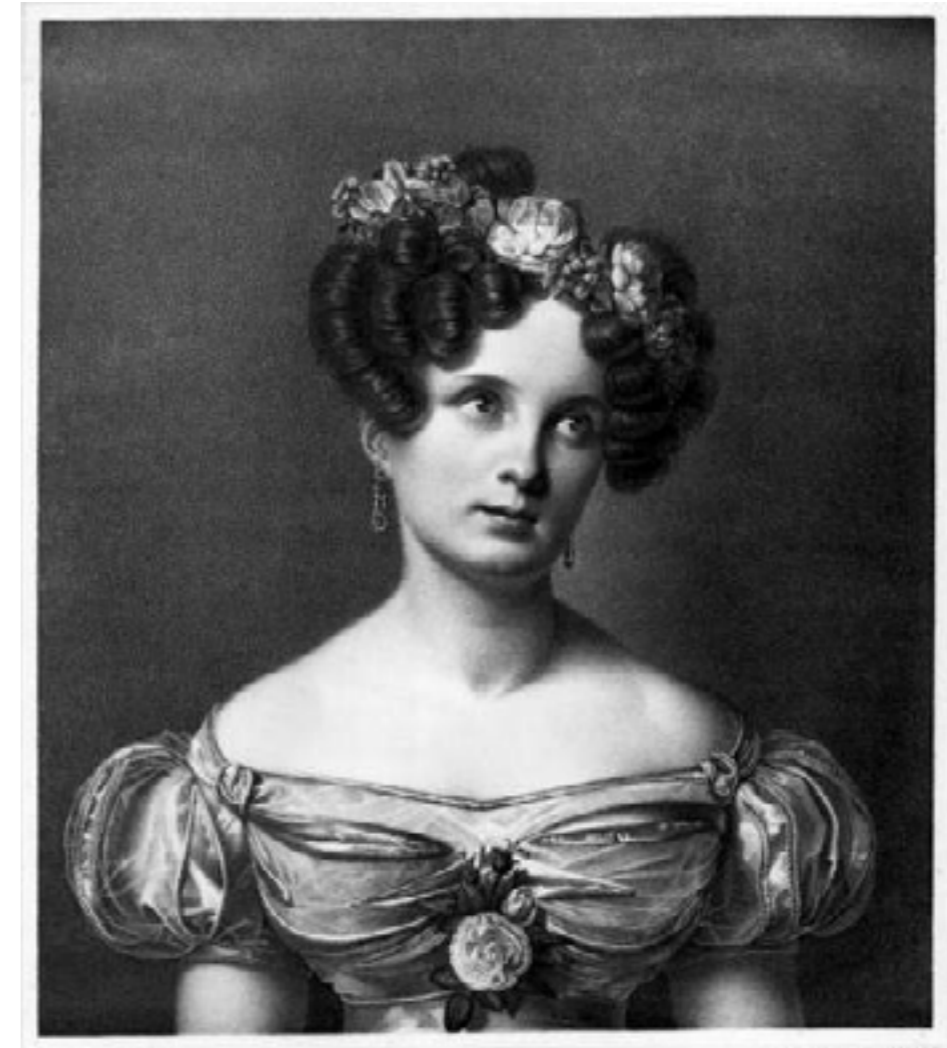


Abb. 25: Rollenbild von Caroline Seidler-Wranitzky (1790–1872).²²⁵

215 *Vossische Zeitung* vom 5.12.1857.

216 Zitiert nach: Stern, Erinnerungsblätter, S. 119.

217 Vgl. dazu: Petra Wilhelmy, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*, (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin; 73) Berlin/New York 1989; Barbara Hahn, „Antworten Sie mir“. Rahel Levin Varnhagens Briefwechsel, Frankfurt/Main 1990; Barbara Hahn und Ursula Isselstein, *Rahel Levin Varnhagen. Die Wiederentdeckung einer Schriftstellerin*, Göttingen 1987; Sulamith Sparre, *Rahel Levin Varnhagen. Salonière, Aufklärerin, Selbstdenkerin, romantische Individualistin, Jüdin*, (= Widerständige Frauen; 3) Lich 2007.

218 Vgl. dazu: Cornelia Bartsch, *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Musik als Korrespondenz*, Kassel 2007.

219 Vgl. Fußnote 388 des Kapitels 2: *Das Konservatorium unter der Leitung von Julius Stern (1857–1877)*.

220 Isabella Behr, geborene Bock (geb. zwischen 1813 und 1816 in Berlin, Sterbedatum unbekannt), seit 1836 Gattin des aus Berlin stammenden Buchhändlers und Arztes Dr. Bernhard Behr, Komponistin von Liedern. Sie wirkte später als Gesangslehrerin in Paris, ab 1863 lebte sie in London. Vgl. Giacomo Meyerbeer. *Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. von Sabine Henze-Döring, Berlin 2006, S. 682.

221 Charlotte von Bronikowska (1817–1908) ist auch als Komponistin von Liedern hervorgetreten. Sie war in der Singakademie ausgebildet worden und wechselte 1847 zum *Stern'schen Gesangverein*. Noch im Jahre 1872 gehörte sie als inzwischen verheiratete Frau von Bülow gemeinsam mit ihrem Mann zum Vorstand des Gesangvereins. Zur Biographie siehe: MUGI http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=buel1820 (11.3.2012); Vgl.: Artikel: Bronikowska, (Charlotte), von, in Ledebur S. 51 und Anna Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart*, Berlin 1893, S. 54.

222 Von Marie Jüngken gab es ein Ölgemälde von Eduard Magnus in den Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, A I 438, welches allerdings verschollen ist: „Bildnis der Frau Geheimrat Marie Jüngken“. Eine Photographie ist einsehbar unter: <http://www.bildindex.de/dokumente/html/obj00001672#|0>, 10.4.2012.

223 Henriette von Merckel, geb. von Mühlner (1811–1889), Ehefrau des Berliner Kammergerichtsrates Wilhelm von Merckel. Das Ehepaar gehörte zum Freundeskreis von Theodor Fontane. Vgl.: *Die Fontanes und die Merckels. Wilhelm Merckel und Henriette von Merckel. Ein Familienbriefwechsel, 1850- 1870*, Band 1, hrsg. von Gotthard Erler, Berlin 1987; Theodor Fontane. *Werke, Schriften und Briefe*, hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, *Erinnerungen ausgewählte Schriften und Kritiken*. 3. Band: *Reiseberichte und Tagebücher*, 2. Teilband: *Tagebücher*, München/Wien 1997, S. 1242 (Brief von Fontane an Henriette von Merckel vom 19.8.1854) und S. 1841. Siehe auch Henriette Merckels eigene Publikation über ihren Vater: *Zur Erinnerung an den Staats- und Justiz-Minister Heinrich Gottlob von Mühlner*. Aus den nachgelassenen Aufzeichnungen seiner Tochter Henriette von Merckel, geb. von Mühlner, Berlin 1889.

224 Vgl. *Vossische Zeitung* vom 5.12.1857 und Festschrift zum 25jährigen Bestehen des Gesangvereins 1872, S. 9, Stadtmuseum Berlin V-94/2480 S

225 Aus: Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, *Bildsammlungen*, Sammlung Manskopf, Signatur: S36_G04385, Quelle: <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7904385/> (Stand 13.12.2012).

Sie gehörte bis 1838 der Berliner Hofoper an und war auch als Konzert- und Oratoriensängerin sehr beliebt. Als Höhepunkt ihrer Karriere kann sicherlich die Gestaltung der Partie der Agathe bei der Uraufführung des *Freischütz* von Weber 1821 angesehen werden. Ihr Repertoire war sehr umfangreich und umfasste mehr als 70 verschiedene Rollen, wie z. B. die Gräfin Almaviva aus der *Hochzeit des Figaro* und die Zerlina aus dem *Don Giovanni* von Mozart, weiterhin die Rosina im *Barbier von Sevilla* von Rossini, die Rezia aus dem *Oberon* von Weber, die Titelrollen in *Jessonda* von Spohr und *Euryanthe* von Weber, wie auch die Alice in *Robert der Teufel* von Meyerbeer. Zum Zeitpunkt der Gründung des Gesangvereins hatte sie ihre Bühnenkarriere bereits beendet.²²⁶

Als Zweck und Aufgabe des Vereins wurde die „Uebung und Ausführung von Chören und Solostücken im ernsten und freien Stil am Clavier“²²⁷ bezeichnet. Statuten sollen erst im Oktober 1848 entworfen worden sein, sie sind leider nicht überliefert. Zu den Vereinsgrundlagen gehörten mit Sicherheit monatliche Beiträge der Mitglieder, aus denen das Gehalt des Direktors, der Kauf von Noten und die Unkosten für Konzerte – die Saalmiete, die Bezahlung der Orchestermusiker und der Programmheftdruck – finanziert wurden. Hierfür ließen sich jedoch keine Belege finden.

Außerdem wurden „zuhörende Mitglieder“ zugelassen, die bei Proben und bei den ersten halböffentlichen Konzerten anwesend sein durften und vielleicht mit einem heutigen Förderverein vergleichbar sind. Dass es schon sehr früh, nämlich bereits 1850, zuhörende Mitglieder gegeben hat, lässt sich aus einer Anzeige in der *Vossischen Zeitung* schließen:

„Wegen der auf Montag angesetzten Vorstellung der *Antigone* kann unsere Aufführung zum Gedächtniss Felix Mendelssohn's erst Donnerstag den 7. November, Abends halb 7 Uhr, Oranienburger Strasse No. 18 stattfinden. Für die **singenden Mitglieder** [Hervorhebung CHW] zur Nachricht, dass die letzte Probe Sonntag den 3ten November, Vormittags 11 Uhr, eben daselbst sein wird. Der Vorstand des Sternschen Gesangvereins“²²⁸

Die Tatsache, dass eine solche Anzeige überhaupt notwendig war, verweist auf eine enorme Größe des Vereins. Trotz des zahlenmäßigen Wachstums und des zunehmenden Erfolgs in der Öffentlichkeit war und blieb es ein Verein von musikbegeisterten Laien, der von einem Vorstand geleitet wurde.

Der neue Gesangverein hielt seine erste Probe, „Übungsversammlung“ genannt, am 3. Dezember 1847 in der Wohnung von Julius Stern in der Holzgartenstraße 5 ab.²²⁹ Der bereits aus 19 Sängerinnen bestehende Frauenchor probte an diesem Tag Teile aus Wilhelm Tauberts Musik zu

226 Vgl. Österreichisches Biographisches Lexikon (im Folgenden ÖBL) 1815–1950, Bd. 12 (Lfg. 56), S. 132.

227 Zitiert nach dem Bericht der *Vossischen Zeitung*, der einen Abriss über die Geschichte des Vereins anlässlich seines 10-jährigen Bestehens gab und sich auf die nicht erhaltene Festschrift beruft. *Vossische Zeitung* vom 5.12.1857.

228 *Vossische Zeitung* vom 3.11.1850.

229 Wohnungsanzeiger 1848.

Medea von Euripides²³⁰, die 1843 auf Veranlassung von Friedrich Wilhelm IV. geschrieben worden war, Niels W. Gades erst im Vorjahr komponierte Kantate *Comala* op. 12 und Gioacchino Rossinis *Hymne an die Caritas* für Frauenchor mit Sopran-Solo und Klavier. Anfänglich war der *Stern'sche Gesangverein* ein reiner Frauenchor – Julius Stern hatte besonderen Erfolg in der Ausbildung von Frauenstimmen. Johannes Brahms sprach in einem Brief vom 7. März 1855 von einem „Stern- oder Frauenkonzert“²³¹, bei dem Clara Schumann gespielt hatte, und Clara Schumann selbst erwähnte noch im Jahr 1860 in einem Gegenbrief einen Chor aus „Damen“.²³² Obwohl inzwischen längst als gemischter Chor etabliert, scheint der Gesangverein auch in dieser Besetzung aufzutreten zu sein.

In der neuen Wohnung von Julius Stern in der Spittelbrücke 2 fand die erste Aufführung vor geladenen Zuhörern am 3. Februar 1848 zur Feier des Geburtstages von Felix Mendelssohn Bartholdy statt. Damit wurde auch wegweisend für die Zukunft des Chores die musikalische Bezugsperson deutlich gemacht. Nur drei Wochen nach der Gründung des Vereins war Felix Mendelssohn Bartholdy unerwartet gestorben. Nun galt es, den ersten Geburtstag Mendelssohns, den dieser nicht mehr erleben konnte, gebührend zu begehen. Alle Freunde und Bewunderer, zu denen auch Julius Stern zählte, waren noch immer bestürzt. Die Gäste kamen in schwarzen Kleidern zu dem Gedenkkonzert. Auf dem Podium stand eine bekränzte Büste des Komponisten. Der *Stern'sche Gesangverein* sollte auch in Zukunft jeden Geburts- und Todestag von Felix Mendelssohn Bartholdy mit Aufführungen seiner Werke begehen. Bereits 1850 meldete die *NZfM*:

„Berlin. [...] Der Singverein, auch Geheimrathsverein genannt, des Hrn. Stern feierte Mendelssohn's Sterbetag durch Aufführung mehrerer Compositionen dieses dahingeschiedenen Meisters.“²³³

Einige Kritiker belächelten diese Mendelssohn-Gedenk-Konzerte als „Traditionseifer“. Hans von Bülow beschimpfte den Chor später gar als „Mendelssohn-Bewahrungsanstalt“²³⁴. Auf Vorwürfe dieser Art entgegnete die *NZfM* schon 1853:

230 Vgl. zu dem Werk: Susanne Boetius, Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie auf der Bühne des 19. Jahrhunderts. Bühnenfassungen mit Schauspielmusik, (= Theatron; 44) Tübingen 2005.

231 Clara Schumann – Johannes Brahms Briefe, hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927, Bd. 1, S. 89.

232 „[W]ie betrübt ich bin, auch hier auf Hindernisse mit Deinen Harfenliedern zu stoßen, die ich, wäre ich ein Mann, wohl beseitigen könnte, als Frau aber nicht. Als Mann lüde ich einfach die Damen ein und studierte die Sache ein, so aber, da Stern sagt, er könne jetzt nicht... so muß ich es aufgeben. Aus beifolgenden Zeilen liest Du, daß ich noch einmal Stern bat, mir seine Damen zu verschaffen, und Radecke bitten wollte, zu dirigieren, der aber nicht darauf eingeht.“ Clara Schumann – Johannes Brahms Briefe, hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927, Bd. 1, S. 336. Brief vom 16.11.1860.

233 *NZfM* 1850 Bd. 33, S. 252.

234 Bülow in einem Brief an seine Mutter vom 6. März 1855. In: Bülow, Briefe Bd. 2, S. 339 f. Er ist verstimmt darüber, dass ein ursprünglich ihm angebotenes Konzert (Beethoven Fantasie) nun von Clara Schumann gespielt wird. Dies ereignete sich noch vor Antritt seiner Unterrichtstätigkeit am Konservatorium.

„Man macht dem Verein den ausschließlichen Mendelssohncultus zum Vorwurf. Dagegen muß erstens erinnert werden, daß unter allen modernen Componisten dieser Künstler das Meiste für Gesangvereine geliefert hat; sodann, daß er, ein Hauptrepräsentant der modernen Romantik und doch formell in den Alten wurzelnd, am besten den Uebergang aus dem Alten zum Neuen vermittelt, und endlich, daß neben ihm andere neuere Componisten (z. B. Robert Schumann) besonders aber auch die alten Meister Bach, Händel, Mozart keineswegs vernachlässigt wurden.“²³⁵

b) Größenverhältnisse und Probenräume

Nach den bescheidenen Anfängen wuchs der Chor erstaunlich schnell. Es gibt keine Anzeige, in der der Gesangverein um neue Mitglieder geworben hätte. Bereits 1855 bei einem Konzert mit Joseph Joachim und Clara Schumann in der Singakademie beklagte hingegen der Rezensent, dass wegen der Größe des Chores „die Zahl der Hörenden allzu sehr durch die der Ausführenden beschränkt wird.“²³⁶ Die Singakademie gehörte zu den größten Konzertsälen Berlins der Zeit. Zum 10. Jahrestag konnte der Verein mehr als 500 Mitglieder – darunter 146 zuhörende²³⁷ – vorweisen und in der Folgezeit tatsächlich annähernd diese Größe erhalten. Ein Beleg dafür sind die zahlreichen Anzeigen, die offenbar geschaltet werden mussten, um alle Mitglieder über die geplanten oder veränderten Proben zu unterrichten. So informierte beispielsweise 1874 die *Vossischen Zeitung*: „Stern’scher Gesangverein. Montag 4 Uhr, Chor- und Orchesterprobe zu Judas Maccabäus, in den Reichshallen, Dönhofsplatz.“²³⁸ Im gleichen Jahr musste Julius Stern von der Leitung zurücktreten und erwähnt in einem Brief an seinen gewünschten Nachfolger Carl Riedel, dass dem Chor in dieser Zeit 350 singende und 470 zuhörende Mitglieder angehören.²³⁹

Die Mitglieder des *Stern’schen Gesangvereins* waren zum großen Teil Frauen.²⁴⁰ Wie man anhand der Namen der Gründungsmitglieder und denen der Ehrengäste zu den Feierlichkeiten vermuten kann, entstammten sie eher dem gehobenen Mittelstand und dem gebildeten Bürgertum. Sie kamen laut Julius Sterns eigener Aussage aus den „gebildetsten und bestsituirten Familien der großen Stadt.“²⁴¹ Über die Berufe der Mitglieder erfahren wir etwas aus einem Brief von Julius Stern an Carl Riedel, in dem Stern eine Einladung nach Leipzig zu einer Konzertmitwirkung für seine „Berliner“ absagen muss, weil viele keinen Urlaub erhalten können: „Die meisten sind abhängige Leute. Beamte, Juristen, Kaufleute.“²⁴²

Ein Merkmal des *Stern’schen Gesangvereins* – das stetige Steigen seiner Mitgliederzahlen innerhalb der ersten 10 Jahre, bedingte viele Umzüge in immer größere Räumlichkeiten.

235 *NZfM* 1853 Bd. 38, S. 18.

236 *Vossische Zeitung* vom 10.3.1855, Rezension.

237 *Vossische Zeitung* vom 5.12.1857.

238 *Vossische Zeitung* vom 14.2.1874.

239 LAB F Rep. 241, Acc. 1753, Nr. 2. Brief vom 26.1.1874.

240 *Vossische Zeitung* vom 5.12.1857.

241 LAB F Rep. 241, Acc. 1753, Nr. 2. Brief vom 26.1.1874.

242 LAB F Rep. 241, Acc. 1753, Nr. 3. Brief vom 5.5.1872.

In einem eigens getexteten Lied zur Feier des 10-jährigen Bestehens wurden diese Umzüge im Bild der Zugvögel besungen:

Franz Abt²⁴³ „**Wanderlust**“²⁴⁴ mit neuem Text.

- | | |
|---|--|
| <p>1.
Es ziehen die Sternschen Vögelein
Zehn Jahr von Ort zu Ort.
Kaum sind sie heimisch geworden,
So geht’s schon wieder fort.
Erst im CäcilienSaale,
Darauf im Sternschen Haus,
Dann half den muntern Sängern
Die Frau von Mühler²⁴⁵ aus</p> <p>3.
Hier sangen sie ein Weilchen
In süßer Harmonie,
Doch kam auch hier Verbannung,
Man schickt’ sie nach Russie²⁴⁸.
Da war’s so ungemüthlich,
Sie hielten’s gar nicht aus,
Sie sehnten sich nach Westen
Und flohen ins englisch Haus²⁴⁹.</p> <p>5.
Sie möchten nun wohl rasten
In einem eigenen Nest,
Vielleicht, dass sie’s vollbringen
Bis zu dem nächsten Fest.
Doch wo sie immer weilen,
Da klingt’s aus voller Brust
So hell, so lieb und munter
Von nichts als Sangeslust</p> | <p>2.
Bei allen Exellenzen
Hat der Verein logirt,
Doch wärt’ es nirgends lange,
Bald wurd’ er exmittirt.
Bei Ladenberg²⁴⁶ und Bode²⁴⁷
War’s schön, doch war’s bald aus:
Da rückten unsre Vögelein
Gar Manteuffeln ins Haus.</p> <p>4.
Dort zog ihr muntres Singen
So viele Vögelein an,
Daß nun auch diese Stätte
Sie nicht mehr bergen kann.
Sie mussten nochmals wandern,
Nun ging’s in Arnims Saal²⁵⁰.
Hier singen nun und jubeln
Die Vögelein allzumal.</p> |
|---|--|

243 Franz Abt (1819–1885) komponierte zahlreiche Klavierlieder und Chorwerke. Titel des ursprünglichen Liedes: „Die Wanderlust, die Wanderlust, die ist das höchste Glück“ für gemischten Chor. Er war selbst Begründer einer „Singakademie“ und leitete den Braunschweiger Männergesangverein.

244 Abdruck im Textheft zum Liedertafelfest zum 25-jährigen Jubiläum des *Stern’schen Gesangvereins*, S. 4. Stadtmuseum Berlin V 94/2483 T. Als neuer Textdichter wird nur H. angegeben.

245 Adelheid von Mühler, Frau von Heinrich von Mühler (1813–1874), Kultus- und Justiz-Minister. Vgl. dazu den Briefwechsel zwischen dem preußischen Kultusminister Heinrich v. Mühler u. seiner Gemahlin Adelheid (geb. v. Goßler) mit Alfred v. Bünting.: Johannes Werner (Hrsg.), „So denk, es ist die reinste Minne!“ Ein Minnelied in Briefen 1844/1849, Leipzig 1935.

246 Minister Adalbert von Ladenberg (1798–1855). Unter seine Verwaltung fielen die Errichtung des evangelischen Oberkirchenrats, die Vorbereitung eines Unterrichtsgesetzes und eines Medizinalgesetzes sowie die Einleitung einer Reorganisation des Kunstwesens in allen seinen Teilen.

247 Friedrich Benjamin Heinrich Bode (1793–1877) – Staatsbeamter. Vgl. Heinz Kullnick, Berliner und Wahlberliner. Personen und Persönlichkeiten in Berlin von 1640–1960, Berlin ca. 1960..

248 Bertha von Manteuffel (1805–1891), Ehefrau von Otto Theodor Freiherr von Manteuffel (1805–1882), Minister des Inneren.

249 Das Hôtel de Russie befand sich an der Straße Unter den Linden.

250 Gemeint war die Gaststätte Englisches Haus in der Mohrenstr. 49.

251 Der Arnimsche Saal befand sich im Haus Unter den Linden 44

Nach dem Beginn im Haus der Gräfin Rossi zog man bereits im Dezember 1847 in die Wohnung von Julius Stern in die Holzgartenstraße 5. Ein Jahr später sollen die Proben dann in einem Saal – der Chor bestand nunmehr aus 22 Sängerinnen und 16 Sängern – unter der Adresse Spittelbrücke 2 stattgefunden haben. Die Proben fanden also weiterhin in der sicher sehr weiträumigen Privatwohnung der Familie Stern statt. Der dort vorhandene Probensaal soll 80 Personen gefasst haben. Durch Vermittlung von Freunden und Bekannten – in erste Linie hohen Beamte und deren Ehefrauen – konnten später neue Probenräume an zum Teil ungewöhnlichen Orten gefunden werden: im Saal am Dönhoffplatz durch Vermittlung von Adelheid von Mühler, der Ehefrau des Kultus- und Justizministers Heinrich von Mühler, die vermutlich zu den Sängerinnen des Vereins zählte, später im großen Saal im Kultusministerium (Reimer'sches Haus) in der Wilhelmstraße durch Vermittlung des Ministers Adalbert von Ladenberg. Danach fanden die Proben im landwirtschaftlichen Ministerium und dann im Saal des Ministeriums des Innern Unter den Linden 73 statt, organisiert durch die Frau des Innenministers Otto von Manteuffel.

Außerdem gab es offenbar Verbindungen zur Freimaurerloge *Große Loge Royal York zur Freundschaft*, da deren Domizil, das als „Schlüterschlösschen“ bekannte und von Andreas Schlüter erbaute Haus in der Dorotheenstraße 21, als Probenraum genutzt werden konnte. Später probte der Chor im Hôtel de Russie, dann im Englischen Haus und schließlich im Arnimschen Saal, in dem auch viele der Aufführungen stattfanden.

Dieses ständige Wechseln der Probenräume dokumentiert nicht nur das zahlenmäßige Wachstum, sondern zeigt auch programmatisch die immer größer werdende Bedeutung und die gesellschaftliche Verankerung: angefangen in der Privatwohnung von Stern, über die zweckentfremdete Nutzung von Sälen der verschiedenen Ministerien bis hin zu dem prominenten Aufführungsort, dem Arnimschen Saal. Der am Ende ausgesprochene Wunsch nach einem eigenen Haus sollte sich nicht erfüllen.

Das Wachstum des Vereins dokumentieren auch seine Schritte in die Öffentlichkeit. Erst nach dreijährigem Bestehen – der Verein hatte inzwischen über 100 Mitglieder – gab er ein erstes Konzert und dieses erwartungsgemäß mit Werken von Felix Mendelssohn Bartholdy. Der Einstieg in das Musikleben verlief offenbar schrittweise und gut durchdacht, erst vor geladenem Publikum – sozusagen halböffentlich – und danach in immer größerem Rahmen. Julius Sterns Verein wurde von Gesangssolisten und Musikern der *Königlichen Kapelle* unterstützt. Das erste halböffentliche Mendelssohn-Gedenkkonzert fand am 7. November 1850 im Saal der Therbuss'schen Ressource in der Oranienburger Straße 18 statt.

„Doch selbst ohne die dadurch dem öffentlichen Wort auferlegte Rücksicht würde das-selbe [das Publikum, Anm. CHW] sich nur im günstigsten Sinne aussprechen können.“²⁵²

252 Rezension, *Vossische Zeitung* vom 9.11.1850.

Am Chorklang wurden besonders die Präzision und die Klarheit gerühmt: „Der Chor erquickte durch die Frische und den Wohlklang der Stimmen, die Reinheit, Sicherheit der Einsätze.“²⁵³ Das Programm bestand aus der Motette *Laudate pueri dominum*, zwei Arien aus *Paulus* „Gott sei mir gnädig“ und „Sei getreu bis in den Tod“, zwei nicht näher bezeichneten vierstimmigen Liedern, dem Oktett für Streichinstrumente op. 20 – gespielt von „Königlichen Kammermusikern“ – und der Kantate *Die Walpurgisnacht* mit Klavierbegleitung als Schlusstück. „So erhielt sich denn die ganze Feier in der harmonischen Einheit einer künstlerisch seltenen Vollendung.“²⁵⁴

Bereits drei Monate später – am 10. Februar 1851 – fand das erste wirklich öffentliche Konzert im Saal des Schauspielhauses statt. Julius Stern hatte sogar die gesamte *Königliche Kapelle* gewinnen können, um die *Walpurgisnacht* mit Orchester aufzuführen. Die Leitung überließ er allerdings dem Konzertmeister Hubert Ries, seinem ehemaligen Lehrer. Außerdem wurde das Programm neben den Werken von Mendelssohn um das D-Dur Klavierkonzert von Mozart erweitert, welches Edmund Franck spielte, und zwei a capella-Chöre: das *Ave verum* von Mozart und das „Quando corpus“ aus dem *Stabat mater* von Rossini.

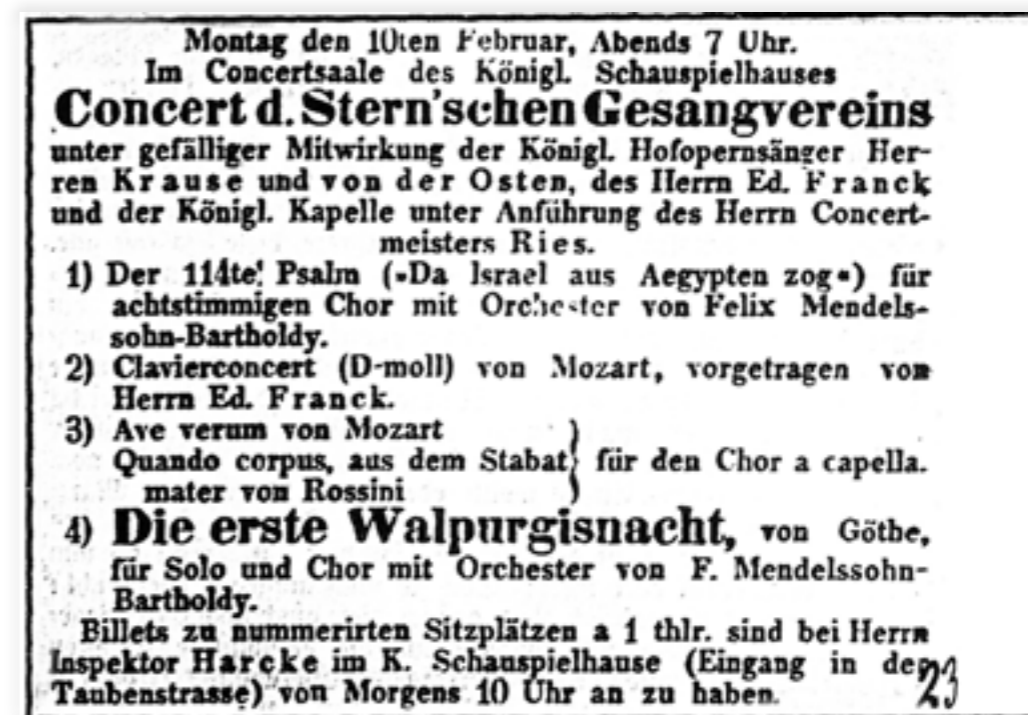


Abb. 26: Anzeige *Vossische Zeitung* vom 6. Februar 1851

An diesem Konzert zeigt sich, dass Julius Sterns persönliche Beziehungen zu den wichtigen Vertretern des Musikwesens ihm beim Etablieren seines Chores halfen. In einer Rezension des

253 Ebd.

254 Ebd.

ersten öffentlichen Konzertes wurde weniger auf den „quantitativen“ Besuch – obwohl der Saal ausverkauft war – sondern besonders auf den „qualitativen“ hingewiesen:

„Es war weder das oberflächliche Concertpublikum, welches mehr sehen als hören, mehr sich zeigen als sehen will, noch jene Freischaar, die man sonst überall trifft [...]: sondern, man darf sagen, die Gebildeten der Residenz, die Musikgebildeten nicht ausschließlich hatten sich im Saal vereinigt. Und es wurde ihnen in der That ein ausgezeichneter Genuß geboten.“²⁵⁵

Ludwig Rellstab resümierte in der *Vossischen Zeitung*:

„Der Verein hat sich nunmehr auf das Piedestahl der Oeffentlichkeit gestellt, und seine Stellung ist entschieden eine ächt künstlerische. Möge er die Entfaltung seiner Kräfte fort- und fortsetzen, und sie den edlen Werken aller Gattungen und Zeiten, die sich ihm eignen, eben so widmen, wie er jetzt eine einzelne, vorzüglich neuere Richtung derselben gepflegt hat.“²⁵⁶

Als Anfang der 1850er Jahre Julius Stern mit dem Gedanken spielte, nach Düsseldorf zu gehen und sich um die Nachfolge der Stelle Robert Schumanns zu bewerben, bekundete Carl Reinthaler sein Interesse, die Leitung des Gesangvereins zu übernehmen. Sein Brief verdeutlicht die Stellung, das Repertoire und die Außenwirkung dieses Vereins bereits in diesen frühen Jahren:

„[...] Wie dem nun auch sei – gesetzt Sie gehen nach Düsseldorf: was denken Sie denn von der Zukunft Ihres Vereins? An eine Auflösung dieses jungen aufblühenden Institutes, dessen Prinzip für Berlin ein inneres nothwendiges Bedürfnis ist – Pflege feinen gediegenen Chorgesanges mit besonderer Berücksichtigung dessen, was die jüngste Vergangenheit u. die Gegenwart Tüchtiges schafft – an eine Auflösung ihres Vereines kann ich nicht glauben und Sie selbst werden auch in der Entfernung diesem Sohn ‚ihrer Schmerzen und schlaflosen Nächte‘ eine so gute und dauerhafte Zukunft wie nur möglich wünschen. Ist es nun nicht unbescheiden, wenn ich Sie bitte, bei diesen Überlegungen meiner sich ein wenig zu erinnern? Ich befinde mich hier zwar in einer angenehmen Stellung ohne die Last der Verantwortlichkeit eines Premier-Ministers: allein das, wonach ich mich am meisten sehne: die Direktion eines tüchtigen Chores habe ich hier nicht so bald zu erwarten.“²⁵⁷

Carl Reinthaler²⁵⁸ war ein etwa gleichaltriger Kollege Sterns, ausgebildet bei A. B. Marx, der zu diesem Zeitpunkt noch am Konservatorium in Köln unterrichtete. Ein Antwortbrief Sterns

ist nicht erhalten. Julius Stern blieb jedoch in Berlin und in allen seinen Ämtern, und Carl Reinthaler ergriff 1858 die Möglichkeit, nach Bremen überzusiedeln, wo er städtischer Musikdirektor, Domorganist, Dirigent des Domchors und der Singakademie, später auch der Liedertafel wurde.

c) Repertoire

In einem Bericht in der *NZfM* aus dem Jahre 1854 wird das Repertoire des Gesangvereins beschrieben:

„Die Leistungen des Vereins erhalten sich unter seiner [Julius Sterns, CHW] vorzüglichen Leitung auf der Höhe der Vollendung, [...] sind es neben den Meisterwerken der alten Zeit, auch die vorzüglichsten Schöpfungen der Neuzeit, die hier cultivirt werden. [...] In Vorbereitung ist Händels *Israel in Ägypten*.“²⁵⁹

Man kann bei der Werkauswahl, die Julius Stern für seinen Gesangverein tätigte, zwei Schwerpunkte erkennen: Kanonbildung und Moderne. Zum 10-jährigen Bestehen des Vereins belegte der Rezensent in der *Vossischen Zeitung* seine Behauptung, dass der *Stern'sche Gesangverein* „jetzt den allergrößten und schwierigsten Kunstaufgaben so gewachsen ist, wie vielleicht kein anderes Institut in Deutschland, ja in Europa“²⁶⁰, indem er an drei Konzerte – so genannte „musikalische Völkerschlachten“ – erinnerte: Mendelssohns *Paulus*, Händels *Israel in Ägypten* und die *Missa Solemnis* von Beethoven. Diese drei Werke und diese drei Komponisten zeigen, welch hohen Schwierigkeitsgrad der Verein aus musikbegeisterten Laien bewältigen konnte, und sie umreißen das Spektrum des Repertoires sehr gut.

Eine vollständige Auswertung ist aufgrund der Quellenlage schwierig, eine erste Bestandsaufnahme zeigt aber schon die wichtigsten Tendenzen: Anfangs scheint der Chor sich auf Werke von Mendelssohn spezialisiert zu haben; neben dem *Paulus* waren noch die *Antigone*, der *Elias*, der *114. Psalm*, das Singspiel *Athalia*, der *Lobgesang* und *Motetten* im Repertoire. In den ersten Jahren trat der Verein nur zu Benefizveranstaltungen auf und war sich auch nicht zu schade, Werke wie das „*Requiem* eines Dilettanten mit den Initialen A. v. L. zum Tod von Prinz Waldemar von Preußen“ aufzuführen. In den Rezensionen zu diesem Konzert wurde die Qualität der Interpretation solch „ernster“ Werke gelobt.²⁶¹ Wer sich hinter den Initialen verbarg, konnte leider nicht ermittelt werden.

255 Rezension von Ludwig Rellstab in der *Vossischen Zeitung* vom 12.2.1851.

256 Ebd. Hervorhebungen im Original.

257 Carl Reinthaler an Julius Stern, Brief vom 9.11.1853, Autograph Stadtbibliothek Hannover, Nr. 43 127.

258 Carl Reinthaler (1822–1896), Dirigent und Komponist. Er komponierte Opern *Edda* und *Käthchen* von Heilbronn, das Oratorium *Jephta*, die Chorwerke *In der Wüste* und *Das Mädchen von Kolah*, Psalmen, Männerchöre und Lieder.

259 *NZfM* 1854 Bd. 40, S. 49.

260 *Vossische Zeitung* vom 5.12.1857.

261 Vgl. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 8.2.1852. In der Rezension in der *Vossischen Zeitung* vom 19.2.1852 hieß es dazu: „Der Sternsche Gesangverein hatte sich die Einübung der übernommenen Aufgabe unter Leitung seines Dirigenten mit höchster Sorgfalt angelegen sein lassen, und wie schon bei anderer Veranlassung den Beweis geliefert, daß er auf seinem Gebiete vollkommen heimisch ist und zu den tüchtigsten Gesellschaften gehört, die sich mit der Pflege ernster Musik beschäftigen.“

Der Chor konzentrierte sich allerdings in der folgenden Zeit schnell auf die so genannten „großen Werke großer Meister“. Viele davon waren damals Novitäten in Berlin. Von Beethoven führte er die 9. Sinfonie, die *Chorfantasie* und besonders häufig die *Missa Solemnis* auf:

„Das hervorragendste musikalische Ereigniß der Berliner Saison wird die Aufführung von Beethoven's großer D-Dur-Messe sein, welche der *Stern'sche Verein* vorbereitet. Dieses Werk soll bisher in Berlin noch nie zur Aufführung gekommen sein. Schlimm genug für eine Residenz, wo man Graun's ‚Tod Jesu‘ und Aehnliches auswendig weiß!“²⁶²

Der letzte Satz war ein Seitenhieb auf die Singakademie, die regelmäßige Aufführungen des Werkes veranstaltete.

Ein weiteres in Berlin noch nie zuvor gespieltes Werk war das *Magnificat* von Bach.

„Das Magnifikat mit seiner tief sinnigen Kraft und seiner jedem äußeren Bestechungsmittel fremden Weise bedarf ganz besonders des unzerstreuten Eingehens. Die Ausführung des für die Singstimme bekanntlich sehr schwierigen Werkes gereichte dem Dirigenten Prof. Stern zur Ehre [...] (das Werk war für die Berliner Konzerte eine Novität).“²⁶³

Von Händel waren *Israel in Ägypten*, der *Messias*, *Judas Maccabäus* und *Samson* im Programm, von Haydn die *Schöpfung*, von Weber die Schauspielmusik *Preciosa* und von Mozart natürlich das *Requiem*. Auch Schumanns *Das Paradies* und die *Peri* und die *Faust-Szenen* wurden aufgeführt, ebenso wie der *Faust* von Anton Fürst Radziwill²⁶⁴. An weiteren geistlichen Werken gab es Schuberts *Messe Es-Dur* und von Cherubini das *Requiem* und die d-Moll *Messe*.

Aufführungen von zeitgenössischen Werken nach Mendelssohn mit dem *Stern'schen Gesangverein* fanden sich tatsächlich nur wenige. Stern war in diesem Bereich mit seinem Orchesterverein und als Dirigent anderer Orchester innovativer. Mit dem *Gesangverein* sind Aufführungen von Louis Ehlerts²⁶⁵ *Requiem für ein Kind* (nach einem Gedicht von Christoph August Tiedge) für Tenorsolo, Frauenchor und Orchester²⁶⁶ und der Kantate *Der Wasserneck* von Richard Wüerst nach einem Gedicht von Julius Mosen, für Chor, Soli und Orchester dokumentiert.²⁶⁷ Die Presse beurteilte die Kompositionen allerdings recht negativ.²⁶⁸

262 NZfM 1856 Bd. 44, S. 49.

263 NZfM 1865 Bd. 61, S. 105.

264 Anton Heinrich Fürst von Radziwill (1775–1833) – polnischer Fürst, Mitglied des preußischen Staatsrates und Komponist.

265 Louis Ehlert (1825–1884) – Musikschriftsteller und Komponist.

266 NZfM 1865 Bd. 61, S. 105.

267 NZfM 1866 Bd. 62, S. 115.

268 Ebda: „Das Wüerst'sche Werk stammt aus früheren Jahren, wo das Interesse an Luft- und Wasserwesen, Nixen, Elfen und Undinen lebhafter war, als wir jetzt begreifen. So ging denn auch diese Cantate trotz aller in ihr aufgetobenen Gewandtheit in der Behandlung des Textes, sowie der Instrumentation, trotz mancher musikalisch werthvollen und mancher geradezu auf den Effect berechneter Einzelheit, ziemlich spurlos vorüber.“

Fast ebenso wichtig, wie die Aufführung von Werken großer Komponisten war dem Gesangverein die Zusammenarbeit mit großen Interpreten: Einer der großen Solisten, mit dem Julius Stern oft gemeinsam musizierte, war sein Kollege Joseph Joachim. Ihre erste Zusammenarbeit war das Konzert am 13. Dezember 1852 im Saal des Königlichen Schauspielhauses.²⁶⁹ Es war nicht nur das erste öffentliche Auftreten von Joseph Joachim in Berlin, sondern auch zugleich das letzte öffentliche Auftreten von Theodor Kullak. Auf dem Programm standen das Klavierkonzert d-Moll von J. S. Bach, gespielt von Theodor Kullak, eine Konzertarie von Carl Maria von Weber, gesungen von Agnes Büry²⁷⁰, Beethovens Violinkonzert gespielt von Joseph Joachim und Felix Mendelssohn Bartholdys *Athalia*.



Abb. 27: Anzeige *Vossische Zeitung* vom 10. Dezember 1852

In einem Brief von Joseph Joachim an Julius Stern, in dem er auf die Bitte um seine Mitwirkung in diesem Konzert reagierte und seine Teilnahme zusagte, kam seine Wertschätzung des *Stern'schen Gesangvereins* zum Ausdruck, der zu diesem Zeitpunkt offenbar schon einen gewissen Ruhm für sich beanspruchen konnte:

„Hochgeehrter Herr! Die schmeichelhafte Aufforderung, die mir Ihre werthen Zeilen brachten, in einem Ihrer Concerte zu spielen, hat mir aufrichtige Freude bereitet. Leider war es mir nicht möglich gewesen, Ihnen unmittelbar auf Ihr Schreiben zu antworten, da ich den gestrigen Tag in Jena verbringen musste. Ich beeile mich nun,

269 Anzeige in der *Vossischen Zeitung* vom 10.12.1852.

270 Agnes Büry oder auch Bury, eigentlich Büring (1831–1902) – Koloratursängerin, ausgebildet von Manuel Garcia. 1855 trat sie mit großem Erfolg in Berlin als Amina (*La Sonnambula*) und Lucia (*Lucia di Lammermoor*) auf. Seit 1865 als Gesangslehrerin in Berlin tätig, auch Komponistin von Liedern. Vgl. Ledebur, S. 81.

Ihnen heute zu sagen, dass ich bereitwilligst Ihrem Vorschlag entgegenkomme, da natürlich der Honorarpunkt bei einer so schönen Sache, wie Sie vertreten, nur sekundär sein kann. Schon seit so langer Zeit, und von so vielen Seiten, habe ich von den musterhaften Leistungen Ihres Vereins gehört, dass ich mit Verlangen der Aufführung Mendelssohnscher Musik durch denselben entgegensehe. Schreiben Sie mir nur gefälligst, wann die Probe in Berlin sein soll, und ich werde nicht verfehlen pünktlich einzutreffen. Wie ich hörte hat einer meiner Freunde bereits für sich das Mendelssohnsche Violin-Concert in Ihr Programm gewählt; ich nehme daher zum Beethoven'schen meine Zuflucht, gegen das Sie hoffentlich kein veto einlegen? In der freudigen Erwartung unsere schriftlich begonnene Bekanntschaft bald in Berlin fortzusetzen, verbleibe ich, verehrter Herr, Ihr ergebenster Joseph Joachim²⁷¹

Joachim führte dann auch das Violinkonzert von Beethoven auf, sein Lieblings- und Erfolgsstück, welches in dieser Zeit noch als unspielbar galt. Mit dem Klavierkonzert von Bach boten die Veranstalter dem Berliner Publikum Neues und Ungewohntes, auf das das unvorbereitete Publikum offenbar recht zurückhaltend reagierte, wie die *Vossische Zeitung* berichtet:

„Wir müssen dem Künstler Dank sagen für das gediegene, historische Stück, das freilich so wenig mit unsern Gewohnheiten und dem heutigen Maaßstabe der Beurtheilung behandelt werden darf, als der alte Meister es so geschrieben haben würde, wie er es geschrieben hat, falls ihm in prophetischer Ahnung alles enthüllt gewesen wäre, was die Kunst in ihren großen Vertretern seitdem auf dem Gebiete geschaffen.“²⁷²

Das gesamte Programm war auch für damalige Verhältnisse ungewöhnlich lang, es dauerte fast drei Stunden. „Im ganzen bot das Concert nur des Guten zuviel“²⁷³ – urteilte Ludwig Rellstab in einer Rezension. Joseph Joachim trat auch in den folgenden Jahren mit dem *Stern'schen Gesangverein* auf, er spielte beispielsweise das Violinsolo in der *Missa solemnis* von Beethoven²⁷⁴ und das Violinkonzert von Mendelssohn²⁷⁵. Er konzertierte auch weiter mit dem *Stern'schen Gesangverein*, nachdem Julius Stern die Leitung bereits abgegeben hatte.

Auch seine Frau, die Sängerin Amalie Joachim trat in Konzerten des Gesangvereins auf, zumeist in Benefizveranstaltungen. Sie sang das Alt-Solo Händels *Samson*²⁷⁶, im *Elias*²⁷⁷ und *Paulus*²⁷⁸

271 Brief vom 30.11.1852, Stadtbibliothek Hannover.

272 *Vossische Zeitung* vom 15.12.1852, Rezension von Ludwig Rellstab. Eine weitere Rezension von Julius Schäffer findet sich in der *NZfM* 1853 Bd. 38, S. 18 f.

273 *Vossische Zeitung* vom 15.12.1852.

274 Konzerte am 22.3.1856. Vgl. dazu Adolf Weissmann, Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911, Berlin/Leipzig 1911, S. 250. Sowie Konzert am 9.4.1880, vgl.: *NZfM* 1880 Bd. 76, S. 170, *Vossische Zeitung* 8.4.1880 Anzeige, 11.4.1880 Rezension.

275 Konzert am 6.3.1855, Weissmann, S. 249.

276 Konzert am 28.1.1870, AMZ 5, Nr. 6, S. 46, *Vossische Zeitung* vom 20.1.1870 Anzeige, 30.1.1870 Rezension.

277 Konzert am 4.11. 1871, AMZ 6, Nr. 47, S. 748.

278 Konzert am 2.11. 1872, *Vossische Zeitung* 23.10.1872 Anzeige, 5.11.1872 Rezension.

von Mendelssohn und in Friedrich Kiels *Christus*²⁷⁹, außerdem trat sie mit Liedbeiträgen²⁸⁰ auf. Aus einem Brief von Joseph Joachim an Julius Stern geht hervor, dass Amalie Joachim das Solo im *Samson* sogar unentgeltlich übernahm – eine Geste nicht nur der Freundschaft, sondern auch der Hochachtung gegenüber den musikalischen Leistungen des Institutes.

„Obgleich gerade jetzt in eine Menge zeitraubender Details durch Wohnungs-wechsel und andere Geschäfte verwickelt, darf ich nicht versäumen Ihnen in aller Eile zu sagen, dass es meiner Frau große Freude machen wird sich mit Ihrem [...] Gesangsinstitut zur Aufführung des *Samsons* zu vereinen. Sie sagt, dass Sie den Zeitpunkt so wählen könne, dass er nicht mit Versprechungen [...] die sie zu auswärtigen Concerten gemacht hat, und bittet Ihren Verein Ihre Mitwirkung ohne Honorar anzunehmen.“²⁸¹

Auch Amalie Joachim blieb dem *Stern'schen Gesangverein* verbunden, nachdem Stern die Leitung abgegeben hatte.

Ein weiterer berühmter Name, mit dem sich die Konzerte des *Stern'schen Gesangvereins* schmücken konnten, war der Clara Schumanns. Sie spielte gemeinsam mit Joseph Joachim in dem bereits erwähnten Konzert am 6. März 1855 die *Fantasie* von Beethoven²⁸².

d) Konkurrenzen zu anderen Chören der Stadt

Der bedeutendste Chor und damit größte Konkurrent war die altherwürdige Singakademie, aus deren Reihen Julius Stern selbst hervorgegangen war. Dort hatte er die großen Chorwerke kennen gelernt. So hatte er beispielsweise in einer Aufführung der *b-Moll-Messe* von Bach angeblich nicht nur alle Alt-Soli, sondern auch noch alle Sopran-Soli gesungen.²⁸³ Diese Chorerfahrungen werden in den *Erinnerungsblättern* als so entscheidend für sein Leben erklärt, dass er die begonnene Geigenkarriere nicht weiter fortsetzte, sondern sich ganz dem Gesang, im Besonderen dem Chorgesang, verschrieb. Es gibt keine Belege darüber, wie Julius Stern nach seiner Rückkehr nach Berlin zur Singakademie stand.

279 Es handelt sich um das denkwürdige Konzert am 4.4.1874 in den Reichshallen am Dönhoffplatz. Es markiert das Ende der Leitungstätigkeit von Julius Stern. Er hatte nur noch die Einstudierung geleitet und musste sich im Konzert selbst von Robert Radecke vertreten lassen. Julius Stockhausen sang bei dieser Aufführung die Partie des Christus und übernahm dann die Leitung des *Stern'schen Gesangvereins*. Vgl. *Vossische Zeitung* vom 15.3.1874 Anzeige, 8.4.1874 Rezension.

280 Beispielsweise im Benefizkonzert für die Kaiserin-Augusta-Stiftung am 15.3. 1872 in der Singakademie. *Kreuzzeitung* vom 12.3.1872 Anzeige, 17.3.1872 Rezension.

281 Brief Joseph Joachims an Julius Stern o. O. u. J. [vermutlich Berlin 1869]: Stadtbibliothek Hannover, Autograph Nr. 71 212 80.

282 Weissmann, S. 249.

283 Vgl. Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 7.

Die Singakademie galt Ende der 1840er Jahre als altmodisch. Über eine Aufführung von Mendelssohns *Paulus* heißt es 1849 in einer Rezension der *Neuen Berliner Musikzeitung*:

„Unter den gegenwärtigen Verhältnissen dürfte vielleicht eine Reorganisation der ganzen Singakademie wünschenswerth sein, wenn das Institut nicht Gefahr laufen will, seine bisherige Bedeutung in den Augen des Publikums zu verlieren.“²⁸⁴

Es bleibt Spekulation, ob Julius Stern sich 1851 um die Leitung der Singakademie beworben hat. Vermutlich war dieses Unterfangen für einen Juden in der damaligen Zeit chancenlos. Außerdem war sein eigener Gesangverein zu diesem Zeitpunkt bereits außerordentlich erfolgreich.

Der Vergleich des *Stern'schen Gesangvereins* mit der Singakademie zieht sich wie ein roter Faden durch die Rezensionen der Vereinskonzerte. Bereits 1864 greift Alexis Hollaender²⁸⁵ in einer Kritik in der *NZfM* in erstaunlicher Schärfe die ältere Institution an:

„Die unter Grell's künstlerischer Leitung stehende Singakademie führte, den Ueberlieferungen treu, Oratorien von Händel, Haydn und als Consession auch von Mendelssohn auf; die ewig jungen alten Meister leider nicht mit ewig jungen Stimmen. Das den Aufführungen fehlende Feuer ersetzen die Mitglieder durch Hingebung an das Altgewöhnte; die ständigen Hörer vermissen in derselben Gemüthsstimmung nichts. Die Kunst wird dabei freilich nicht vorwärts gebracht. [...] Der *Stern'sche Gesangverein* steht der Neuzeit um ein Bedeutendes näher. Der Dirigent, ausgezeichnet in der Schulung und Führung seines bedeutenden, zumeist aus frischen Stimmen zusammengesetzten Chores, und mit trefflichem Verständniß in die von ihm vorgeführten Werke eindringend, hält sich in deren Auswahl zwar auch lieber an das sicher Wirksame, die Majorität anheimelnde; aber er bringt wenigstens von Zeit zu Zeit einmal irgend ein bedeutsames Neues. Als ein Solches verspricht der Winter den Schumann'schen *Faust*, eine Hoffnung, die freudig zu begrüßen ist. Von dem guten Alten ist uns vorläufig Mendelssohn's *Paulus* angekündigt.“²⁸⁶

Auch Adolf Weissmann lobte in seinem Buch über die Musikstadt Berlin den *Stern'schen Gesangverein* begeistert und stellte ihn ebenfalls der Singakademie gegenüber:

„Sterns Persönlichkeit gibt ohne erklügelte Pointen den Chören neben einer technischen Vollendung, die man noch nicht kannte, Farbe und Frische. Der einst in den Reihen der Singakademie gestanden, tritt nun als ihr idealer Nebenbuhler auf. Und man ahnt, dass jene sich lichten werden. Dünkelhaftes Spießbürgertum wird von freiem Weltbürgertum in die Schranken gefordert. Es versteht sich von selbst, dass auch der Puritanismus verbannt ist. Der Geist der Gewandhauskonzerte kündigt sich auch für Berlin an. [...]“

284 Aufführung am 21.2.1849, NBM 1849, S. 69. Rezension mit d. R. unterschrieben – die Redaktion.

285 Alexis Hollaender (1840–1924) Komponist, Klavier- und Gesangslehrer an der Neuen Akademie der Tonkunst von Theodor Kullak, Cousin von Gustav Hollaender.

286 *NZfM* 1864 Bd. 60, S. 398 f.

Der König muss nun seine Sympathien zwischen der Singakademie, die sich von jeher enger Beziehungen zum Hofe rühmte, und dem Sternschen Verein teilen.“²⁸⁷

Die Singakademie, 1791 als gemischter a-capella-Chor von Carl Friedrich Christian Fasch²⁸⁸ gegründet, stand unter königlichem Schutz. Dies wurde beispielsweise deutlich, als Friedrich Wilhelm II. ihr eine Prachtausgabe der Werke Händels schenkte und Friedrich Wilhelm IV. die Marmorbüste des Komponisten dazu.²⁸⁹ In dieser Zeit wurde die Singakademie von Carl Friedrich Rungenhagen²⁹⁰ bis zu dessen Tod am 21. Dezember 1851 geleitet. Seine Nachfolger wurden Eduard Grell²⁹¹ und ab 1876 Martin Blumner²⁹². Adolf Weissmann kommentierte dies lakonisch mit „Fortdauer des Philistertums“.

Durch die vermeintliche „historische Aufführungspraxis“, die die Singakademie versuchte, gab es erhebliche qualitative Einbußen bei den Konzerten:

„Der Sternsche Gesangverein hatte alle Gleichstrebenden überflügelt. Die Singakademie, die seit 1852 Eduard Grell leitete, beginnt zwar die Folgen der Rungenhagenschen Schlummerperiode zu überwinden und einen anständigen a capella-Gesang zu pflegen. Da aber alle älteren Werke seit 1857 um einen halben Ton tiefer ausgeführt werden, unternahmen die Bläser Irrfahrten durch alle möglichen Tonarten, und der peinlichste Missklang ist in Permanenz erklärt. Der bescheidende Bachkultus der ehrsamten Körperschaft betätigt sich 1857 in Bachs Weihnachtsoratorium.“²⁹³

Neben einem ehrwürdigen Institut wie der Singakademie bestehen zu wollen, war ein mutiges Unternehmen, das Julius Stern in vollem Umfang gelang. An den Aufführungen der Singakademie wurde in der Presse neben der Repertoireauswahl vor allem die Qualität der Aufführungen bemängelt, beim *Stern'schen Gesangverein* hingegen gelobt. Julius Stern hatte in Paris die Konzerte des Conservatoires besucht und legte in Berlin die gleichen Maßstäbe an. Mit seinem Sinn für Präzision und durch seine effektive Probenarbeit gelang es ihm, seinen Chor – obwohl auch aus musikalischen Laien bestehend – zur sehr genauen Ausführung anzuregen. Außerdem bot er mit dem Repertoire ein Gegenangebot zur Singakademie.

Adolf Weissmann verglich die beiden Chöre sehr drastisch und stellte der „Altjüngferlichkeit und der Lethargie der Singakademie die Jugendfrische und den Fortschritt“²⁹⁴ des Gesangvereins gegenüber. Ob Julius Stern tatsächlich Sängerinnen und Sänger abwerben und für seinen

287 Weissmann, S. 248.

288 Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800), Hofcembalist Friedrich des Großen.

289 NBM 1849, S. 103.

290 Carl Friedrich Rungenhagen (1778–1851) pflegte während seiner Leitungstätigkeit besonders die Musik von Bach und Händel und führte Oratorien von Mendelssohn, Schumann und Spohr auf.

291 Eduard Grell (1800–1886), seit 1817 Organist an St. Nicolai, seit 1839 Hofdomorganist.

292 Martin Blumner (1827–1901), seit 1853 bereits Vizedirigent der Singakademie.

293 Weissmann, S. 261.

294 Ebd., S. 247.

Gesangverein gewinnen konnte, lässt sich nur vermuten, aber nicht belegen, da für beide Chöre keine Mitgliederlisten erhalten sind.



Abb. 28: Anzeige Vossische Zeitung vom 1. Dezember 1852.

In der *Vossischen Zeitung* vom 1. Dezember 1852 waren unmittelbar nacheinander Anzeigen beider Chöre zu lesen, was die Konkurrenz der beiden Chöre deutlich macht. Beiden führten im Abstand von nur einer Woche Mendelssohns Oratorium *Paulus* auf. Beide Chöre verlangten ähnlich hohe Eintrittspreise, wobei die Singakademie ihr Publikum durch ein Abonnement für gleich drei Konzerte das Publikum zu halten suchte. Bereits wenig später beschrieb Julius Schäffer diese Konkurrenz in der *NZfM*:

„Meinte man Anfangs wohl, daß er [der *Stern'sche Gesangverein*] die Concurrnz des altrenommirten Instituts der Singakademie nicht würde aushalten können, so zeigte sich doch bald das Gegentheil; er imponirte – gegenüber den Zuständen eines bedauerlichen Verfalls, in welchem sich die Singakademie in den letzten Jahren befand – durch die jugendlichen, frischen, dabei kunstgeübten Stimmen besonders seiner weiblichen Mitglieder, und – was am wichtigsten ist – wurde dadurch, daß die Singakademie bei ihrer altkirchlichen Richtung streng festhielt, gleichsam von selbst dahin getrieben, [...], ein Feld der Musik zu cultiviren, welches bis dahin hier in Berlin fast noch un bebaut dalag.“²⁹⁵

295 *NZfM* 1853 Bd. 38, S. 18.

Die Gesangvereine, die verstärkt um die Mitte des 19. Jahrhunderts gegründet wurden, sind als Zeichen bürgerlicher Emanzipation, verbunden mit immensen politischen Impulsen, zu verstehen.²⁹⁶ Beim *Stern'schen Gesangverein* schien die politische Dimension geringer gewesen zu sein. Hier ging es bestenfalls um die Anerkennung speziell des jüdischen Teils der Berliner Bevölkerung und ihrer Teilhabe an dem Musikgeschehen der Stadt. Ein Blick auf das Repertoire macht deutlich, dass es das Ziel war, große kirchenmusikalische Werke aufzuführen. Friedemann Schmolll hatte bereits darauf hingewiesen, dass bei den Männerchorvereinen nationales und religiöses Empfinden miteinander verschmolzen wurde.²⁹⁷ Anteile dessen finden sich sowohl beim *Stern'schen Gesangverein*, als auch bei den anderen Gesangvereinen Berlins, von denen im Folgenden die wichtigsten genannt werden sollen.

Alle diese Vereine wurden nach ihren Gründern und Leitern benannt, feierten ihre Jubiläen mit großen Festen und dem Druck von Festschriften. Offenbar gab es keine Konkurrenz zwischen diesen Vereinen, vielleicht auch, weil sie jeweils ihr eigenes, unterschiedliches Repertoire pflegten. Der *Stern'sche Gesangverein* war der professionellste unter ihnen; er hatte die größte Präsenz im Berliner Musikleben. Unter den Chorleitern scheint es freundschaftliche Beziehungen gegeben zu haben, die gegenseitige Einladungen zu den Konzerten mit einschlossen. In einem Brief²⁹⁸ vom 30. März 1855 an Heinrich Kotzolt²⁹⁹, den Leiter des *Kotzolt'schen Gesangvereins*, bedankt sich Julius Stern in äußerst freundschaftlichem Ton für eine solche Konzerteinladung.

Ähnlich erfolgreich wie Julius Stern, allerdings besonders auf dem Gebiet der geistlichen Chormusik, war der Kantor Paul Schnöpf³⁰⁰ mit seinem 1852 gegründeten *Schnöpf'schen Gesangverein*. Auch dieser Verein bestand sehr lange und konnte 1902 sein 50-jähriges Bestehen feiern. Zu diesem Zeitpunkt wurde Richard Schnöpf – vermutlich der Sohn des Gründers – als Leiter genannt. Er erhielt zu diesem Jubiläum dem Roten Adlerorden vierter Klasse, denn

296 Zur Konjunktur der Gesangvereine in dieser Zeit vgl. die Publikationen von Friedhelm Brusniak: „Das erste deutsche Gesangsfest – ein in Wahrheit deutsches!“ Das Würzburger Sängersfest von 1845 als Nationalfest, Festvortrag zur Eröffnung der Sonderausstellung im Sängermuseum des Fränkischen Sängerbundes e.V., Feuchtwangen am 15. Juli 1995, Coburg 1995; ders. und Dietmar Klenke (Hrsg.), „Heil deutschem Wort und Sang!“ Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte, Tagungsbericht Feuchtwangen 1994 (= Feuchtwanger Beiträge zur Musikforschung; 1), Augsburg 1995; Eva Verena Schmid, Oratorium und Musikfest. Zur Geschichte des Oratoriums in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Göttingen 2012 (= Hainholz Musikwissenschaft; 18). Allgemein zum Vereinswesen im 19. Jahrhundert: Hans-Christof Kraus, Kultur, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert, München 2008; Otto Dann, Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland, München 1984.

297 Vgl. dazu Friedemann Schmolll, Individualdenkmal, Sängerbewegung und Nationalbewusstsein in Württemberg. Zum Funktionswandel bürgerlicher Erinnerungskultur zwischen Vormärz und Kaiserreich, in: Friedhelm Brusniak und Dietmar Klenke (Hrsg.), „Heil deutschem Wort und Sang!“ Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte, Tagungsbericht Feuchtwangen 1994 (= Feuchtwanger Beiträge zur Musikforschung; 1), Augsburg 1995, S. 71–94.

298 Vgl. SBB-PK Mus. ep. Julius Stern 18.

299 Heinrich Kotzolt (1814–1881) war zuvor erster Bassist an der Danziger Oper gewesen.

300 Paul Schnöpf (1833–1912) – Organist, Dirigent und Chorleiter seines Chorvereins. Vgl.: Paul Frank, Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon, 12. Aufl. bearb. von Wilhelm Altmann, Leipzig 1926, S. 355.

„[u]nter seiner Leitung hat sich dieser Verein durch den Vortrag von Oratorien und geistlichen Tonwerken in weiteren Kreisen“³⁰¹ Anerkennung erworben.

Wieder auf einem anderen Gebiet, nämlich dem der Volksliedpflege, betätigte sich der 1845 durch Ludwig Erk³⁰² gegründete *Erk'sche Gesangverein*, ursprünglich ein Männergesangverein, der erst 1852 zum gemischten Chor erweitert wurde.³⁰³ Auch hier gab es erwartungsgemäß keine Konkurrenz, da dieser Verein sich ausschließlich die „Cultur des einfachen Volksliedes zur Aufgabe gestellt“³⁰⁴ hatte.

Ein reiner Männergesangverein war der 1856 von Alexis Hollaender gegründete Verein *Cäcilia*, der sich 1886 mit dem Verein *Lyra-Melodia* vereinigte und seitdem unter dem Namen *Cäcilia-Melodia* auftrat. Am 3. September 1869 wirkten die damals noch eigenständigen Männerchöre bei einem Konzert der Sinfonie-Kapelle unter Leitung von Julius Stern mit.³⁰⁵ Der zusammengeschlossene Männerchor bestand unter wechselnden Dirigenten lange und konnte noch 1906 sein 50-jähriges Jubiläum feiern. Zum Cäcilienverein gab es neben freundschaftlichen Kontakten auch personelle Verbindungen zum Konservatorium über die Familie Hollaender und den späteren Leiter Rudolf Radecke³⁰⁶, welcher den Gesangverein von 1864–68 leitete und gleichzeitig am *Stern'schen Konservatorium* unterrichtete.

1869 gründete Rudolf Radecke sogar einen eigenen, den *Radecke'schen Gesangverein* und ein eigenes Musikinstitut. Trotzdem blieb er Lehrer am *Stern'schen Konservatorium*.

Es ist erstaunlich, wie viele Chöre und auch Musikausbildungsinstitute in Berlin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nebeneinander existieren konnten. In den 1880er Jahren gab es eine erneute Gründungswelle solcher Gesangvereine, welche hier eher an die Berufsgruppen gebunden waren, wie z. B. der *Berliner Lehrergesangverein* (1886), der Gesangverein *Glück auf* (1881) und der Gesangverein der Berliner Bäckerinnung *Kornblume* (1882). Diese Gesangvereine hatten wahrscheinlich in erster Linie die Funktion, das Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb einer Berufsgruppe zu stärken.

301 GehStA PK1. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett jüngere Periode, Nr. 21000, Blatt 57 „Acta betr. die Gesangvereine und musikalische Veranstaltungen.“

302 Ludwig Erk (1807–1883) Komponist und Musiklehrer in Berlin. Erk legte eine umfangreiche Volksliedsammlung an.

303 Vgl. Hermann Schalaster, Bericht über die Feier des 100. Geburtstages von Ludwig Erk am 6. und 7. Januar 1907, veranstaltet vom Erk'schen Männer-Gesangverein, Essen 1907; Konrad Gutjahr, 75 Jahre Erk'scher Männer-Gesangverein, Berlin 1920; 80. Stiftungsfest. Erk'scher Männer-Gesangverein e.V., gegründet 6. Juni 1845, Berlin 1925; Kurt Ranke (Hrsg.), Neunzig Jahre Erk'scher Männer-Gesangverein e.V., gegründet 6. Juni 1845, Berlin 1935.

304 Vgl. *NZfM* 1858 Bd. 48, S. 7.

305 Vgl. *NZfM* 1869 Bd. 65, S. 318.

306 Rudolf Radecke (1829–1893), Komponist, Chorleiter und Musikpädagoge, älterer Bruder von Robert Radecke, von 1864–1871 Lehrer für Klavier am *Stern'schen Konservatorium*.

e) Julius Sterns Fähigkeiten als Chorleiter

Über Julius Sterns Art und Weise, mit dem Laienchor zu arbeiten und ihn zu motivieren, können nur aus Rezensionen und Druckschriften des Vereins Rückschlüsse gezogen werden.

Er muss ein sehr strenger, auf Präzision bedachter Chorleiter gewesen sein – „ein Meister in der Disziplin“³⁰⁷, dem es gelang, eine helle Klangfarbe zu erreichen und seinen Sängerinnen und Sängern Freude und Spaß am Singen zu vermitteln. Besonders die musikalische Präzision, welche im Konzertleben der Zeit offenbar noch nicht üblich war, begeisterte die Zuhörer und wurde von den Rezensenten immer wieder lobend erwähnt. Sie wurde über die Jahre hinweg zum Maßstab. Außerdem kann man vermuten, dass Julius Stern sehr intensiv und gut probte. Seinen eigenen künstlerischen Anspruch und seine achtungsvolle Haltung gegenüber dem Kunstwerk scheint er dem Chor vermittelt zu haben. So schrieb zum Beispiel Otto Gumprecht in einer Rezension über die Aufführung der *Missa solemnis* am 22. März 1856:

„Mit liebevoller Hingebung und opfermüthiger Bereitwilligkeit trug der Chor die schwere Wucht des ihm anvertrauten Werkes. Selbst in den ängstigenden Schlußnummern des Gloria und Credo, in denen der Meister, unbekümmert um die Leistungsfähigkeit der Stimme, von dem freien Fluge seiner Phantasie sich zu Gipfeln tragen ließ, die vor ihm noch keines Menschen Fuß betreten, blieb die Sicherheit und Präzision der Ausführung musterhaft. Die reichsten Mittel waren dazu aufgeboden, die Vorbereitungen mit unendlicher Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit geleitet, und alle Mitwirkenden von der wärmsten Liebe und Begeisterung für ein Werk erfüllt, zu dem wir mit staunender Demuth emporblicken als zu dem künstlerischen und religiösen Glaubensbekenntnis eines der edelsten Geister, dem erhabenen Siegespreise für ein ganzes Leben voll harter Kämpfe und Arbeit.“³⁰⁸

Als Gesangslehrer achtete Julius Stern trotz der großen Anzahl von Sängerinnen und Sängern auf richtige Stimmverwendung und riet zur Stimmschonung statt zum Forcieren.³⁰⁹ Etwas humoristisch wird in dem im nächsten Abschnitt vollständig zitierten Jubiläumsgedicht Julius Stern in den Mund gelegt: „Es gilt ja nicht den Saal zu füllen! Ganz tonlos muß es sein! O, o! wie kann man nur so brüllen, mein hochgebildeter Verein!“

Offenbar hatte Stern auch eine ausgesprochene pädagogische Begabung. Sein Sohn erinnerte sich im Vorwort der *Erinnerungsblätter*:

„Wer ihn je hat reden hören, weiß, wie in seinem Munde die Worte Leben gewannen, wie er seine Zuhörer zum tiefsten Ernst, aber auch zum heitersten Lachen hinzureißen verstand.“³¹⁰

307 Vgl. Gedicht zum 25-jährigen Jubiläum, in: Festschrift 25 Jahre Gesangverein, 13. Strophe.

308 Zitiert nach: Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 156.

309 Vgl.: Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 128 ff.

310 Stern, *Erinnerungsblätter*, S. VI.

Er konnte den gesamten Chor begeistern und zum Durchhalten ermuntern, er war streng und ernsthaft – ließ die Chormitglieder beispielsweise nicht früher gehen³¹¹ – zugleich aber freundlich. Wenn man sein enormes Arbeitspensum als Chorleiter, Dirigent und Konservatoriumsdirektor betrachtet, wird deutlich, dass er die gleichen hohen Maßstäbe auch an sich selbst anlegte. In einer in den *Erinnerungsblättern* wiedergegebenen Rezension wurden gerade diese menschlichen Eigenschaften betont:

„Die Eigenschaften, durch welche es dem Professor Stern gelang, den Gesangverein, durch dessen Gründung er einst das musikalische Leben Berlins neu zu verjüngen vermochte, aus geringen Keimen etwas so großes werden zu lassen, bestanden in seiner Gesangskennntnis und seiner ebenso präzisen als feurigen Leitung großer Chormassen, in dem offenen Sinn, welchen er neuen Bestrebungen und den Kunstschöpfungen des Mitlebenden entgegnetrug, endlich in der Gewandtheit des persönlichen Umganges, welche für einen aus Dilettanten bestehenden Verein, der dennoch hohe künstlerische Ansprüche macht, unerlässlich ist.“³¹²

f) Vereinsleben und Feierlichkeiten

„Welch ein stattlicher Verein!
Welcher Stolz, in diesem Bunde
Thätiger Genöß zu sein!“³¹³

Der offizielle Probenstag war der Montagabend.³¹⁴ Dieser traditionell für Berufsmusiker freie Abend ließ Julius Stern die Möglichkeit, regelmäßig mit seinem Chor zu arbeiten. Veränderte Anfangszeiten und Probenräume wurden über Anzeigen bekannt gemacht.

Neben den großen, öffentlichen Konzerten veranstaltete der Chor auch so genannte „stille Aufführungen“, das waren Aufführungen mit Klavier, die einmal im Monat nur vor den zuhörenden Mitgliedern und geladenen Gästen zum Zwecke des Kennenlernens neuer Werke stattfanden. Julius Stern war sich seines Bildungsauftrages durchaus bewusst. In einer Rezension erfahren wir sogar, welche Werke dort zum Beispiel aufgeführt wurden:

„Der Stern'sche Verein ist seit dem großen Concerte vom vorigen Winter, über welches ich ausführlich berichtete, noch nicht wieder öffentlich aufgetreten. Sogenannte stille Aufführungen am Clavier finden in der Regel allmonatlich einmal vor den zuhörenden

311 Vgl. Gedicht zum 25-jährigen Jubiläum im folgenden Abschnitt, 12. Strophe.

312 Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 250.

313 Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 119, Kapitelüberschrift „Gründung des Sternschen Gesangvereins“, aus einem Gedicht von Wilhelm Hoffmann zur Begrüßung der geladenen Ehrengäste zu einem Lieder-Abend des Vereins.

314 Vgl. Gedicht zum 25-jährigen Jubiläum im folgenden Abschnitt, 7. Strophe.

Mitgliedern und vor eingeladenen Gästen statt. Im November war es Mendelssohns Todestag, welcher auch einem weiteren Kreise Gelegenheit bot, neben bekannten Mendelssohn'schen Kompositionen, die nachgelassenen Bruchstücke des unvollendeten Oratoriums Christus zu hören. Die December-Aufführung brachte ebenfalls zwei hier noch nicht gehörte Chorsachen, nämlich das Kyrie von Robert Franz und Mirjam's Siegesgesang von Franz Schubert.“³¹⁵

Diese Studienaufführungen wurden einerseits dafür genutzt, die Wirkung unbekannter Werke vor kleinem Kreis zu testen, andererseits boten sie Musikinteressierten die Möglichkeit, neue Werke kennen zu lernen und einfach Musik zu hören, ohne Eintrittspreise zahlen zu müssen. Damit knüpfte Julius Stern in gewisser Weise auch an die Hausmusik-Tradition an.

Zum Vereinsleben gehörte als ein nicht unwesentlicher Bestandteil auch der gesellige und politische Teil³¹⁶: Mit großer Regelmäßigkeit fand jeden Sommer ein Liederfest in Treptow statt.³¹⁷ Diese beliebte Veranstaltung war eine Mischung aus Landpartie und Freiluftkonzert. Es wurde am Ufer und auf Venezianischen Gondeln gesungen. Es erklangen dort beispielsweise Chöre von Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Carl Gottfried Wilhelm Taubert³¹⁸, Rudolf Radecke und Martin Blumner³¹⁹.

Diese Gesangsfeste fanden ab 1851 regelmäßig statt – die ersten sechs Jahre im Tivoli, danach in Treptow – und waren der Abschluss der jährlichen Konzertsaison zum Beginn der Sommerpause. Der gesellige Teil bildete den Mittelpunkt. In den *Erinnerungsblättern* wurde berichtet:

„Erst um Mitternacht schloß gewöhnlich das schöne Fest, und eine unübersehbare Wagenburg setzte sich dann in Bewegung, um die Mitglieder und Gäste aus der romantischen Sphäre des Sängerfestes in die Fesseln der Alltäglichkeit zu entrücken.“³²⁰

Auch das Fest zum 10-jährigen Bestehen feierte der Verein mit einer großen Geselligkeit, einem Festessen. Am 3. Dezember 1857 wurde in den Arnimschen Saal geladen. Die illustre Gästeliste zeigt die Bedeutung des Vereins. Unter ihnen waren neben den Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, wie Minister Carl von Bodenschwingh³²¹ und Oberjustizrat Friedrich Bode, auch die wichtigsten Vertreter des Musiklebens, wie der Intendant der *Königlichen Schauspiele* Botho von

315 *NZfM* 1854 Bd. 40, S. 49.

316 Vgl. Schmid 2012.

317 *NZfM* 1864 Bd. 60, S. 147.

318 Carl Gottfried Wilhelm Taubert (1811–1891) – Musikdirektor der Königlichen Oper und Mitglied der preussischen Akademie der Künste. Vgl. dazu: Arthus F. Bussenius, Carl Wilhelm Taubert und Ferdinand Hiller (Die Componisten der neueren Zeit; 43), Kassel 1857.

319 Martin Blumner (1827–1901), Komponist und Musiktheoretiker in Berlin, wurde später Direktor der Singakademie und Mitglied der Königlichen Akademie der Künste.

320 Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 203.

321 Carl von Bodenschwingh (1800–1873), preussischer Finanzminister in den Jahren 1851–1858 und 1862–1866.

Hülsen³²², Sänger und Sängerinnen. Insgesamt waren circa 600 Personen geladen. Der König war aus Krankheitsgründen nicht anwesend, man brachte aber einen Toast auf ihn aus und wünschte ihm gute Besserung. Jeder Teilnehmer erhielt ein Liederbuch mit den für den Vortrag bestimmten Chor- und Sololiedern und ein zweites gedrucktes Heft über die Geschichte des Vereins, vermutlich eine Festschrift.³²³ Die vorgesehenen Lieder sangen die Mitglieder an der Tafel von ihren Plätzen aus. Es war also kein Konzert, sondern – ähnlich wie bei Musikfesten im Sommer – ein gemeinsames Singen, um das Gemeinschaftsgefühl zu stärken. Auch hier erklang natürlich zuerst ein Lied von Mendelssohn („O Thäler weit, o Höhen“, Text: Freiherr von Eichendorff), dann aber auch in kleineren Besetzungen von der Bühne herab von Franz Abt „Vöglein, was singst du im Walde so laut“, das beliebte Lied von Julius Stern „Aus der Jugendzeit“ (nach einem Gedicht von Friedrich Rückert) und das Lied „Wanderlust“ von Franz Abt mit neuem Text.³²⁴ Nach zahlreichen Toasten gab es auch sogenannte musikalische Geschenke³²⁵: von Mozart das Duett aus *Figaro* „Wenn die sanften Abendlüfte“, das Maskenterzett aus Don Juan und beide Quintette aus *Così fan tutte*, von Taubert „Ihr Matten lebt wohl“, und wieder von Mendelssohn „Der frohe Wandersmann“ und „O säh’ ich auf der Heide dort“, außerdem das schweizerische Volkslied „Das Heimatland“ vierstimmig von Ludwig Erk arrangiert, dem Leiter des *Erk’schen Gesangvereins*. Der beliebten Praxis der Neudichtung und der gereimten Ansprache wurde gehuldigt durch einen Scherz nach Mozarts Frühlingslied „Komm lieber Mai“, der von einem M. Meyer³²⁶ extra für diesen Tag gedichtet und für vierstimmigen Chor arrangiert worden war. Die Feier endete weit nach Mitternacht und erinnerte in ihrer Anlage eher an eine Geburtstags- oder Hochzeitsfeier. Ein noch opulenter gefeiertes Jubiläum war das zum 25-jährigen Bestehen des Vereins. Dieses Fest dauerte drei Tage und schloss eine musikalische Aufführung von Händels *Israel in Ägypten* am ersten Tag mit ein:

In der *NZfM* wurde nicht das ganze Fest, sondern nur dieses Konzert angekündigt.³²⁷ Julius Stern bekam zu diesem Anlass ein Festgeschenk des Vereins überreicht: eine kunstvoll gearbeitete, lyragekrönte, silberne Säule. Auch zu diesem Jubiläum folgte dann am 5. Dezember 1872 eine große Feier im Arnimschen Saal, die die verschiedensten Künste vereinigte: die Gesangskunst,

322 Botho von Hülsen (1815–1886), seit 1851 Generalintendant der *Königlichen Schauspiele*.

323 Beides ist nicht erhalten. Vgl. aber *NZfM* 1858 Bd. 48, S. 7: „Eine den Gästen dieses frohen Tages mitgetheilte Denkschrift ergab über den Ursprung, über die segensreiche Entwicklung, wie über das Gedeihen und die gegenwärtige Bedeutung dieses vortrefflichen Kunstinstitutes eine wünschenswerthe schöne Uebersicht, von den ersten Proben im Jahre 1847 an bis zu den größten Aufführungen von Beethoven’s großer Messe, Händels ‚Israel‘ etc. zum Ruhme des verdienstvollen, hochgeehrten Dirigenten des Vereins, des königl. Musik-Dir. J. Stern. Die festliche Feier erhielt dabei die froheste Stimmung durch entsprechende Toaste und Gesänge.“

324 Vollständiger Text im Abschnitt b) Größenverhältnisse und Probenräume.

325 *NZfM* 1858 Bd. 48, S. 7. Der Rezensent war Rud. Viole.

326 Nicht als Lehrer oder Schüler des Konservatoriums nachweisbar. Vielleicht ein Verwandter aus der Familie der Ehefrau von Julius Stern, Elisabeth Stern, geb. Meyer.

327 *NZfM* 1872 Bd. 68, S. 503.



Abb. 29: Anzeige *Vossische Zeitung* vom 19. November 1872.

die Redekunst, die Bildende Kunst in Form von lebenden Bildern und – die Kochkunst. Das Heftchen mit den Texten der Lieder für das Liedertafelfest ist überliefert.³²⁸ Die musikalischen Beiträge erinnern sehr an das vergangene Fest und waren folgende: Mendelssohn „Abschied vom Wald“ (Eichendorff), Louis Ehlert „Frische Fahrt“ (Eichendorff), Julius Stern „Aus der Jugendzeit“ (Rückert), Franz Abt „Wanderlust“³²⁹, Wilhelm Taubert „Des Knaben Berglied“ (Uhland) und Mozart „Komm lieber Mai“ (mit dem Text von M. Meyer des letzten großen Festes).

Das enthusiastische Gedicht von Wilhelm Hoffmann, welches zur Feier des 25-jährigen Bestehens des Vereins vorgetragen wurde, beschrieb in großer Ausführlichkeit die Entwicklung des Vereins und gibt einen humoristischen Einblick in die Probenarbeit eines solchen Laienchores:

328 Stadtmuseum Berlin V 94/2483 T.

329 Vollständiger Text im Abschnitt b) Größenverhältnisse und Probenräume.

330 Gemeint ist der Arnimsche Saal.

1. Erlaubt mir, Euch zu unterbrechen,
Und leiht mir freundlich Euer Ohr!
Von alten Zeiten möcht' ich sprechen,
Von unsrem Werden, Wuchs und Flor, -
Und hoffe, dass sich niemand wundert,
Wenn heut die Rede höher fliegt,
Wo hinter uns ein Viertelhundert
Von Thatenreichen Jahren liegt.
2. Folgt mir im Geist in jene Tage,
Da unsres Daseins Quell entsprang
Aus schwachem Anfang, dürft'ger Lage,
Die uns in enge Räume zwang.
Gleich wie Zigeunerhorden wandern,
Nomadisirten wir umher
Von einem Obdach zu dem andern
Durch diese Stadt die Kreuz die Quer.
3. Und während And're sich behaglich
Ausbreiten auf ererbten Grund,
Ist unser Aufenthalt noch fraglich,
Ihr wisst es, bis zu dieser Stund.
Doch wie auf Bergeshöh'n die Fichte
Im Sturm erstarkt, der sie bedroht,
So hob sich unser Stamm zum Lichte
Im ew'gen Sturm der Wohnungsnoth.
4. Der klein begann in vor'gen Zeiten,
Es dehnt der Kreis sich mehr und mehr;
Sie strömten zu von allen Seiten,
Und aus dem Häuflein ward ein Heer.
Da stieg der Muth uns mit den Kräften,
Und mit dem Muth wuchs das Ziel;
Aufs Höchste darf der Blick sich heften,
nichts scheint zu schwer; nichts däucht zuviel.
5. leichwie vor Alters, schwach belastet,
Die Schifflein scheu am Küstensaum
Von Port zu Port sich hingetastet
Fortschwankend auf der Brandung Schaum,
Bis kühner dann ins Weite schauend
Der Mensch verließ die Uferbahn
Und seiner Sterne Leitung trauend
Hinausflog in den Ocean.
6. Denn einen Stern hat an die Spitze
Ein gütig Loos auch uns gestellt,
Der gleich Arcturus' Feuerblitze
In sichrem Curs das Fahrzeug hält.
Und ob ich mich des Bilds entschlage,
So ist's, Ihr Damen und Ihr Herrn,
Nur schlichte Wahrheit, wenn ich sage:
Auch wir vertrauen **unserm Stern**.
7. In's Weite brauch' ich nicht zu eilen,
Euch zu begründen meinen Satz!
Der Ort ist klassisch, wo wir weilen³³⁰,
Ist unser alter Übungsplatz.
Mit jedem lieben Montag fluthen
Wir schaarenweis in diesen Saal,
Reservemannschaft und Rekruten,
parirend unserm General.
8. Hier drillt er seine Bataillone
Mit fester Hand und klugem Mund,
Hier thut er oft mit leichtem Hohne
Verborgner Weisheit Schätze kund:
Daß jedes Achtel auf der Erden
Zwei Sechzehnteile in sich schleußt,
dass pausen nicht gesungen werden,
Und dass D.C. „da capo“ heißt.
9. Er lehrt die ungefüge Stimme
Sich fügen in das rechte Maß,
Das oft in seines Eifers Grimme
Manch strebender Bassist vergaß.
„Es gilt ja nicht den Saal zu füllen!
Ganz tonlos,“ spricht er, „muß es sein!
O, o! wie kann man nur so brüllen,
Mein hochgebildeter Verein!“
10. Dann weiß er wieder aufzutreiben
Vom Traume, der sie sanft umquillt,
Die Trägen, die da sitzen bleiben,
Wo's pünktlich einzutreten gilt, -
Um hinterher sich einzuschwärzen
Ganz harmlos in den dritten Takt - :
„Von vorne!“ ruft er dann mit Schmerzen,
„Zwölf Takte rückwärts! Fest gepackt!“
11. Die Lahmen weiß er anzufeuern,
Die Läufer hält er streng zurück,
Und selbst dem Zwiegespräch zu steuern
Hat er mitunter wohl das Glück, -
Hält dem Sopran den Alt zum Spiegel,
und dem den Baß als Muster vor;
Und hängt der Baß einmal die Flügel,
So lobt er wieder den Tenor.
12. Inzwischen fliegt mit Adlerschnelle
Sein prüfend Auge durch die Reih'n
Und fängt zuweilen an der Schwelle
Ein fahnenflüchtig Mitglied ein,
Das schlaun und rasch, nach Damensitte,
umwandelnd der Estrade Rund
Mit absichtsvoll gedämpftem Tritte
Verschwinden will im Hintergrund.
13. Allein ich muß wohl billig zaudern,
Vor all den werthen Gästen hier
Noch weitre Sachen auszuplaudern
Aus unserm Exercier-Revier.
Leicht könnte mancher sich beschweren!
Drum will ich rasch die Summe ziehn:
Es ist der Führer, den wir ehren,
Ein Meister in der **Disciplin**.
14. Doch lasst mich nun zum Glanzgebiete
In seinem Wirken übergehn, -
Wenn bei der Tante dort zur Miethe
Wir in dem langen Saale stehen,
Wo, das ist reiflich vorbereitet
In strenger Arbeit, Schritt für Schritt,
Das Werk die stolze Schwinge breitet
Und strahlend in die Schranken tritt.
15. Dort lernt Ihr erst ihn ganz erkennen,
Wenn er den Stab der Zaubrer schwingt,
Die Massen, die vor Eifer brennen,
Nach seinem Winke mächtig zwingt,
Den Sturm entfacht und alle Wetter
Im Donner sich entladen lässt,
Dann wieder wie durch Frühlingsblätter
Sanft schauern heißt den linden West.
16. Wie steht er in der Töne Wogen
Vor uns so sicher und so stolz!
Senkt jeden Mund und jeden Bogen
Mit seinem kleinen Ebenholz; -
Er regelt mit vertrauten Zeichen
Bewegung, Ruhe, Schatten, Licht, -
Und Ängstlichkeit und Sorge weichen
In jeder Brust der Zuversicht.
17. Ein Feldherr ist's, der seine Schaaren,
Die er im Frieden wohl dressirt,
Mit heitrer Stirne den Gefahren,
Mit Lust dem Kampf entgegenführt,
Bei dessen Anblick jeder Reiter
Sich fester in den Sattel stemmt,
Und jeder Musketier sich heiter
Den Sie verspricht, den Niemand hemmt.
18. Unleugbar bleibt es selbst dem Neide,
Bekenn' er's ungerne oder gern:
Wir haben Schule, haben Schneide,
Und der die Schneide schleift, heißt Stern!
Drum unserm Führer im Gesange
Bringt jubelnd Eure Grüße dar:
Er lebe hoch, er lebe lange
Und bleib' uns treu noch manches Jahr³³¹.

331 Stern, Erinnerungsblätter, S. 236 ff.

g) Der Verein unter Leitung anderer Dirigenten

1874 musste der 53-jährige Julius Stern aus gesundheitlichen Gründen seine langjährige Leitungstätigkeit des Gesangvereins schweren Herzens aufgeben. Er wünschte sich eigentlich Carl Riedel³³² aus Leipzig als Nachfolger, dieser wollte allerdings seinen eigenen Verein nicht verlassen.

Zu diesem Verein für geistliche Musik unter Carl Riedel gab es schon länger zurückreichende kollegiale Kontakte. Der 1854 gegründete Chor hatte ein ähnliches Repertoire wie der *Stern'sche Gesangverein*, wie zum Beispiel die *b-Moll-Messe* von Bach und Beethovens *Missa solemnis*. Julius Stern und Carl Riedel waren zudem befreundet. 1872 reisten sie mit ihren Chören nach Bayreuth, um bei der Aufführung der 9. Sinfonie von Beethoven unter Richard Wagners Leitung anlässlich der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses mitzuwirken.

Julius Stern unterbreitete Carl Riedel brieflich am 26. Januar 1874 folgendes Angebot:

„[...] Mein heutiges Schreiben an Sie ist ein rein persönliches und zwar ganz Ihrer Discretion [...]. Seit mehreren Jahren [...], haben sich die krankhaften Zustände so verschlimmert, daß ich nunmehr ernstlich daran denken muß, meine Stelle an dem Gesangverein aufzugeben. Es ist das ein schwerer Schritt; Sie müssen wissen, daß ich diesen Gesangverein mit 17 Mitgliedern gegründet und ihn in 26 Jahren wie ein Kind gepflegt habe. Heut zählt er 350 singende [und] 470 zuhörende Mitglieder. Daß ich ihn verlassen muß, steht nach Ausspruch der Ärzte fest. Das ist für mich traurig; schlimmer aber wäre es für mich, wenn er, der Verein, für den ich gelebt habe, stürbe [...]. Um das zu verhindern, suche ich einen neuen, guten Vater für ihn. Und der sollen Sie sein. Ich habe zu Ihnen das Vertrauen, der erste Mann zu sein. Ich halte es doch auch für geboten, Ihnen zu sagen, daß auch materiell der Verein nach 26 Jahren in der Lage ist, einem Dirigenten einen guten Lohn zu bieten. Bestimmter kann ich darüber nichts sagen, doch glaube ich, daß der Vorstand mindestens 1 200 rg³³³ geben könnte. [...], können Sie sich aber wohl selbst denken, wie viel materiell Vortheilhaftes in einer Stellung liegt, die einen Dirigenten in den Verkehr mit den gebildetsten und bestsituirten Familien der großen Stadt bringt. Überlegen Sie alles wohl. Das beste wäre, Sie kämen auf ein paar Stunden herüber. Von Mund zu Mund ließ sich Alles klarer machen. Ich könnte Ihnen noch manche Aussicht zeigen, die vielleicht bestimmender auf Ihre Entscheidung wirkte. Wenn ich mich unklar ausgedrückt, so verzeihen Sie das meinen heftigsten Kopfschmerzen. Wie immer Ihr hochachtungsvoll ergebener
Julius Stern³³⁴

332 Carl Riedel (1827–1888) – Kapellmeister, Komponist und Chorleiter in Leipzig. Er hatte 1854 den nach ihm benannten Chorverein für geistliche Chormusik gegründet. Zur Biographie vgl.: Karl-Hermann Schlage, Carl Riedel, in: Wolfgang Herbst (Hrsg.), *Komponisten und Liederdichter des Evangelischen Gesangbuchs*, Göttingen 1999, S. 253; Doris und Rudolf Scheffler, Carl Riedel zum 105. Todestag, in: *Der Kirchenmusiker* 45 (1994), S. 10 ff. und Albert Göhler (Hrsg.), *Der Riedel-Verein. Eine Denkschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens*, Leipzig 1904.

333 Reichsgulden.

334 LAB F Rep. 241, Acc. 1753, Nr. 2. Brief vom 26.1.1874. Hervorhebungen im Original

Ein Antwortbrief von Riedel ist leider nicht erhalten. Da Julius Stern Riedel in seinem Brief ausdrücklich nur die Leitung des Gesangvereins anbot, nicht aber die des Konservatoriums, ist anzunehmen, dass die beiden Institute zumindest in dieser Zeit als getrennt anzusehen sind oder mit dieser Ablösung getrennt wurden. Wichtig ist zudem der Hinweis auf die enorme Größe des Gesangvereins und auf die Tatsache, dass ähnlich wie in der Singakademie die wichtigsten Berliner Familien hier mitwirkten. Besonders in der Gehaltsfrage deutete Stern an, dass das Prozedere des Wechsels an die Vereinsgesetze geknüpft sei. Da es ein Verein mit einem Vorstand war, konnte Stern sicher nur einen Nachfolger empfehlen, der dann gewählt werden musste.

Nachdem Julius Stern den Chor über ein Vierteljahrhundert geprägt hatte, war es sicher für jeden Nachfolger schwer, das Erbe anzutreten. Gustav Engel bestritt dies zwar, aber nur, weil er auf die Pioniertat der Gründung rekurrierte:

„Selten wird Einer gefunden werden, der gleich ihm alle diese Fähigkeiten in sich vereinigt und insofern bedauern wir aufrichtig seinen Abgang, erinnern aber dabei daran, dass der Nachfolger eine leichtere Aufgabe hat, die des Erhaltens. Das Schaffen aus dem Nichts war schwerer.“³³⁵

Julius Stern konnte die Entwicklung seines Gesangvereins nur noch neun Jahre verfolgen und erlebte in dieser Zeit die Konzerte von drei aufeinander folgenden Leitern mit. Sein direkter Nachfolger wurde Julius Stockhausen ab April 1874, abgelöst am 16. September 1878 durch Max Bruch und dann am 1. September 1880 durch Ernst Rudorff. Danach leiteten ab 1890 Friedrich Gernsheim, von 1904 bis 1910 Oskar Fried und zuletzt Iwan Fröbe den *Stern'schen Gesangverein*. Der Chor behielt allerdings weiterhin den Namen seines Gründers. 1911/1912 kam es offenbar zu einer Auflösung des Vereins.³³⁶

In der Presse wurde das Ausscheiden von Julius Stern mit Bedauern wahrgenommen und kommentiert, hier beispielsweise durch einen Vierzeiler:

„Es wird in Noten und in Pausen
Fortan Stockhausens Taktstock hausen,
Doch du bleibst nah uns, wenn auch fern
Du liebes Aug', du holder Stern!“³³⁷

Die erste „Stabübergabe“ erfolgte in dem bereits erwähnten Konzert am 8. April 1874 mit Friedrich Kiels *Christus* vorerst an Robert Radecke; der neue Direktor Julius Stockhausen trat in diesem

335 Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 250.

336 In dem Kompendium *Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen?* von Richard Stern ist er im 3. Jahrgang von 1911 nicht mehr aufgeführt. Wilhelm Altmann nennt das Jahr 1912. Vgl.: Frank, S. 394. So auch Habakuk Traber in: *Stimmen der Großstadt*, Berlin 2001, S. 47.

337 Diesen Vierzeiler brachte der „Ulke“ unter der Überschrift „Der Stern'sche Gesangverein seinem scheidenden Dirigenten“. Zit. nach: Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 251.

Konzert als Sänger auf. Stern hatte früher schon das *Requiem* und die *Messe* von Kiel als erster zur Aufführung gebracht und auch für dieses Konzert noch die Einstudierung geleitet. Die *Vossische Zeitung* berichtete über Robert Radecke:

„[...] der in der letzten Stunde die schwierige Arbeit dem frueheren, von gehäufter Thätigkeit ermüdeten Dirigenten abnahm und seine Befähigung für Leitung großer und schwieriger Werke wiederum auf das Glänzendste dargethan hat. [...] Die wichtigsten Solopartien waren durch Frau Joachim und Herrn Stockhausen vertreten. Frau Joachim sang die Mezzosopranarien mit der ihr eigenen klangreichen Fülle des Tons und mit edelm, niemals die Grenzen des religiösen Styls überschreitenden Ausdruck. Herr Stockhausen, der von heute ab bekanntlich den *Stern'schen Gesangverein* als Direktor übernimmt, sang die Partie des Christus. Es ist zum ersten Male, daß wir in Berlin Gelegenheit hatten, ihn in einer Oratorienpartie zu hören. So vorzüglich er die Kunst versteht mit seiner Persönlichkeit in den Vordergrund zu treten, ebenso sehr weiß er sich einem größeren Ganzen unterzuordnen. Seine sorgfältige Tonbildung, die reine und edle Aussprache, die würdevoll ruhige und doch inhaltvoll lebendige Auffassung und Vortragsweise trugen außerordentlich viel dazu bei, das Kiel'sche Werk dem Zuhörern zum Verständniß zu bringen.“³³⁸

Mit dieser Personalentscheidung, Julius Stockhausen die Leitung des Gesangvereins zu übertragen, entstand eine direkte Konkurrenz zur Hochschule. Immerhin war die Einstellung Stockhausens als Gesangsprofessor an der *Königlichen Hochschule* fünf Jahre zuvor gescheitert. Trotz der lang gepflegten Kollegialität und musikalischen Zusammenarbeit von Julius Stern und Joseph Joachim, verbot dieser als Direktor der Hochschule seiner Frau, in einem Konzert mit Stockhausen aufzutreten. Clara Schumann thematisierte diesen Streit in einem Brief vom 2. März 1874 an Johannes Brahms:

„Denke nur, wie die Feinde Joachims – die Langhansische Clique und Stockhausensche (Sternsche) Partei jubelt, daß sie Joachims das antun konnten. Joachim und Schulze sagen jetzt, von nun an dürfen Frau Joachim, er, Henschel etc. nur noch für die Hochschule spielen und singen ... Es mag nun wohl stimmen, daß der neue Glanz des Sternschen Vereins manchen dorthin zieht, der vielleicht in den Chorverein der Hochschule, die vom nächsten Herbst an Aufführungen verdoppeln will, eingetreten wäre, aber ... Berlin ist doch wahrlich groß genug für zwei bedeutende Unternehmungen der Art. Und wäre es das, so müßten doch solche Künstler sich erhaben zeigen über solche Kleinigkeiten.“³³⁹

Zu diesem Zeitpunkt treten erstmals solche Unstimmigkeiten zu Tage. Diese haben anscheinend nichts mit der Person Julius Stern zu tun, dessen Stärke tatsächlich die der Vermittlung gewesen sein muss.

338 *Vossische Zeitung* vom 8.4.1874.

339 Schumann - Brahms-Briefwechsel, Bd. 2, S. 44. Hervorhebungen im Original.

Das Repertoire änderte sich unter Stockhausens Leitung kaum; weiterhin standen im Programm Schumanns *Faust*, Beethovens *Missa Solemnis* und Bachs *Matthäuspassion*. Die *NZfM* lieferte eine gute Zusammenfassung der regen Konzerttätigkeit im ersten Jahr unter der Leitung von Stockhausen:

„Der Stern'sche Gesangverein in Berlin hat seit dem 1. April 1874, wo Julius Stockhausen seine Leitung übernahm, eine große Thätigkeit bekundet. Im April wurde Kiels *Christus* zwei mal aufgeführt, im Mai Schumanns *Faust*, im November Mendelssohns *Elias*, im December das *Triumphlied* von Brahms und die dritte Abteilung von Schumann *Faust*, am Krönungsfest nochmals das Brahms'sche *Triumphlied* und Beethovens neunte Symphonie, am 31. Januar eine Wiederholung der neunte Symphonie, am 27. März Händels *Messias*, am 10. Mai das *Schicksalslied* von Brahms, das Esdurkonzert von Beethoven (Fr. Janotha³⁴⁰) und Bruchs *Frithjof*.“³⁴¹

In der Programmzusammenstellung fällt bereits auf, dass ein Werk von Brahms dazugekommen war. Die Aufführung des *Deutschen Requiems*³⁴² 1876 sollte diese Tendenz bestätigen. Erwartungsgemäß blieb Johannes Brahms der einzige neue Komponist im Programm.

Ab 1878 leitete Max Bruch den Gesangverein. In den zwei Jahren unter seiner Direktion war zwar ein erhöhter Zulauf, aber auch ein Rückgang der Qualität zu verzeichnen. Siegfried Ochs beschrieb dies in seinen Lebenserinnerungen:

„Der Verein hatte [...] nach Stockhausens, des genialen Sängers, Abgang unter der Leitung von Max Bruch gestanden, war aber in dieser Zeit, wenn auch an Mitgliederzahl gewachsen, so doch bedenklich von der Höhe seiner früheren Leistungen herabgesunken.“³⁴³

Max Bruch probte nicht gern und hatte kein Interesse daran, mit den Sängerinnen und Sängern des Chores – immerhin ausschließlich Laien – die Partien einzustudieren. Während seiner Leitungstätigkeit setzte man mehr auf große Namen unter den Solisten, und dank Bruchs kollegialen Kontakten und musikalischen Freundschaften war das auch kein Problem. Seit dieser Zeit aber war der *Stern'sche Gesangverein* nicht mehr fortschrittlich in seiner Programmgestaltung. Laut Habakuk Traber „bewegte sich auch diese sängerische Vormärzgründung auf konservativen Fahrwassern und gab sich selbst im Repertoire deutlich kaisertreu.“³⁴⁴ 1879 führte Max Bruch seine eigene Komposition, das *Lied von der Glocke* auf. Ein Jahr später legte er sein Amt nieder, um nach England zu gehen.

340 Nathali Janotha (1856–1932) Pianistin, Studentin von Clara Schumann, Komponistin von Klavierwerken.

341 *NZfM* 1875 Bd. 71, S. 255.

342 *NZfM* 1876 Bd. 72, S. 79.

343 Siegfried Ochs, *Geschehenes, Gesehenes*, Leipzig und Zürich 1922, S. 125.

344 Traber 2001, S. 47.

Danach übernahm Ernst Rudorff, der erste Klavierlehrer an der *Königlichen Hochschule*, für immerhin zehn Jahre die Leitung. Damit war die personelle und vermutlich auch freundschaftliche Verbindung mit der Hochschule wieder hergestellt. In den *Erinnerungsblättern* wurde ihm die Leistung zugesprochen, „[...] den Gesangverein auf seiner alten, ruhmvollen Höhe zu erhalten.“³⁴⁵ Denn – so erinnert sich Siegfried Ochs: „Rudorff fing aber wieder an, mit dem Chor gründlich zu üben, so daß der weiteren Verwahrlosung nach der technischen Seite hin gesteuert wurde.“³⁴⁶ Leider hatte Ernst Rudorff eine Abneigung gegen alles Fortschrittliche und blieb ausschließlich beim althergebrachten Repertoire. Am 28. Januar 1882 führte der *Stern'sche Gesangverein* Beethovens *Missa Solemnis* in der Singakademie auf. Die Rezension von Otto Lessmann in der *Allgemeinen Musikzeitung* ist sehr überschwänglich und lobt das offenbar weiterhin hohe Niveau der Aufführungen:

„Das Werk gehört seit Stockhausen zum festen Repertoire des Vereins, der daher die ungeheuren Schwierigkeiten, welche der Componist den Sängern zumuthet, mit verhältnismässig geringeren Anstrengungen überwindet als andere Vereine, die nur in langen Zwischenräumen sich mit dem Werke beschäftigen. [...] Die Säale waren beide Male vollständig ausverkauft.“³⁴⁷

Rudorff hatte immer wieder Schwierigkeiten mit dem Vorstand des Vereins, der sich mehr für den finanziellen Erfolg als für die Qualität der Aufführungen interessierte, so dass er seine Tätigkeit selbst niederlegte. Anfangs war als Nachfolger erneut Stockhausen im Gespräch, doch dann fiel die Wahl auf Friedrich Gernsheim.

Gernsheim hatte bereits 1880 ein Angebot zur Leitung des *Stern'schen Gesangvereins* erhalten und dies ausgeschlagen. 1890 gab er einem erneuten Antrag nach und wurde zugleich Lehrer am *Stern'schen Konservatorium*. Die großen Hoffnungen, die man im Gesangverein auf ihn gesetzt hatte, erfüllten sich indes nicht. Auch die Mitgliederzahlen und das künstlerische Niveau sanken. Er blieb dem Repertoire, für das der *Stern'sche Gesangverein* berühmt war, treu, führte beispielsweise Händels *Israel in Ägypten*³⁴⁸, Mendelssohns *Paulus*³⁴⁹ und Bachs *Matthäuspassion*³⁵⁰ auf und veranstaltete weiterhin die Mendelssohn-Gedenkfeiern³⁵¹.

345 Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 251.

346 Ochs, S. 126.

347 *AMZ*, Januar 1882, Nr. 5. Nicht korrekt ist die Behauptung, dass die *Missa Solemnis* erst seit Stockhausen zum Repertoire des Vereins gehöre, wurde sie doch schon mehrfach von Julius Stern aufgeführt.

348 Vgl. *AMZ* vom 28.1.1881: „Die Chöre fassten frisch an und erfreuten durch Sicherheit, Präcision und Glanz. [...] Der Saal war übrigens auffallenderweise nicht so gefüllt, wie sonst; vielleicht sind die fast ausschließlich auf den Vorsaal angewiesenen Käufer von Billets es müde geworden, für den hohen Eintrittspreis sich schlechte Plätze anweisen zu lassen.“

349 Vgl. *Vossische Zeitung* vom 26.10.1890, sowie *Vossische Zeitung* vom 13.2.1896.

350 Vgl. *Vossische Zeitung* vom 25.3. und 27.3.1896.

351 Vgl. *AMZ* vom 11.11.1881: „Der Stern'scher Gesangverein hat auch in diesem Jahr den 4. November, den Sterbetag Mendelssohns, nicht vorübergehen lassen, ohne eine musikalische Gedenkfeier zu veranstalten. [...] Die Chöre waren sehr gut studirt und klangen frisch und glänzend.“



Abb. 30: Anzeige *Vossische Zeitung* vom 13. Februar 1896.

An dieser Konzertanzeige fällt die enge Verflechtung mit dem Konservatorium über die Sängerin und Gesangsprofessorin Selma Nicklas-Kempner und die Beziehung zum Kaiserhof durch Programmauswahl und Aufführungsort auf.

Friedrich Gernsheim reicherte die Programme mit Kompositionen von seiner Musikauffassung nahe stehenden Zeitgenossen wie Johannes Brahms, Max Bruch, Engelbert Humperdinck, Felix Woyrsch³⁵² an und führte auch Werke von Giuseppe Verdi und Marco Enrico Bossi³⁵³ auf. Siegfried Ochs kritisierte in seinen Lebenserinnerungen, dass sich unter den „Novitäten“ oft auch Kompositionen von zweifelhafter Qualität befanden:

„Der Sternsche Verein hat, solange er ihn führte, in so zahlreichen Fällen minderwertige Werke auf seinem Programm gehabt [...]“³⁵⁴

Dazu gehört wohl auch das Chorwerk *Editha* von Heinrich Hofmann³⁵⁵, einem Kollegen im Senat der Akademie und Ernst H. Seyffardts³⁵⁶ Werk *Aus Deutschlands großer Zeit*, welches dem deutschen Kaiser gewidmet war. Es existiert ein Brief des Vorstandes an den König vom 26. Dezember 1895, in dem über eine Sitzung des Vereins berichtet wurde, die den Vorschlag einer Aufführung des

352 Felix Woyrsch (1860–1944) – Komponist und städtischer Musikdirektor in Hamburg-Altona.

353 Marco Enrico Bossi (1861–1925) – Italienischer Orgelvirtuose und Komponist. Wirkte in London, am Konservatorium in Neapel, in Venedig, Bologna und Rom.

354 Ochs, S. 138.

355 Heinrich Karl Johann Hofmann (1842–1902) – Komponist und Pianist, Mitglied der preußischen Akademie der Künste.

356 Ernst Hermann Seyffardt (1859–1942) – Komponist und Chorleiter in Freiburg und Stuttgart.

Werkes von Ernst Seyffardt ablehnte. Als Begründung wurde das vermeintlich niedrige Niveau des Gesangvereins genannt:

„[...] steht der Sternsche Gesangverein augenblicklich nicht auf der Höhe; nur mit besonders begabten und ad hoc dem Chor eingereichten Hilfskräften veranstaltet er seine Konzerte; seine damalige große Bedeutung für die Berliner Musikpflege hat er seit einer Reihe von Jahren verloren und bisher nicht wiedergewonnen.“³⁵⁷

Dass dies ein vorgeschobenes Argument gewesen ist, kann zumindest vermutet werden. Es kam dann aber dennoch zur Aufführung des Werkes.

1897 wurde Gernsheim in den Senat der Akademie der Künste berufen und erhielt eine Meisterklasse für Komposition. Dafür gab er seine Lehrtätigkeit am Konservatorium auf. Den Gesangverein leitete er allerdings noch bis 1904. Das 50-jährige Jubiläum des *Stern'schen Gesangvereins* fiel ebenfalls in die Ära Friedrich Gernsheims. Er konnte von den Leistungen seiner Vorgänger dahingehend profitieren, dass er – wie damals üblich bei solchen Gelegenheiten – für den Roten Adlerorden vierter Klasse vorgeschlagen wurde:

„An Seine Majestät den Kaiser und König

Berlin, den 22.ten November 1897

[...] Der Stern'sche Gesangverein feiert am 3. Dezember d. Jr. sein 50jähriges Bestehen und wird die Feier am 6. Dezember durch Veranstaltung eines Konzertes begehen. Aus dieser Veranlassung ist, leider erst jetzt, der Dirigent des Vereins, Professor Friedrich Gernsheim, für eine allerhöchste Ordensauszeichnung in Vorschlag gebracht [...].

Der *Stern'sche Gesangverein* wurde gleichzeitig mit dem *Stern'schen Konservatorium* im Jahre 1847 durch Professor Julius Stern gegründet,³⁵⁸ damals einziger Nebenbuhler der Singakademie hatte er für die seit Gründung der Singakademie (1792) fast auf's doppelte angewachsenen Stadt Berlin eine große Bedeutung, auch dadurch, daß er im Gegensatz gegen den älteren Verein in seinen Konzerten auch den neueren Komponisten Raum gab. Der Verein erhielt sich [...] in frischer Kraft und befindet sich auch heute auf dem Stande eines der ersten Vereine Berlins. [...] Nach der gewann er auch durch die Teilnahme, die seine unternommenen in dem neuen Gotteshause bei Eurer Kaiserlichen und Königlichen Majestät erregten, ein neues wohlverdientes Ansehen.“³⁵⁹

In demselben Schreiben werden auch die Teilnahme an dem Konzert zur Einweihung der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und wiederholte die *Paulus*-Aufführungen im Vorfeld zu Gunsten

357 GehStA PK, 1. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett jüngere Periode, Nr. 21000, Blatt 7 „Acta betr. die Gesangvereine und musikalische Veranstaltungen.“

358 Diese Angabe ist nicht korrekt: 1847 wurde nur der Gesangverein gegründet, das Konservatorium hingegen erst 1850 von Marx, Kullak und Stern gemeinsam.

359 GehStA PK, 1. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett jüngere Periode, Nr. 21000, Blatt 10 f. „Acta betr. die Gesangvereine und musikalische Veranstaltungen.“

des Baufonds der Kirche lobend erwähnt. Der Verleihung des Ordens an Friedrich Gernsheim wurde zugestimmt.

Sein Nachfolger wurde der Komponist Oskar Fried³⁶⁰. 1904 hatte Karl Muck das „Trunkene Lied“ von Oskar Fried mit den vereinigten Berliner und Potsdamer Wagner-Vereinen aufgeführt und den Komponisten damit berühmt gemacht.

„Die sensationelle Wirkung dieses Werkes rückte Fried so stark in den Brennpunkt des allgemeinen Interesses, daß die Presse von einem ‚Friedstil‘ zu sprechen begann. Bald darauf wurde ihm die Dgt.-Stelle des Sternschen Gesangver. trotz des heftigen Protestes einiger Mitgl. angeboten.“³⁶¹

Das Wahlkomitee muss geglaubt haben, dass, wer so für Chor komponieren könne, auch ein guter Chorleiter sein müsse. Fried übernahm das ihm angebotene Amt zunächst versuchsweise. Er leitete den *Stern'schen Gesangverein* von 1904 bis 1910 mit für den Chor ungewohnter Strenge. In der bereits 1907 erschienen Biografie Oskar Frieds von Paul Bekker heißt es dazu:

„Besonders seinen Sängern gegenüber macht er aus seinem Herzen durchaus keine Mördergrube [...] Einige Herrschaften mögen sich wohl etwas erstaunt angeblickt haben, als der neue Herr seinen Einzug hielt und ihnen in nicht allzu zarter Weise klar machte, dass Kunst von können und können von lernen und arbeiten kommt.“³⁶²

Das erste Werk, das unter seiner Leitung zur Aufführung kam, war das Oratorium *Die Legende von der heiligen Elisabeth* von Franz Liszt.

Der letzte Dirigent des Chores war 1910 der Österreicher Iwan Fröbe³⁶³, über den kaum Informationen zu finden sind. Unter seiner Leitung wurde 1910 das drei Jahre zuvor entstandene *Te Deum* des niederländischen Komponisten Alphons Diepenbrock³⁶⁴ in der Singakademie unter Anwesenheit des Komponisten aufgeführt. Es existiert kein offizielles Auflösungsdatum des Vereins, er scheint 1911/12 einfach aus dem Konzertleben verschwunden zu sein.

360 Oskar Fried (1871–1941) – Komponist und Dirigent. Er führte 1905 die 2. Sinfonie von Gustav Mahler auf, mit dem er befreundet war. Vgl.: MGG2, Bd. 7, Sp. 129 ff

361 Vgl. MGG Bd. 4, Sp. 946. Heinz Becker, Oskar Fried.

362 Paul Bekker, Oskar Fried. Sein Werden und Schaffen, Berlin 1907, S. 44 f.

363 Iwan Fröbe leitete 1912 das Neue Berliner Tonkünstlerinnen Orchester (vgl.: The musicaltimes vom 1.11.1912, S. 743). Er heiratete 1909 Olga Fröbe-Kapteyn, die ihren Mann um fast 50 Jahre überlebte und später die Eranos-Tagungen in Ascona begründete. Iwan Fröbe starb bereits 1915 bei einem Flugzeugabsturz.

364 Alphons Diepenbrock (1862–1921) – niederländischer Altphilologe, Gymnasiallehrer und Komponist.

2 Das Konservatorium unter der Leitung von Julius Stern (1857–1877)

2.1 Das Konservatorium unter der Leitung von Julius Stern

Aus der Direktionszeit von Julius Stern sind nur zwei Druckschriften überliefert, ein Programm des Konservatoriums von 1866 und die erste Festschrift von 1875. Das Programm enthält neben einer Chronik, dem „Lectiionsplan“ und den Prüfungsprogrammen eine vorangestellte Abhandlung über „Theorie durch Gesang“ des Musiktheorielehrers Reinhold Succo³⁶⁵. Die Festschrift zum



Abb. 31: Programm von 1866. (SBB – PK)



Abb. 32: Festschrift von 1875. (SBB – PK)

365 Reinhold Succo (1837–1897) Organist, Komponist und Theorielehrer, der an der Berliner Akademie ausgebildet, unterrichtete am Luisenstädtischen Gymnasium, 1863 Organist der Thomaskirche, 1864–1870 Theorielehrer am Stern'schen Konservatorium, ab 1874 Professor an der Königlichen Hochschule, ab 1888 Akademiemitglied. Publikationen: Über Theorie durch Gesang, Berlin 1866, Das Melodienbuch zu dem Evangelischen Militär-Gesang- und Gebetbuch für das deutsche Kriegsheer. Eine Denkschrift, Berlin 1892. Verfaste 1876 einen Lehrplan für den Unterricht in Musiktheorie an der Königlichen Hochschule. Vgl.: Hans Joachim Moser, Musiklexikon, Hamburg 41955, Bd. 2, S. 1252 und Michael Heinemann, Reinhold Succo in: Schlesisches Musiklexikon, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, S. 733.

25-jährigen Jubiläum 1875 begann ebenfalls mit einem Aufsatz, diesmal über „Tonsysteme und Temperaturen“ von Otto Tiersch, ebenfalls Lehrer am Konservatorium. Beide Publikationen wurden also genutzt, um auch jeweils eine musiktheoretische Abhandlung abzdrukken. Dies zeigt den Anspruch auf Reflexion und weist darauf hin, dass die Ausbildung am Konservatorium mehr sein sollte als bloßes Handwerk. Beide Druckschriften sind im Verlag Gustav Lange, Friedrichstr. 103 erschienen. Auffällig ist die im Vergleich zu späteren Festschriften eher schmucklose Gestaltung der Deckblätter. Die Schrift ist nicht standardisiert.

Auf beiden Deckblättern ist nicht der Name „Stern'sches Konservatorium“, sondern immer nur „Conservatorium der Musik“ zu lesen. Offenbar hat es des Namenszusatzes im Titel gar nicht bedurft, trotz der Konkurrenz zur Neuen Akademie der Tonkunst von Theodor Kullak und später zur Königlichen Hochschule. Offenbar war klar, wer das erste und wichtigste Konservatorium der

Stadt leitete. Wie die Anzeigen in der Vossischen Zeitung belegen, führte das Konservatorium zu Lebzeiten von Julius Stern nur den Namen „Conservatorium der Musik“. Erst als Robert Radecke im Jahre 1880 die künstlerische Leitung übernahm, wurde der Name von Julius Stern verwendet. Vermutlich war er schon vorher in Anlehnung an den Stern'schen Gesangverein umgangssprachlich benutzt worden.

Diese beiden Anzeigen verdeutlichen, wann und wie die Namensänderung des Konservatoriums vor sich ging. So lange der Name Julius Stern unter der Anzeige stand,



Abb. 33: Anzeige Vossische Zeitung vom 1. September 1878.



Abb. 34: Anzeige Vossische Zeitung vom 10. Februar 1883.

tauchte er nicht im Titel auf. Erst nach seinem Tod wurde es wichtig, sich auf die Tradition zu berufen.

Die beiden frühen Druckschriften belegen, dass das Konservatorium seine Bedeutung und Größe erst unter der Direktion von Julius Stern erhielt. Julius Stern hatte das Institut am 1. April 1857 „unter alleiniger Leitung und Verantwortlichkeit mit 22 Schülern eröffnet.“³⁶⁶ Das relativ kleine Unternehmen erreichte unter Stern schnell eine Schülerzahl von über 100 – sicher auch ein Effekt der Einführung der Elementarklassen.



Abb. 35: Anzeige *Vossische Zeitung* vom 18. September 1960

Dieser neue Schwerpunkt passte zu Julius Sterns fachlicher Ausrichtung, hatte er doch den Gesangunterricht an den allgemeinbildenden Schulen verbessern wollen. In dieser Anzeige machte er ein umfassendes Angebot für die musikalische Ausbildung: Kinder ab dem 7. Lebensjahr sollten wöchentlich zwei Stunden Klavierunterricht, eine Stunde Ensemblespiel – in dem Falle achthändiges Zusammenspiel – und eine Stunde Theorieunterricht erhalten. Dieses Angebot richtete sich wegen seiner Komplexität sicher in erster Linie an musikalisch hochbegabte Kinder.

Unter der Leitung von Julius Stern erlebte das Konservatorium drei Umzüge innerhalb der Friedrichstraße, die jedes Mal Vergrößerungen brachten: 1857 – vermutlich zeitgleich mit dem Ausscheiden von Adolf Bernhard Marx – zog das Konservatorium in die Hausnummer 225, ab

366 Programm des Conservatoriums der Musik, Berlin 1866, S. 12.

1862 logierte es für eine lange Zeit in der Nummer 214 und ab 1882 in der Nummer 236. Zur Größe des Instituts können nur punktuell Angaben gemacht werden, die allerdings schon das stetige Wachstum zeigen: 1860 gab es 18 Lehrer und 95 Schüler, vier Jahre später, im Wintersemester 1864/65, 173 Schüler und 22 Lehrer³⁶⁷ und im darauf folgenden Jahr 182 Schüler und 26 Lehrer³⁶⁸. In der Festschrift zum 25-jährigen Bestehen des Konservatoriums ist zu lesen, dass in den ersten 25 Jahren 3146 Schülerinnen und Schüler von 32 Lehrerinnen und Lehrern ausgebildet wurden.

Der Ausbildungsschwerpunkt unter der Direktion des Gesanglehrers und Chorleiters lag natürlich auf dem Gesangunterricht. 1866 wurde sogar ein neuer Kurs mit dem Titel „Theorie durch Gesang“ eingeführt, bei welchem elementare Musiklehre mit praktischen Singübungen erläutert werden sollte. Reinhold Succo rechtfertigte in seinem Aufsatz im Programm von 1866 diesen neuen Pflichtkurs für alle Studenten im zweiten Semester. Singen sollten alle Studenten lernen, auch die weniger Stimmbegabten, einfach, um musikalische Abläufe besser zu verstehen.

Um die Opern der Zeit kennenlernen zu können, beschaffte Julius Stern seinen Schützlingen die Möglichkeit, regelmäßig und unentgeltlich Aufführungen im *Königlichen Opernhaus* zu besuchen. Julius Stern hatte diese Vergünstigung mit dem Intendanten der Königlichen Oper, Boto von Hülsen, ausgehandelt. Dieses großzügige Angebot zeigt im Gegenzug auch die Wertschätzung, die das Ausbildungsinstitut in den 1860er Jahren in Berlin genoss. In einem Brief des Intendanten Boto van Hülsen an Julius Stern vom 13. September 1865 hieß es:

„Ew. Hochwohlgeboren beehre ich mich ergebenst zu benachrichtigen, daß ich für die Eleven Ihres Gesangs-Instituts zu allen Opern-Vorstellungen bis auf weiteres ein Parterre-Frei-Billet bewilligt habe. Der Betreffende dürfte mit einer Legitimations-Karte zu versehen sein, welche derselbe an der Abendkontrolle mit seinem Gesuchszettel, der abgestempelt wird, vorzuzeigen hat. Außergewöhnliche so wie Vorstellungen zu Sonn- und Festtagen sind selbstverständlich ausgeschlossen.
Mit vollkommenster Hochachtung
Boto van Hülsen“³⁶⁹

Das *Stern'sche Konservatorium* wurde hier ausdrücklich als Gesangsinstitut bezeichnet. Dieses Freikarten-Angebot bestand offenbar über einen langen Zeitraum, wie ein weiterer Brief von Boto van Hülsen an Julius Stern vom 9. November 1876 beweist:

„Ew. Wohlgeboren erwiedere [sic.] ich auf das gefällige Schreiben vom 5. d. Mts. ergebenst, daß ich für die Schülerinnen Ihres Instituts ein Billet zum III Range zu

367 *NZfM* 1865 Bd. 61, S. 174. Zum Vergleich: In der Kullak'schen Akademie gab es zur gleichen Zeit 215 Schüler und 26 Lehrer.

368 *NZfM* 1866 Bd. 62, S. 185. Auch hier Vergleichszahlen zur Kullak'schen Akademie: 240 Schüler, 18 Lehrer und 13 Lehrerinnen.

369 ZLB, Brief Boto van Hülsen an Julius Stern vom 13.9.1865, Sign. EH 1742.

der königlichen Oper, jedoch nur, wenn die Concurrence es gestattet, bewilligt habe.
Die betreffende Schülerin hat einen von Ihnen ausgestellten Zettel an der Controlle zu praesentiren, worauf derselben der Platz angewiesen wird.
Die Bewilligung des freien Entree's für Fräulein Beymel und Kleist, welche beide Ihrem Institute angehören, würde aber mit dem heutigen Tage erlöschen, wenn Ew. Wohlgeboren dieselben in Kenntniß setzen wollen.
B. Hülsen³⁷⁰

Die beiden genannten Frauen waren inzwischen offenbar Lehrerinnen am Konservatorium, zumindest für Anna Beymel ist dies nachweisbar. In den Jahresberichten wurde sie als Gesanglehrerin seit 1871 genannt. Damit hatte sie zu diesem Zeitpunkt bereits weitere fünf Jahre Gebrauch von der Studenten-Vergünstigung gemacht. Der konsequente Hinweis im letzten Absatz ist somit erklärlich.

Offenbar hatte Julius Stern den strengen Grundsatz, möglichst keinen Lehrerwechsel zu gestatten, um eine stringente Ausbildung zu ermöglichen. Alfred Richter erinnerte sich in seinen Memoiren an ein Gespräch über dieses Thema:

„Mir sagte einmal der längst verstorbene Professor Julius Stern in Berlin, an dessen Institut ich kurze Zeit unterrichtete, ehe ich an das Leipziger Konservatorium als Lehrer kam, daß er einen Lehrerwechsel, wenn nicht eine ganz außerordentliche Veranlassung vorläge, nicht dulde. Auf meinen Einwand, daß er dadurch Gefahr lief, Schüler zu verlieren, die bei der großen Konkurrenz in Berlin anderswo leicht unterkommen könnten, meinte er brüsk. ‚So mögen sie gehen. Ich werde mir nicht in meinem Institut das Oberste zuunterst kehren lassen. Wenn ich derartiges einmal bewillige, habe ich keine ruhige Stunde mehr, und mit der Disziplin ist es vollends vorbei.‘ Man kann dieser Ansicht nur beistimmen.“³⁷¹

Offenbar waren häufige Lehrerwechsel, besonders unter den Schülerinnen, eine Unsitte in Leipzig. Julius Stern schien sich der Bedeutung seines Institutes sehr bewusst zu sein und scheute nicht die Konkurrenz in der eigenen Stadt.

In die Ära von Julius Stern fiel eine finanzielle Unterstützung von außen: 1865 wurde vom König eine Spende für die Anschaffung neuer Instrumente gewährt. Der preußische Finanzminister, Carl von Bodenschwingh, der bei den Feierlichkeiten des *Stern'schen Gesangvereins* geladen und mit diesem offenbar verbunden war,³⁷² schrieb diesbezüglich am 13. Juli 1865 an König Wilhelm I.:

„Eurer Königlichen Majestät weise ich, der ehrerbietigst unterzeichnete Minister der geistlichen Angelegenheiten, im Ausschusse die mir zum Bericht überwiesene Immediat-Vorstellung des Professors und Musikdirektors Julius Stern hierselbst vom 18. Mai d. J., in welcher derselbe um ein allerhöchstes Gnadengeschenk von 1000 re

370 ZLB, Brief Boto van Hülsen an Julius Stern vom 9.11.1876, Sign. EH 1741.

371 Alfred Richter, Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen eines Musikers, hrsg. von Doris Mundus, Leipzig 2004, S. 269.

372 Vgl. Kapitel A Der *Stern'sche Gesangverein* (1847), Abschnitt f) Vereinsleben und Feierlichkeiten.

[Reichstaler] zur Anschaffung der bei Erweiterung seines Musik-Instituts nothwendigen Instrumente bittet, nebst Anlage mit der allerunterthänigsten Anzeige zurück, daß das Gesuch des H. Stern berücksichtigungswerth erscheint. [Die Anlage ist leider nicht erhalten.] Die Leistungen des von dem Bittsteller vor acht Jahren [gemeint ist die 1857 erfolgte alleinige Neugründung von Julius Stern] aus eigenen Mitteln gegründeten und seither von ihm geleiteten ‚Konservatoriums der Musik‘ sind allgemein anerkannt. Was in anderen Staaten in öffentlichen Konservatorien mit großem Aufwand aus Staatsmitteln erstrebt wird, ist hier durch das Privat-Unternehmen des H. Stern in ausgezeichnete Weise erreicht worden. Die Förderung des Unternehmens liegt unzweifelhaft im Staatsinteresse. Die fortdauernd gestiegene Frequenz des Instituts macht jetzt eine Vergrößerung desselben nöthig. Dem H. Stern entstehen dadurch bedeutende Ausgaben und die Richtigkeit seiner Angabe, daß seine Privatmittel allein zur Bestreitung dieser Kosten nicht ausreichen, ist nicht in Zweifel zu ziehen: Unter diesen Umständen nehme ich nicht Anstand, das Gesuch des H. Stern zu befürworten und erlaube mir daher Eure Königliche Majestät in Uebereinstimmung mit dem Mitunterzeichnenden Finanz-Minister ehrfurchtsvoll zu bitten: Dem H. Stern zur Anschaffung der bei Erweiterung seines Conservatoriums der Musik nothwendigen Instrumente ein Gnadengeschenk von Eintausend Thalern aus Allerhöchstdero Dispositions-Fonds bei der General-Staatskasse huldreich bewilligen zu wollen. [...]“³⁷³

Diese Spende von 1.000 Talern – eine recht bedeutende Summe, vergleicht man sie mit den Studiengebühren von 80 beziehungsweise 100 Talern pro Schüler pro Jahr – ist die bisher einzig nachweisbare finanzielle Unterstützung von außen. Wichtig erscheint hier außerdem die Anerkennung der Leistungen Julius Sterns, der ein Konservatorium geschaffen hatte, welches in anderen Staaten durch Staatsmittel finanziert werden musste. Aufgrund dieser Beurteilung verwundert es, dass bereits zwei Jahre später, bei der Gründung der *Königlichen Akademie für ausübende Tonkunst* nie darüber nachgedacht wurde, das bereits bestehende private Konservatorium in irgendeiner Weise mit einzubinden.

2.2 Verbindungen zum *Stern'schen Gesangverein*

Das *Stern'sche Konservatorium* und der *Gesangverein* waren eng miteinander verflochten. Dies wird besonders dadurch deutlich, dass beide gemeinsam in den verschollenen Akten geführt wurden:

373 GehStA PK, 1. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett jüngere Periode, Nr. 19896, Blatt 92a und b. „Acta betr. die verschiedenen Vereine zur Förderung der Tonkunst und zur Herausgabe musikalischer Werke, die für diesen Zwecke gewährten Unterstützungen, sowie auch die Stipendien für Tonkünstler.“

Bei der Sichtung von Musikzeitungen – der *NZfM* und der *Neuen Berliner Musikzeitung* – und bei der Auswertung von Tageszeitungen – der *Vossischen Zeitung* und der *Kreuzzeitung* – fällt auf, dass stets der *Stern'sche Gesangverein* im Vordergrund stand, das Konservatorium hingegen eher selten erwähnt wurde. Es ist zu vermuten, dass es tatsächlich anfangs nur als Vorschule für den Konzertchor fungierte. Die Grenzen scheinen zumindest fließend gewesen zu sein: Im Artikel zu Julius Stern im „Tonkünstlerverzeichnis“ von Carl Freiherr von Ledebur³⁷⁵ wurde im Zuge des Berichtes über die Größe des Instituts mitgeteilt, dass es bereits 1857 vierzig „Mitglieder der Vorbereitungs-klasse“ und fünfzig „zuhörende Mitglieder“ neben den fünfzig singenden Mitgliedern gegeben habe. Es kann vermutet werden, dass es sich bei den beiden erstgenannten Gruppen um Konservatoriumsschüler und -schülerinnen handelte. Auch die bereits beschriebenen, regelmäßig stattfindenden „stillen Aufführungen“ am Klavier als reines Bildungsprogramm legen eine enge Verknüpfung von Gesangverein und Konservatorium nahe.

Somit war vermutlich der *Stern'sche Gesangverein* die öffentlichkeitswirksamere der beiden Institutionen und war ein nicht zu unterschätzender Werbefaktor auch für das Konservatorium. Vielleicht ist in dieser vermuteten, engen Verknüpfung sogar der Grund zu finden, warum die beiden anderen Mitbegründer aus dem Konservatorium ausschieden, welches offensichtlich in erster Linie der Vorbereitung für den großen Konzertchor diente. Die Bläserklassen, die es bereits in der Anfangsphase des Konservatoriums gegeben hatte, verloren schnell an Bedeutung und wurden nicht weiter beworben und vermutlich auch nicht mehr weitergeführt. Diese Gewichtung innerhalb der „Doppelinstitution“ Konservatorium-Gesangverein änderte sich im Laufe der nächsten Jahrzehnte zugunsten des Konservatoriums, so dass Julius Stern, als er aus gesundheitlichen Gründen zum Einschränken seines Arbeitspensums gezwungen wurde, sich folgerichtig dazu entschied, die Leitung des Gesangvereins abzugeben.

Ein weiteres Indiz für die Verbindung der beiden Institute ist die Tatsache, dass sie – zumindest punktuell nachweisbar – oft in den gleichen Räumlichkeiten arbeiteten: 1858 fanden neben den Chorproben auch Schülerkonzerte im Arnimschen Saal³⁷⁶ statt, und 1860 probte der Gesangverein in den Räumen des Konservatoriums in der Friedrichstraße 225.³⁷⁷ Die Verknüpfung mit dem *Stern'schen Gesangverein* legt nahe, dass die Studierenden an den Proben als „zuhörende

Mitglieder“ teilnehmen durften, vielleicht erhielten sie auch ermäßigten oder freien Eintritt in die Konzerte. Auch am Leipziger Konservatorium war es ein zusätzliches „Bildungsmittel“, Konzerte und vor allem auch Proben im Gewandhaus anhören zu können.³⁷⁸ Der Umkehrschluss, dass für die Aufnahme in den Gesangverein eine Ausbildung im Konservatorium nötig wäre, liegt nahe. Obwohl der *Stern'sche Gesangverein* immer als Laienchor bezeichnet wurde, könnte eine Ausbildung am Konservatorium durchaus vorausgesetzt werden, da das Konservatorium immer einen hohen Anteil an „musikliebenden Dilettanten“ unterrichtete.

In der Festschrift zum 50-jährigen Jubiläum des Konservatoriums im Jahre 1900 betonte der Herausgeber Ernst Eduard Taubert, dass in der Ära von Julius Stern großes Gewicht auf den möglichst regelmäßigen Besuch der Chorklassen gelegt wurde. Damit ist die 1855 ins Leben gerufene Chorschule gemeint, nicht der *Stern'sche Gesangverein*. Da er im gleichen Atemzug darauf hinwies, dass viele „der jungen in künstlerischer Zucht gebildeten Stimmen gern in den Chorverein“³⁷⁹ übertraten, scheinen diese Chorklassen als Vorschule fungiert zu haben.

Eine personelle Verbindung beider Institute ist nicht mehr nachweisbar, da weder Mitglieder- noch Schülerlisten erhalten sind. Über die berühmten Namen lassen sich natürlich Kooperationen belegen. Es gab viele Konzerte des Gesangvereins, in denen beispielsweise Julius Sterns Meisterschülerin Jenny Meyer als Solistin auftrat oder Lehrer des Konservatoriums mitwirkten. Vermutlich durften auch Konservatoriumsschüler als Aushilfen in den Konzerten auftreten.

Die bereits erwähnten Sommerausflüge des Gesangvereins waren ebenfalls gemeinsame Unternehmungen mit dem Konservatorium und in ihrer gemeinschaftsbildenden Funktion gar nicht hoch genug einzuschätzen. Dieser Brauch wurde offenbar von Jenny Meyer nicht fortgeführt und erst kurz vor der Jahrhundertwende unter der Direktion Gustav Hollaenders wieder aufgenommen. In dem *Jahresbericht* von 1895/96 hieß es dazu:

Der alte Brauch einer „Landpartie, mit Gesang und Spiel im Freien, unter Beteiligung der Lehrer und Schüler, ihrer Familien und Gäste, woran schon Julius Stern festgehalten hatte, wurde im vorigen Sommer zu allseitiger Befriedigung wieder aufgenommen. Das gehört nicht unmittelbar zum Studium, wohl aber weckt es das Gefühl der Gemeinsamkeit und Einheit Aller, die dem Conservatorium angehören, unter denen die lebensfrohe Jugend ja die grosse Mehrzahl bildet.“³⁸⁰

374 Vgl. GehStA PK, Findbuch zu Rep. 76 (Ministerium der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten), Ve Sect. 4 (Kunstsachen, Specialia, Berlin), Abt. II (Musik).

375 Ledebur, S. 577 f

376 Vgl. Anzeige in der *Vossischen Zeitung* vom 31.1.1858, Öffentliche Schüleraufführung des Konservatoriums im Arnimschen Saal.

377 Vgl. Anzeige des *Stern'schen Gesangvereins* in der *Vossischen Zeitung* vom 29.4.1860: „Mo 30.4.1860 Probe für Antigone in der Friedrichstr. 225 5 ½ Uhr, Do 3.5.1860 dito.“

378 Vgl. Paul Röntsch, Bericht über die ersten 75 Jahre des Königlichen Konservatoriums der Musik zu Leipzig, in: Festschrift zum 75jährigen Bestehen des Königlichen Konservatoriums der Musik zu Leipzig; Leipzig 1918, S. 3–40, hier S. 11.

379 Taubert 1900, S. 7, Stadtmuseum Berlin.

380 Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 5 (*Jahresbericht* 1895/96), S. 5.

2.3 Julius Sterns Tätigkeit als Gesanglehrer

Julius Stern hatte besonderen Erfolg bei der Ausbildung von Frauenstimmen. Am meisten schätzte er persönlich offenbar die Altstimmen. Bereits als ganz junger Mann schrieb er in einem Brief an die Eltern nach einer Aufführung von Rossinis *Semiramide* aus Paris:

„Der Genuß war sehr groß. Die Grisi³⁸¹ und die Brambilla³⁸² sind jetzt die ersten Sängerinnen der Welt. Ich, der ich mich stets für die Altstimme sehr interessirt habe, bin besonders von der Brambilla entzückt. Sie hat die wahrste Altstimme, die ich je gehört habe.“³⁸³

Auch seine Meister-Schülerin Jenny Meyer war Altistin.

Aufschlussreich für Unterrichtsmethode und die Ansätze Julius Sterns ist die bereits erwähnte, auf Anregung des preußischen Kultusministers³⁸⁴ verfasste Schrift, „Der Gesangunterricht auf den Schulen im Verhältniß zur Entwicklungsperiode der Stimme“³⁸⁵, in der er seine reformatorische Unterrichtsmethode in der Stimmbildung darlegte. Darin sprach er sich für einen bedachten und vorsichtigen Umgang mit dem Stimmapparat aus. Außerdem wandte er sich gegen jede Effekthascherei. Nach einer Bestandsaufnahme der verschiedenen Gesangparts warf er besonders den deutschen Komponisten vor, die Singstimme wie ein Instrument zu behandeln. Aber auch mit allen anderen Komponisten ging er streng ins Gericht:

„Die Opern von Meyerbeer richten weit mehr als alle anderen die Sänger zu Grunde; selbst der Italiener Verdi hat seinen Landsleuten Schwierigkeiten geboten, die vor ihm keiner gewagt hat.“³⁸⁶

Als Beispiel führt er die Sängerin Pauline Viardot Garcia³⁸⁷ an:

„Die Viardot hat 1849 eine gesunde Stimme gehabt, 1850, nachdem sie 30 Mal in der Oper ‚der Prophet‘ in Paris aufgetreten, war ihre Stimme alt geworden. Wie ist es auch möglich, dass eine Stimme, und wäre sie die stärkste, unter solchen Affekten in so großen Räumen den gehäuften Anstrengungen nicht erliegen soll.“³⁸⁸

381 Giulia Grisi (1811–1869) debütierte 1828 in Bologna als Emma in Rossinis *Zelmira*. Sie sang die erste Adalgisa in Bellinis *Norma*.

382 Marietta Brambilla, Contraalto (1806/07–1875). Sie debütierte 1827 in London als Arsace in Rossinis *Semiramide* und feierte Erfolge in Mailand, Venedig, am Wiener Kärntnertheater und in Paris. Nach ihrer aktiven Laufbahn war sie als Gesanglehrerin in Mailand tätig. Marietta Brambilla komponierte Lieder und gab eine Gesangsschule heraus.

383 Zit. nach: Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 52.

384 Adalbert von Ladenberg (1798–1855) – preußischer Politiker. Er war sein 1840 Mitglied des Staatsrates und gehörte zum Kultusministerium.

385 In Auszügen abgedruckt Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 134 ff.

386 Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 134.

387 Pauline Viardot Garcia (1821–1910) – Sängerin (Mezzosopran), Komponistin, Pianistin und Pädagogin.

388 Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 134.

Jenny Lind³⁸⁹ hielt er dagegen für eine bedachtere Sängerin, die ihre Stimme nicht überanstrengte:

„Die Komponisten haben es sich selbst zuzuschreiben, wenn sie keine Sänger mehr finden. So vernünftige Sängerinnen giebt es nur wenige, wie Jenny Lind, die da sagte: ‚Das strengt mich zu sehr an, das singe ich nicht.‘ Was soll aber eine arme Sängerin an einem Theater machen, die zwar ebenso vernünftig, aber nicht so unabhängig ist, um solche Partien reüssieren zu können.“³⁹⁰

Diese Auswahl und Bewertung im Kontext der *Erinnerungsblätter* soll seine Kompetenz belegen: Er kannte die Stimmen der berühmtesten Sopranistinnen seiner Zeit gut und wusste sie zu beurteilen, er bildete ebenfalls für die große Oper aus und lehrte aber eine Gesangstechnik, die diesen großen Anstrengungen standhalten und den Sängerinnen eine dauerhafte Karriere beschern sollte. Tatsächlich schien es ihm in seinem Gesangunterricht ebenso wie in der Leitung seines Chores gelungen zu sein, die Stimmen nicht zu überanstrengen und in allen Registern gleichmäßig auszubilden, denn in einer Rezension über ein Schülerkonzert hieß es 1858 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*:

„Die Erfolge seiner Schülerinnen machten Hrn. Musik=Dir. Stern große Ehre, und die Leistungen bezeugten, daß unter der genannten Leitung die Organe gesund und frisch erhalten, die verschiedenen Stimmregister gleichmäßig ausgebildet werden und große Klarheit und Sicherheit auch selbst in den schwierigsten Passagen, wie z.B. in zuweilen effektiv eingeleiteten chromatischen Gängen erstrebt wird. Wir wünschen somit dem Conservatorium auf der erreichten Stufe den günstigen ferneren Fortgang.“³⁹¹

2.4 Studienwerke und Unterrichtsmaterial

Als Kapazität auf dem Gebiet des Chorgesangs erhielt Julius Stern offenbar auch Anfragen von Kollegen. In einem Brief vom 7. August 1876 antwortete er einer Frau Daege, zu der keine biografischen Daten zu ermitteln waren, und empfahl ihr als Unterrichts- und Studienwerke die von ihm herausgegebenen Solfeggien von Angelo Bertalotti, die bereits 1744 erstmals erschienen waren.

„Hochgeehrte Frau! Mit Vergnügen bin ich bereit, Ihrem Wunsche zu entsprechen. Die in meiner Anstalt eingeführten 2stimmigen Solfeggien von Bertalotti sind in Partitur und Stimmen von mir bei Peters in Leipzig herausgegeben worden. Es ist meiner Meinung nach das Beste Studienwerk für Ihre Zwecke, und in vielen Gesang-Instituten eingeführt. Außer diesen genannten Uebungen empfehle ich Ihnen 12 Canons für Frauenstimmen von Hauptmann mit italienischem Text [...], Blanche de Provence von Cherubini, Vere languores von Lotti, Ave Maria von Reissmann; Ich könnte Ihnen noch mehr nennen,

389 Jenny Lind (1820–1887) – schwedische Sopranistin.

390 Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 134f.

391 *NZfM* 1858 Bd. 48, S. 94f.

aber Ihre Rücksicht auf italienische, französische or. lateinische Texte begrenzt meine Auswahl;

Mit den besten Empfehlungen an Ihren hochgeehrten Herrn Gemahl,
Ihr hochachtungsvoll ergebener Julius Stern.³⁹²

Ob Frau Daege einen eigenen Chor leitete, ein Gesangsinstitut besaß oder nur privat Unterricht erteilte, konnte nicht ermittelt werden. Der erwähnte Ehemann gehörte zu den Preisrichtern der Meyerbeer-Stiftung, bei der sich auch Studierende des *Stern'schen Konservatoriums* um ein Stipendium bewerben konnten. Es ist ein Brief von Julius Stern an ihn erhalten, in dem er sich entschuldigte, wegen einer „unaufschiebbare[n] musikalische[n] Beschäftigung“ der Sitzung erst später „beiwohnen“ zu können.³⁹³

Die empfohlenen fünfzig zweistimmigen Chor-Solfeggien für Sopran und Alt oder Tenor und Bass von Angelo Bertalotti haben noch zu Sterns Lebzeiten eine von ihm publizierte zweite Auflage erreicht und waren anscheinend sehr beliebt für die chorische Stimmbildung. Im Vorwort zur 2. Auflage aus dem Jahr 1880 schrieb Stern als Herausgeber:

„Die vorliegenden Solfeggien haben sich in der von mir geleiteten Chorklasse des Conservatoriums, wie in der Vorübungsklasse meines Gesangvereins als die besten chorischen Uebungen bewährt. Ich wüsste ihnen kein zweites, ebenso treffliches Übungsmittel an die Seite zu stellen.“³⁹⁴

Offenbar war das in Frankreich und Italien so beliebte Solfeggieren in Deutschland noch wenig bekannt, da Julius Stern einige grundsätzliche Erklärungen hinzufügte, z. B. den Unterschied zwischen Solfeggieren (Silben auf Tönen aussprechen) und Vokalisieren (Töne auf Vokalen singen) erklärte und die Noten mit den italienischen Silben unterlegte – sicher eine Erfahrung aus der Praxis. Außerdem wurde die Ausgabe praktikabler gemacht, indem die Sopran- und Altschlüssel durch Violinschlüssel ersetzt wurden.

Sicher kann man davon ausgehen, dass die vier anderen Empfehlungen, die er in diesem Brief gab, innerhalb seines Unterrichtes gesungen wurden. Mit den „12 Canons für Frauenstimmen von Hauptmann mit italienischem Text“ wird vermutlich „Perchè mai, tu mio bene“ („Schau ich dich an, Du Holde“) op. 50, Nr. 4 (1856) von Moritz Hauptmann gemeint sein.

Anhand weiterer Notenausgaben von Julius Stern kann man Rückschlüsse ziehen auf die Unterrichtsinhalte in seinem Gesangunterricht. Er publizierte die Solfeggien von Antonio Mazzoni, Leonardo Leo, Johann Adolf Hasse und die Vocalisen (= *Raccolta di essercizi*) von

392 Württembergische Landesbibliothek (Stuttgart) Cod. hist. 4° 540, 70.

393 Brief vom 21.4.1874: „Hochzuverehrender Herr Professor Daege! Wollen Ew. Hochwohlgeboren entschuldigen, wenn ich der Sitzung der theuren Preisrichter der Meyerbeerschen Stiftung erst von 6 Uhr ab beiwohnen kann. Eine unaufschiebbare musikalische Beschäftigung zwingt mich zu späterem Erscheinen. Mit größter Hochachtung Ew. Hochwohlgeboren ganz ergebenster Julius Stern Prof. u. Mus.dir.“ Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Ostdeutsche Autographen V, 69.

394 Vorwort zur 2. Auflage von 1880, S. 2.

The image shows a page of a musical score titled "SOLFEGGI da ANGELO BERTALOTTI. N° 1." It is a two-stemmed vocal exercise for Soprano and Alto/Tenor/Bass. The score is written in G major and 2/4 time. The lyrics are in Italian and consist of a sequence of notes: re mi re si do la si do la si do sol do si do sol la si do re sol la sol mi fa re mi fa re do re mi fa sol fa do re sol la sol mi fa sol fa si la re do re mi re si do la si mi re re mi re mi re si do si la la sol fa mi re sol la sol mi fa re do do si do sol la si do re do do si la re do si mi re mi fa re do re mi fa sol fa mi la fa re sol fa mi la sol fa si la sol fa re sol fa sol re mi re si do re mi do re mi fa re sol fa mi fa sol.

Abb. 36: 50 zweistimmige Chor-Solfeggien für Sopran und Alt oder Tenor und Bass, Leipzig 1880, Verlag Peters, S. 5.

Girolamo Crescentini und auch die heute noch gebräuchliche Gesangsschule von Nicola Vaccai *Metodo pratico di canto italiano per camera*. Circa 1833 entstanden und zuerst im Selbstverlag vom Autor herausgegeben, war sie also noch relativ modern, als Stern diese Schule für seinen Unterricht entdeckte. Er hatte eine deutsche Ausgabe des Werkes angeregt.

Einen Einblick in den Beginn der Stimmbildung gaben die von seiner Tochter Dora Stern im Verlag des Bruders Richard Stern veröffentlichten „Täglichen Übungen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte“.³⁹⁵ Auf dem Deckblatt findet sich der Name der Herausgeberin bemerkenswerterweise nur als handschriftlicher Zusatz. Gedruckt hingegen ist folgende Anmerkung: „Eingeführt in zahlreichen Musikinstituten“. Da Dora Stern am Konservatorium unterrichtete, wurden ihre Übungen bestimmt als Unterrichtsmaterial dort verwendet. Dass diese Übungen im Sinne ihres Vaters waren und vielleicht auch von ihm verwendet worden sind, lässt die Eintragung in dem Nachschlagewerk *Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen?* vermuten, nach der ihre Unterrichtsmethode als die „altitalienische, Julius Stern[s]“³⁹⁶ bezeichnet wurde. Diese Formulierung legt zwei Lesarten nahe: Mit Sicherheit unterrichtete er die altitalienische Methode, vielleicht hat er sogar, auf diese aufbauend, eine eigene Unterrichtsmethode entwickelt. Im Vorwort zu ihren „Täglichen Übungen“ äußerte sich Dora Stern zur Verwendung der Übungen:

„Seit langer Zeit ist der Wunsch geäußert worden, den Kunstjüngern sowohl, wie auch den Lehrern eine Erleichterung während der ersten Gesangstudien zu gewähren. Wohl giebt es Schulen und Solfeggien in Menge, aber es fehlte bisher eine Anleitung zu den ersten Übungen [!] in gedrängter Form. Um diesem Bedürfnisse abzuhelfen, ist hier eine Reihenfolge von Studien unter Benutzung der Bordogni'schen³⁹⁷ Klavierbegleitung zusammengestellt worden. Diese ‚Täglichen Übungen‘ sollen in erster Linie die Stimme ausgleichen, die Registerübergänge erleichtern und eine ansprechende Kopfstimme erzielen. Ausserdem wird durch die verschiedenen Vokale wie durch die italienischen Sylben die Mundstellung schon frühzeitig geübt und dem Schüler das spätere Studium von Liedern und Arien erleichtert. Mögen dem Lernenden wie auch dem später Lehrenden die ‚Täglichen Übungen‘ eine nutzbringende Anleitung auf ihrem musikalischen Lebenswege sein.
Dora Stern“³⁹⁸

395 Dora Stern, *Tägliche Übungen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin o. J., Verlag Dr. Richard Stern Berlin. Das erhaltene Exemplar in der SBB-PK stammt aus der Deutschen Musiksammlung der Kgl. Bibliothek Oct. Nr. 14913.

396 Stern, *Was muß* 1909, S. 55.

397 Marco Bordogni (1788–1856) – Opernsänger und Gesanglehrer. Bordogni studierte bei Simon Mayer, debütierte 1813 in Mailand in Rossinis *Tancredi* und kam, nachdem er noch in einigen andern Städten Italiens mit Erfolg aufgetreten war, nach Paris, wo er 1819 als erster Tenor der Italienischen Oper, im folgenden Jahr auch als Gesanglehrer am Konservatorium angestellt wurde. Ab 1833 widmete er sich ausschließlich dem Lehrfach. Er veröffentlichte einige Unterrichtswerke, darunter die *36 Vokalsen*.

398 Dora Stern, S. 3.

Das Heft enthält nur vier Übungen, die alle chromatisch aufgebaut sind und je nach Stimmumfang benutzt werden können. Zunächst werden lange Töne gehalten. Ein Zusatz erläutert, dass erst, wenn der Vokal „a“ überwunden ist, sich der Sänger an das Studium von ‚e‘ und ‚i‘ begeben soll. Gleichzeitig war markiert, wann die Kopfstimme gebraucht werden sollte: hohe Stimmen ab *fs*², tiefe ab *cis*². Dann wurden Tonleiterschnitte geübt. Eine Anmerkung erläuterte:

„Die Übungen können auch staccato gesungen werden. Um die Beweglichkeit der Stimme zu üben, kann die Achtelfigur verdoppelt und zweimal mit demselben Atem gesungen werden. In gleicher Weise kann man eine Reihenfolge von 5 Tönen binden.“

Es folgen ganze Tonleitern und Dreiklänge in Triolen, alles immer in chromatischer Rückung. Julius Stern bildete zwar eine ganze Generation Sängerinnen und Sänger aus, trat selbst jedoch nie als Sänger auf. Anhand von Stimmbeschreibungen aus Rezensionen seiner Schülerkonzerte soll hier versucht werden herauszuarbeiten, welche stimmlichen Fähigkeiten auffallend waren, worauf Stern besonderen Wert gelegt haben könnte oder worin seine Stärke bei der Ausbildung lag.

Die Stimme der Altistin Maria Meineber³⁹⁹ wurde als „voll“ und „sympathisch“ beschrieben. Über die Art ihres Vortrages der Szene der Furie des Hesses aus Oper *Armide* von Gluck wurde berichtet:

„[...] energische Effekte vermag sie zusammenzufassen, der Vortrag hatte etwas Warmes, ja Heißblütiges zum Beispiel in den leidenschaftlichen Portamenten in dem Übergang von E nach C und von C nach A.“⁴⁰⁰

Eine andere Rezension betonte besonders das große Stimmvolumen und den seelenvollen Vortrag:

„Letztere junge Dame, mit einer vorzüglichen Altstimme begabt, deren außerordentliches Volumen bei ziemlich vortgeschrittener [sic] Ausbildung sich in ihrem seelenvollen Vortrage des Rezitativs und der Cavatine aus ‚Ernani‘ dokumentierte, hatte sich des lebhaftesten Beifalls [...] zu erfreuen.“⁴⁰¹

Wie ein roter Faden durchzogen diese beiden Beobachtungen auch weitere Rezensionen von Konzerten Maria Meinebers: Immer wieder wurde auf den „vollen, sympathischen Klang der Stimme“ hingewiesen und den musikalischen Ausdruck, „der in seiner unmittelbaren Innerlichkeit, wir möchten sagen, alle Atome ihres Gesanges durchdrang.“⁴⁰² Bei Jenny Meyer wurden besonders „Selbständigkeit und künstlerisches Bewusstsein“⁴⁰³ gelobt. Zum Liedvortrag von Ernestine Borchardt hieß es:

399 Maria Meineber wurde später Opernsängerin am Theater in Foggia.

400 *Vossische Zeitung* vom 28.2.1869, Konzert mit der *Berliner Sinfonie Kapelle* unter Julius Stern.

401 *Vossische Zeitung* vom 8.11.1868, Konzert des Philharmonischen Vereins.

402 *Vossische Zeitung* vom 14.11.1868.

403 *Vossische Zeitung* vom 31.1.1858, Schüleraufführung im Arnimschen Saal.

„Der schöne Ton und Ansatz der Stimme, den die Sängerin hören ließ, die Deutlichkeit der Aussprache namentlich, erhoben auch hier ihre Leistungen wieder zu einem Grade des Schönen, der überraschend wirken mußte.“⁴⁰⁴

Offenbar verstand es Julius Stern, die Stimmen so zu bilden, dass sie nicht nur äußerst voluminös klangen, sondern der Ansatz auch weich und leise möglich war. Werkverständnis und deutliche Aussprache schienen ihm wichtig.

Aus den eben zitierten Rezensionen lässt sich zudem auch das Repertoire herausfiltern, welches in der Ausbildung einstudiert wurde: Arien aus den Opern *Armide* und *Orpheus* von Gluck, aus *Ernani* von Verdi und die Titus-Arie von Mozart und an Liedern beispielsweise Liszts „Mignon“.

404 *Vossische Zeitung* vom 10.3.1860.

B Zukunftsmusik für Berlin: Julius Stern als Orchesterleiter

a) Der Stern'sche Orchesterverein (1855)

Im Jahre 1855 vollbrachte Julius Stern seine dritte Pionierleistung und gründete den nach ihm benannten Orchesterverein. Der Grund war auch in diesem Bereich ein Mangel. Für seine Chorkonzerte musste er stets die *Königliche Kapelle* mieten, das bislang einzige Orchester Berlins. Mit seinem *Orchesterverein* trat er nun in Konkurrenz zu diesem etablierten Klangkörper. Julius Stern war offenbar charismatisch genug, um junge Musiker um sich zu sammeln, die das Bedürfnis hatten, neue Werke, so genannte „Zukunftsmusik“ aufzuführen und die Monopolstellung der *Königlichen Kapelle* zu brechen. Adolf Weissmann charakterisierte das Unternehmen:

„Aber die neue Musik, die den Ton auf das Instrumentale legt, fordert neue Mittel. Es mutet uns heute fast wie Naivität an, wenn der Mann, der eben einen musterhaften Gesangverein geschaffen, nun auch im Handumdrehen ein Orchester bilden will. Im Sommer 1855 schliessen sich junge Kräfte zusammen und glauben in der Wintersaison den Sturm gegen die feste Burg des Vorurteils wagen zu können. Jedenfalls erscheint die Tatsache, dass in Berlin die Zukunftsmusik erklingen soll, als Symptom bedeutungsvoll genug, um die ersten Künstler zur Mitwirkung zu bestimmen.“⁴⁰⁵

Im Bereich der Orchesterkonzerte war Julius Stern bei der Programmgestaltung am innovativsten und förderte besonders die Musik der neudeutschen Komponisten. Diese Tendenz wurde sicher noch durch die Zusammenarbeit mit Hans von Bülow, seinem Konservatoriumskollegen, verstärkt.⁴⁰⁶ Zum Verhältnis der Musiker zu einander äußerte Adolf Weissmann:

„So haben sich denn zwei Männer zusammengefunden, der eine [Stern] schon so reif, dass er, mit den gegebenen Verhältnissen rechnend, in gerader Linie aufwärts steigen kann, der andere [Bülow] noch ein streitbarer Heissporn, der in seinem ungeklärten Idealismus oft über das Ziel hinausschiesst. Beide fortschrittlich gesinnt, beide davon durchdrungen, dass gerade Berlin des künstlerischen Motors bedarf. So müssen sie auch im nächsten Augenblick Schulter an Schulter für die Zukunftsmusik kämpfen.“⁴⁰⁷

405 Weissmann, S. 153 f

406 Vgl. dazu: Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, (= Archiv für Musikwissenschaft; 46) Stuttgart 1999, bes. S. 70 f.

407 Weissmann, S. 252.

Hans von Bülow schrieb in einem Brief vom 26. Juni 1855 über seine Mitwirkung bei diesen Konzerten:

„Stern hat einen Orchesterverein gegründet, der im Gegensatz zu Symphoniesoiréen der Kapelle neuere Componisten zu Gehör bringen soll. Da werde ich denn unter Anderem die Tannhäuserouvertüre dirigiren u. s. w.“⁴⁰⁸

Im Winter 1855 fand ein Zyklus mit sechs Konzerten statt, die Vokal- und Instrumentalwerke zu Gehör brachten. Julius Stern engagierte dazu neben Hans von Bülow noch weitere hervorragende Solisten wie Franz Liszt, Clara Schumann, Joseph Joachim und Ferdinand Laub, die alle zu seinem Freundeskreis gehörten. Die Konzerte galten wegen der neudeutschen Programme als im höchsten Grade verdächtig. Dabei hatte Julius Stern eigentlich die Idee, Neues und Bekanntes zu mischen und neben den Werken der neuen Generation auch Bekanntes aufzuführen, wie der Sohn in den *Erinnerungsblättern* berichtete:

„Der Orchesterverein hatte es sich nämlich zur Aufgabe gestellt, sowohl die Werke anerkannter Meister, wie auch die hervorragendsten Produkte der Zeitgenossen, die eine neue Richtung einschlugen, zur Aufführung zu bringen, so vor allem Berlioz, Liszt, Richard Wagner und Schumann. Es war dies unzweifelhaft in damaliger Zeit ein hochverdienstliches Unternehmen.“⁴⁰⁹

Bemerkenswert ist, dass auch Robert Schumanns Musik noch zu den wenig bekannten Werken zählte.⁴¹⁰

Die folgende Übersicht listet die Programmpunkte der ersten sechs Konzertprogramme und des eingeschlossenen Sonderkonzertes des Orchestervereins⁴¹¹ unter der Leitung von Julius Stern (1855/56) auf:

Datum	Programm
6.10.1855	1. Konzert: Mendelssohn <i>Ouvertüre zu den Hebriden</i> Beethoven Violinkonzert (Solist: Ferdinand Laub) Beethoven Chöre und Märsche aus dem Festspiel Die Ruinen von Athen Schumann 1. Sinfonie
19.10.1855	2. Konzert: Gade Sinfonie Nr. 3 a-Moll Moscheles Klavierkonzert g-Moll (Solist: Hans von Bülow) Bass-Arie aus der Oper <i>Oedipe à Colone</i> von Antonio Sacchini (Solist: Herr Colbrun aus Paris) Sologesang ⁴¹² Beethoven <i>Meeresstille und glückliche Fahrt</i> Wagner <i>Tannhäuser</i> -Ouvertüre – dirigiert von Bülow
2.11.1855	3. Konzert: Louis Ehlert <i>Hafis</i> -Ouvertüre Bach Konzert für drei Klaviere d-Moll (Solisten: Bülow, Ehlert, Kroll) Berlioz Die <i>Flucht nach Ägypten</i> für Solo und Chor (Tenor-Solo: Rudolf Otto) Beethoven 8. Sinfonie F-Dur
3.11.1855	„Concert gegeben von Clara Schumann und Joseph Joachim, unter gefälliger Mitwirkung des Orchestervereins und Leitung des Herrn Musikdirektors Jul. Stern“ ⁴¹³ in der Singakademie: Beethoven <i>Coriolan</i> -Ouvertüre Schumann Klavierkonzert (Solistin: Clara Schumann) Bach Violinsonate G-Dur (Solist: Joseph Joachim) Schumann <i>Manfred</i> -Ouvertüre Beethoven Variationen c-Moll (Solistin: Clara Schumann) Beethoven Violinkonzert (Solist: Joseph Joachim)

408 Bülow an einen unbekanntem Adressaten (wahrscheinlich Dr. F. W. Viol). Zit. nach: Bülow Briefe, Bd. 3, S. 22.

409 Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 158.

410 Vgl. zur Programmgestaltung: Rebecca Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850–1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte*, Sinzig 1998.

411 In der *Vossischen Zeitung* nahmen die Anzeigen und Rezensionen dieser Konzerte großen Raum ein:

1. Konzert: Anzeigen 21.9., 4.10. und 6.10., Rezension 9.11.;

2. Konzert: Anzeigen 12.10., 16.10., 19.10., Rezension 21.10.;

3. Konzert: Anzeigen 23.10., 28.10., 31.10., 2.11., Rezension 4.11.;

4. Konzert: Anzeigen 10.11., 21.11., Rezension 24.11.;

5. Konzert: Anzeigen 28.11., 2.12., 5.12., Rezension 8.12.;

6. Konzert: Anzeigen 3.1., 5.1., Rezension 8.1. Vgl. außerdem *NZfM* 43 II 1855, S. 142; Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 160 und Weissmann S. 254. Programmaufstellung auch bei Hinrichsen, S. 72.

412 Die Gesangseinlage war „[...] ein Zeichen, dass Stern sein Unternehmen mehr und mehr den Leipziger Gewandhaus=Konzerten annähern wollte.“ Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 160.

413 *Vossische Zeitung* vom 28.10.1855.

- 22.11.1855 4. Konzert:
 Beethoven Klavierkonzert Es-Dur (Solistin: Clara Schumann)
 Schumann Violinfantasie (Solist: Joseph Joachim)
 Joachim Ouvertüre zu *Heinrich dem IV*
 Wagner Brautzug und Brautlied aus *Lohengrin*
- 6.12.1855 5. Konzert:
 Liszt dirigiert seine eigenen Werke:
Les Préludes
Ave Maria symphonische Dichtung
 1. Klavierkonzert Es-Dur (Solist: Hans von Bülow)
Torquato Tasso symphonische Dichtung
 13. Psalm
- 5.1.1856 6. Konzert:
 Beethoven Ouvertüre zu *Coriolan*
 EA Haydn Der Sturm Einzelkomposition Chor
 Beethoven Fantasie für Klavier, Chor und Orchester (Solist: Hans von Bülow)
 Wagner Ouvertüre zu Faust
 EA Ferdinand Hiller Sinfonie e-Moll

Bei der Programmzusammenstellung fällt tatsächlich die von Julius Stern gewünschte Mischung der Komponisten auf. Es erklangen viele Werke von Beethoven kombiniert mit Musik von Wagner, Berlioz, Gade, Schumann und Joseph Joachim.

Bemerkenswert ist, dass Julius Stern seinen Orchesterverein Franz Liszt für das Konzert am 6. Dezember 1855 in der Singakademie zur Verfügung stellte, bei welchem Liszt ausschließlich eigene Werke dirigierte.⁴¹⁴ Das Berliner Publikum kannte und liebte Liszt noch aus seiner Zeit als reisender Virtuose, und so fand das Konzert „eine so allgemeine Theilnahme [...], daß alle Räumlichkeiten des Lokals mehr als vollständig in Anspruch genommen waren.“⁴¹⁵

Alle Konzerte hatten so großen Zulauf, dass sie bereits ab November 1855 nicht mehr im Arnimschen Saal Unter den Linden 44, sondern in der viel größeren Singakademie stattfanden.⁴¹⁶ Trotzdem schien das Publikum eher verhalten auf die neuen Stücke reagiert zu haben. Ludwig Rellstab, der fast ausschließlich negative Konzertkritiken zu den Stern'schen Unternehmungen verfasste, hielt auch in seiner Rezension zu Wagners *Faust Ouvertüre* seine eigene Meinung nicht zurück.

414 Vgl. *Vossische Zeitung* vom 5.12.1855.

415 Rezension in der *Vossischen Zeitung* vom 8.12.1855.

416 *Vossische Zeitung* vom 13.11.1855.

Um zu verdeutlichen, mit welchen Argumenten und in welcher Schärfe der Parteienstreit ausgefochten wurde, sei an dieser Stelle etwas ausführlicher zitiert:

„Die colossale Anwendung der Mittel kann uns nicht verblenden [...] Wo sie [die Gedanken] sich über das gewöhnliche Niveau, zuweilen sogar zum Schönen erheben, reißt der Faden auch sogleich wieder ab, oder sie verderben sich durch irgend eine hypereffektvolle Wendung. Das Ganze als solches stürzt dadurch in Formlosigkeit zusammen [...] Wo man einen Augenblick Genuß gefunden, wird er durch Anwendung des Uebermaaßes wieder verkümmert. Was Anhänger dieser Richtung der Musik, oder wohl mehr noch persönliche Anhänger des Componisten, für Größe darin halten oder ausgeben, erscheint uns nur wie die Größe, die der Hohlspiegel den Zügen giebt, als zurückstoßende Verzerrung. [...] Wie die Composition vom Publikum wirklich aufgenommen sei, darüber kann dem Unbefangenen kein Zweifel sein. Die Art des Beifalls, welcher eintrat, und wie er sich überhaupt in diesen Concerten organisirt hat, kann keine Täuschung darüber veranlassen, wenn wir auch auf das Zischen nichts geben, wozu nur der Einzelne sich entschließt. Die stumme Haltung der Hörer entscheidet, trotz des gewissermaßen verbitterten Beharrens im Parteibeifall, welches sich eben dadurch erzeugt.“⁴¹⁷

Das Sonderkonzert am 3. November 1855 mit Clara Schumann und Joseph Joachim hat eine besondere Programmzusammenstellung aus Werken von Beethoven und Schumann mit je einer Ouvertüre, je einem Klavierwerk, ergänzt um eine Violinsonate von Bach. Vermutlich war Julius Stern hier den Wünschen der beiden Solisten gefolgt. Dafür unterstützten beide das folgende Konzert und führten das Klavierkonzert von Beethoven und die Violinfantasie von Schumann auf.

Eine Neuerung, die den Pädagogen Stern erkennen lässt, ist der Druck von Programmheften mit erläuternden Texten zur Musik dieser Konzertreihe. Diese Idee wird von der *NZfM* hoch gelobt:

„Eine sehr empfehlenswerthe Einrichtung ist bei den Stern'schen Concerten in Berlin getroffen worden. Die gedruckten Concertprogramme nämlich enthalten kurze Erläuterungen der wichtigsten der aufgeführten Musikstücke. So bringt das Programm des ersten Concerts kurze Artikel über die Hebriden-Ouvertüre, Beethovens Violinconcert, die Ruinen von Athen und Schumann's B-Dur Symphonie. Den Hörern kann eine solche Einrichtung bei Werken, die ihnen noch unbekannt sind, nur willkommen sein. Kein Publikum ist im Stande, wirklich neue bedeutende Erscheinungen schon beim ersten Male würdigen zu können, auf diese Weise aber giebt man solche Werke dem Zufall und der Willkür Preis. Man sage nicht, daß die größten Werke der früheren Zeit eine solche Unterstützung auch haben entbehren müssen. Denn einmal zeigt uns die Geschichte sattsam, wie lange es gedauert hat, bevor sie durchdrangen; dann aber war früher das Publikum auch bescheidener, es enthielt sich der Meinungsäußerung über Dinge, die es noch nicht verstand, während es jetzt sofort abspricht. – Die Berliner Programme zeigen diese Einrichtung freilich auch bei

417 Das Konzert fand am 1.2.1856 statt. Rezension in der *Vossischen Zeitung* vom 3.2.1856.

schon gekannten Werken, wo dieselbe eigentlich nicht nöthig ist. Man scheint dieß der Consequenz wegen gethan zu haben.⁴¹⁸

In der Tagespresse wurde das Unternehmen interessiert beobachtet. Die musikalische Qualität der Aufführungen wurde als hoch beurteilt und die Novitäten wurden mit Neugier aufgenommen:

„Das Unternehmen hat die Aufgabe, die es sich gestellt, würdig gelöst; es hat uns mit einer Anzahl neuer hier noch nicht öffentlich gehörter Musikstücke bekannt gemacht und diese sowie manche andere selten gehörte und mehrere von erster Klassizität mit sorgfältiger, oft vortrefflicher Ausführung gegeben.“⁴¹⁹

Ein Zeichen für das gewachsene Selbstbewusstsein des Orchesters ist eine Anzeige des *Stern'schen Orchestervereins* für ein Konzert am 13. März 1857 in der *Vossischen Zeitung*, die genau neben der Anzeige des *Königlichen Kapelle* platziert war, die gleiche Größe beanspruchte und die gleichen Eintrittspreise verlangte. In der Tat scheinen beide Klangkörper in die vergleichbar gewesen zu sein, nicht aber in der Programmgestaltung.

Stern'scher Orchester-Verein.
Drittes und Letztes Concert
Freitag den 13ten März, Abends 7 Uhr.
Im Saale der Sing-Akademie.
1) Sinfonie von Franz Schubert.
2) Die Flucht nach Aegypten für Solo und Chor von Berlioz; das Tenorsolo gesungen von Herrn Otto.
3) Overture zu Calderons „Dame Kobold“ von Carl Reinecke.
4) Fantasie für Piano, Chor und Orchester von Beethoven. Die Klavierpartie ausgeführt von Herrn von Bülow.
Nummerirte Billets zu Saal und Loge à 1 thlr., zum Balcon à 15 sgr. sind in der Hof-Musikhandlung des Herrn Bock, Jägerstr. No. 42., und Unter den Linden No. 27., so wie Abends an der Kasse zu haben.
Sonnabend den 14. März 1857,
Abends 7 Uhr
im
Concert-Saale des Königl. Schauspielhauses:
Dritte
SINFONIE-SOIRÉE
(zweiter Cyclus)
der
Königlichen Kapelle
zum Besten
ihres Wittwen- u. Waisen-Pensionsfonds.
1) Sinfonie (Allegro, Mestretto, Allegro) für Streichinstrumente von Sebastian Bach.
2) Overture zu „Anacreon“, von Cherubini.
3) Overture zu „Coriolan.“
4) Sinfonie (C-moll) von L. van Beethoven.
Billets à 1 thlr. sind in der Königl. Hofmusikhandlung des Herrn G. Bock, Jägerstrasse No. 42. und Abends an der Kasse zu haben.

Abb. 37: Anzeigen in der *Vossischen Zeitung* vom 13. März 1857.

418 *NZfM*, S. 187. Die Programmhefte sind nicht erhalten.

419 *Vossische Zeitung* vom 8.1.1856

Das hier angekündigte Konzert war das letzte des *Stern'schen Orchestervereins*. Trotz des regen Zulaufs an Publikum geriet der Verein recht schnell in finanzielle Schwierigkeiten, war es doch ein rein privates Unternehmen, das sich ausschließlich über die Einnahmen finanzierte. Dieses Problem thematisierte auch Adolf Weissmann:

„Julius Stern wandelte mit seinem Orchesterverein einen dornigen Pfad. Aber trotz der finanziellen Schwierigkeiten steht er zunächst von seiner Aufgabe nicht ab. Geschickt lavierend und von hervorragendsten Solisten unterstützt, lässt er Klassiker und Moderne im Programm seiner nächsten Konzerte mit einander Waffenstillstand schliessen, tritt für Schumanns Werke, für Schuberts C-Dur-Sinfonie, für Berlioz, Liszt, aber auch für Reinecke und Rietz ein. Dann hält er diese Episode für beendet und kehrt im Frohgefühl, für die Anerkennung des Neuen und für die Ausgleichung der Gegensätze wenigstens gearbeitet zu haben, zur Beethovenschen und Bachschen Zukunftsmusik zurück“⁴²⁰

Nach knapp zwei Jahren löste sich der *Stern'sche Orchesterverein* auf. In dieser kurzen Zeit soll er eine erstaunliche Wirkung gehabt haben – so behauptete zumindest die Familiengeschichtsschreibung:

Es „[...] löste sich der Stern'sche Orchesterverein auf, da die Concerte, trotz der Theilnahme des Publikums, zu große Kosten verursacht hatten, um für die Dauer fortgesetzt werden zu können. Das musikalische Publikum vermisste dieselben sehr ungern, da sie einem wesentlichen Bedürfnis nachgekommen waren, indem sie das gaben, was bei allen übrigen Veranstaltungen entbehrt wurde. Jetzt ist der Orchesterverein von den meisten vergessen, und nur die haben ihm eine freundliche und dankbare Erinnerung bewahrt, die sich an den Kunstgenüssen, die ihnen hier geboten wurden, einst erfreut haben.“⁴²¹

Hans von Bülow schrieb in einem Brief an Peter Cornelius nach Weimar am 8. August 1857 zur Auflösung des Vereins lakonisch: „Stern hat den Orchesterverein für immer an den Nagel gehangen, den er nie auf den Kopf zu treffen vermocht hat.“⁴²² Für seinen Geschmack war Julius Stern viel zu kompromissbereit in der Programmgestaltung.⁴²³ Die Entwicklung bewies tatsächlich, dass er es damit keiner der Parteien recht gemacht hatte und seinem Unternehmen deshalb kein Bestand vergönnt war.

Es gibt noch einen weiteren Punkt, in dem Julius Stern offenbar ein Neuerer sein wollte: Beim Dirigieren stand er mit dem Rücken zum Publikum. Carl Friedrich Zelter, der Direktor der Singakademie, hatte so dirigiert, aber die Neuerung setzte sich nicht durch, nicht einmal bei seinem Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy. Stern hatte diese Art des Dirigierens in Paris

420 Weissmann, S. 256.

421 Stern, Erinnerungsblätter, S. 173.

422 Bülow, Briefe, Bd. 3, S. 101.

423 Hans von Bülow in einem Brief an Leopold Alexander Zellner (Wien) vom 13.8.1857 aus Berlin: „Stern hat seinen Orchesterverein aufgegeben und wird sich auf die Wiederaufführung der Missa Solemnis beschränken, wofür man ihm freilich nicht dankbar genug sein kann. In einem Jahre ungefähr hoffe ich seine Erbschaft antreten zu können und das Unternehmen in schärferer und consequenterer Weise wieder aufzunehmen.“ Zit. nach: Bülow, Briefe, Bd. 3 S. 104.

bei den Conservatoire-Konzerten unter François-Antoine Habeneck⁴²⁴ gesehen und für richtig befunden in der Erkenntnis, dass der Dirigent nicht für das Publikum, sondern für Chor und Orchester da sei. Er wurde dafür heftig angegriffen, besonders von Ludwig Rellstab, der es als eine Unhöflichkeit gegenüber dem Publikum empfand. Trotzdem ließ sich Julius Stern in seiner Arbeit nicht beeinflussen und hielt an dieser neuen Art des Dirigierens fest.⁴²⁵ Damit machte er deutlich, dass das Werk und seine präzise Aufführung durch die Interpreten höhere Priorität besaßen als das Publikum.

b) Julius Stern als Dirigent der Berliner Symphonie-Kapelle (1867–1871)

Nach der Auflösung seines Orchestervereins war Julius Stern wieder auf der Suche nach einem guten Orchester für seine Aufführungen mit dem *Stern'schen Gesangverein*. Vermutlich wollte er auch gern erneut als Dirigent und Orchesterleiter arbeiten. 1867 bot sich ihm die Chance, die Leitung der *Berliner Symphonie-Kapelle*, der früheren *Liebig'schen Kapelle*, zu übernehmen. Dieses Orchester war 1843 von Carl Liebig⁴²⁶ aus 45 Musikern gebildet worden. Georg Liebig stellte auch anderen Dirigenten sein Orchester zur Verfügung, vornehmlich denen der Gesangvereine, die mit ihm gemeinsam auftraten. Offenbar entschieden sich die Musiker nach einem solchen Konzert für Julius Stern und wählten ihn als neuen Orchesterleiter aus. Julius Stern leitete dieses Orchester vier Jahre lang und bewältigte in dieser Zeit ein ungeheures Arbeitspensum, oftmals fanden mehrere Konzerte in einer Woche mit unterschiedlichen Programmen statt.

Die *Berliner Symphonie-Kapelle* war eine echte Berliner Eigentümlichkeit, die klassische und gute neuere Werke für einen geringen Eintrittspreis einem Publikum darbot, das sich die teuren Sitze der Symphonie-Soireen der *Königlichen Kapelle* nicht leisten konnte. Nach dem Prinzip der Einnahme-Teilung spielte sie in großen Garten- oder Balllokalen, im Sommersalon, in den Kolonnaden und der Tonhalle für 25 Pfennig; der gleichzeitige Genuss von Bier und Braten war einkalkuliert. Heinrich Ehrlich berichtete darüber in seinen Lebenserinnerungen:

„Die vornehme Gesellschaft lächelte im Anfange über die ‚vulgäre Musikmacherei‘; aber der weniger bemittelte Bürgerstand begrüßte freudig das Orchester, das ihm die Möglichkeit bot, die geliebten Meisterwerke, die er nur im Klavierauszuge kannte, endlich vollständig zu hören.“⁴²⁷

424 François-Antoine Habeneck (1781–1849) – französischer Geiger, Komponist und Dirigent. Selbst am Conservatoire ausgebildet war er dort Professor für Violine, leitete die neu gegründete Gesellschaft *Société des concerts du Conservatoire* und war Kapellmeister der Pariser Oper.

425 Reinhard Kapp, Zur Position des Dirigenten. Aufführungsgeschichtliche Miszellen, in: Julia Bungardt (Hrsg.), Wiener Musikgeschichte: Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones, Wien 2009, S. 295–336.

426 Carl Liebig (1808–1872) – ursprünglich Klarinettenist im preußischen Alexander-Regiment. Er erhielt 1860 den Titel eines königlichen Musikdirektors. Vgl. Hugo Riemann, Musiklexikon, Mainz 1961, Bd. 2, S. 220.

427 Ehrlich, Künstlerleben, S. 80.

Die Konzerte erfreuten sich großen Zulaufs; es gab gute Einnahmen für das Orchester und den Wirt.

„Es war ein eigentümlicher Anblick, wie manchmal Tausende Menschen an Tischen vor Weiß- oder Braumbier, Stullen oder Braten saßen und dabei den Klängen einer Beethovenschen Symphonie andächtig lauschten, wie Bauernmädchen strickten oder häkelten und bei manchen Stellen die Arbeit sinken ließen und träumerisch horchten.“⁴²⁸

Julius Stern wollte das künstlerische Niveau der Konzerte heben und erhoffte sich dazu Unterstützung von anderen Musikern und Kollegen, zum Beispiel von seinem Konservatoriumskollegen Heinrich Ehrlich. Dieser lehnte aber eine Mitwirkung in einem Beethovenabend in diesen Lokalitäten ab: „[...] ich spiele keine Beethoven-sonate in einem Lokale, wo Tags zuvor die Köchinnen getanzt haben.“⁴²⁹ Offenbar hatte er das Unternehmen eher mit Skepsis verfolgt. Seiner Auffassung nach sollte große Kunst auch in ehrwürdiger Haltung konsumiert werden, Breitenwirkung und Publikumserziehung waren ihm weniger wichtig.

Die exemplarische Programmzusammenstellung für die Konzertsaison 1868/69, in der besonders viele Konzerte stattfanden, dokumentiert den Zeitgeschmack und verdeutlicht Julius Sterns Erzieherfunktion.⁴³⁰ Die Tabelle mit der Auflistung nach der Häufigkeit der gespielten Komponisten zeigt, dass die Werke von Beethoven im Mittelpunkt standen; fast alle Sinfonien wurden aufgeführt. Auch Mendelssohns Kompositionen erklangen oft, von den Sinfonien jedoch nur die *Italienische* (4. Sinfonie), ansonsten viele Ouvertüren. Von Schumann waren alle Sinfonien im Programm. Hingegen wurde nicht so viel von Wagner gespielt, wie man vermuten könnte. Es gab nur Ausschnitte aus *Rienzi*, *Lohengrin* und dem *Tannhäuser*. Die Konzertprogramme enthielten auch Novitäten, wie die 1868 komponierte 1. Sinfonie Es-Dur von Max Bruch. Von Brahms wurde allerdings fast nichts gespielt. Ouvertüren waren anscheinend beim Publikum besonders beliebt. So wurden selbst von solchen Komponisten die Ouvertüren gespielt, bei denen sie nicht zu den Hauptwerken gehören. Zu den zeitgenössischen Komponisten, die häufig aufgeführt wurden, gehörten neben Richard Wagner, Max Bruch und Franz Liszt auch weniger bekannte wie Joseph Dessauer, Daniel-François-Esprit Auber, Wilhelm Taubert, Georg Vierling, Wilhelm Claussen, Richard Wüerst, Carl Reinecke, Franz Lachner, Ernst Rudorff und Josef Dessauer. Rossinis Tod wurde mit zwei Aufführungen seiner *Wilhelm Tell*-Ouvertüre gedacht.

Adolf Weissmann fasste die Phase Julius Sterns als Chef dieses Orchesters zusammen:

„Mit ihnen zog er, wie sie es gewöhnt waren, als Wanderdirigent durch Berlin, konzertierte in Sommersalon und in der Villa Collonna und sorgte für den Spiessbürger. Man fand natürlich allgemein, dass ein so feiner Kopf für einen so ordinären Rumpf nicht passe. Aber Stern ließ sich in seiner neuen Tätigkeit, die ihm auch ganz ungewöhnliche

428 Ebd., S. 80 f.

429 Ebd., S. 77.

430 Vgl. Tabelle, Anhang IV.

physische Anstrengungen zumutete, nicht beirren. Er blieb nicht nur der Aufgabe treu, dem Mittelstand bei Häkelarbeit, Bier, Stullen und Braten klassische Musik vorzuführen. Wagner, der ja in Gartenkonzerten längst eine Rolle spielte, wurde natürlich gebührend berücksichtigt. Aber selbst eine Serenade von Brahms und das Vorspiel zu den ‚Meistersingern‘ setzte er seinem Publikum vor und regte die Kritik zur Tätigkeit an. Auch die ‚Neunte‘ gelang nun ohne Anstoss. Musikalische Soireen in der Singakademie mit hervorragenden Solisten entschädigten den Dirigenten für die mancherlei Akte von Selbstverleugnung, mit denen sein Amt verknüpft war. Bald aber hatte auch er die Folgen des subalternen Geistes seiner Orchesterleute zu fühlen, und nach mancherlei schmerzvollen Auseinandersetzungen kam es 1871 zur Scheidung.⁴³¹

Wie Heinrich Ehrlich teilte auch Weissmann die Meinung Julius Sterns nicht, dass die Breitenwirkung über den Kunstanspruch zu stellen sei. Die Beschreibung der Hörer liest sich fast wie eine Paraphrase des Zitats aus Ehrlichs Lebenserinnerungen. Auch die Bezeichnungen „Wanderdirigent“ und „Akt von Selbstverleugnung“ legen nahe, dass Julius Stern ein höheres Niveau hätte anstreben sollen.

c) Julius Stern als Dirigent des Reichshallenorchesters (1873/74)

In den 1870er Jahren hatte Julius Stern noch einmal die Chance, ein eigenes Orchester zu gründen und dazu die Musiker selbst auszusuchen. Dazu vermeldete die *NZfM*:

„In Berlin wird ein 1 500 Personen fassender Concertsaal im großartigsten Style gebaut, dessen Einweihung mit Beginn des nächsten Winters erfolgen soll. Für zwei Abende in jeder Woche ist Hrn. Prof. Julius Stern die Leitung eines (von ihm ausgesuchten) Orchesters von 70 Personen übertragen, und hat derselbe die sehr rühmensewerthe Absicht, daselbst den besten Werken lebender Componisten eine große Arena zu eröffnen.“⁴³²

Bei dem neu gebauten Konzertsaal handelte es sich um die Reichshallen in der Leipziger Straße 77 am Dönhoffplatz. Für Julius Stern bedeutete diese Ausgabe eine große Ehre. Zudem sollten die Reichshallen eine Orgel erhalten. Für Julius Stern erfüllte sich damit ein lang gehegter Wunsch, in Berlin einen derartig ausgestatteten Konzertsaal zur Verfügung zu haben. Wie eine zeitgenössische Postkarte zeigt, war der Saal äußerst prachtvoll ausgestaltet:

Bei allem Prunk wies Adolf Weissmann gleich auch auf die Missstände des Unternehmens hin:

„Aber Stern war inzwischen nicht müßig gewesen. Sein Wunsch, ein Orchester zu erhalten, das den Aufführungen seines Vereins zur Seite stände, schien in Erfüllung zu gehen. Der Besitzer des Reichshallen Lokals hatte ihm den Vorschlag gemacht, ein Orchester von 70 Mann zu bilden und in seinem Saal, den eine Orgel zieren sollte, Konzerte zu veranstalten.“

431 Weissmann, S. 295 f.
432 *NZfM* 1873 I, Bd. 69, S. 231.

Stern übersah in seinem Eifer, dass in diesem Hause nicht nur die Muse ihr Heim errichten, sondern dass sie in Gambrinus' [Schutzherr der Bierbrauer, CHW] Diensten stehen sollte.⁴³³

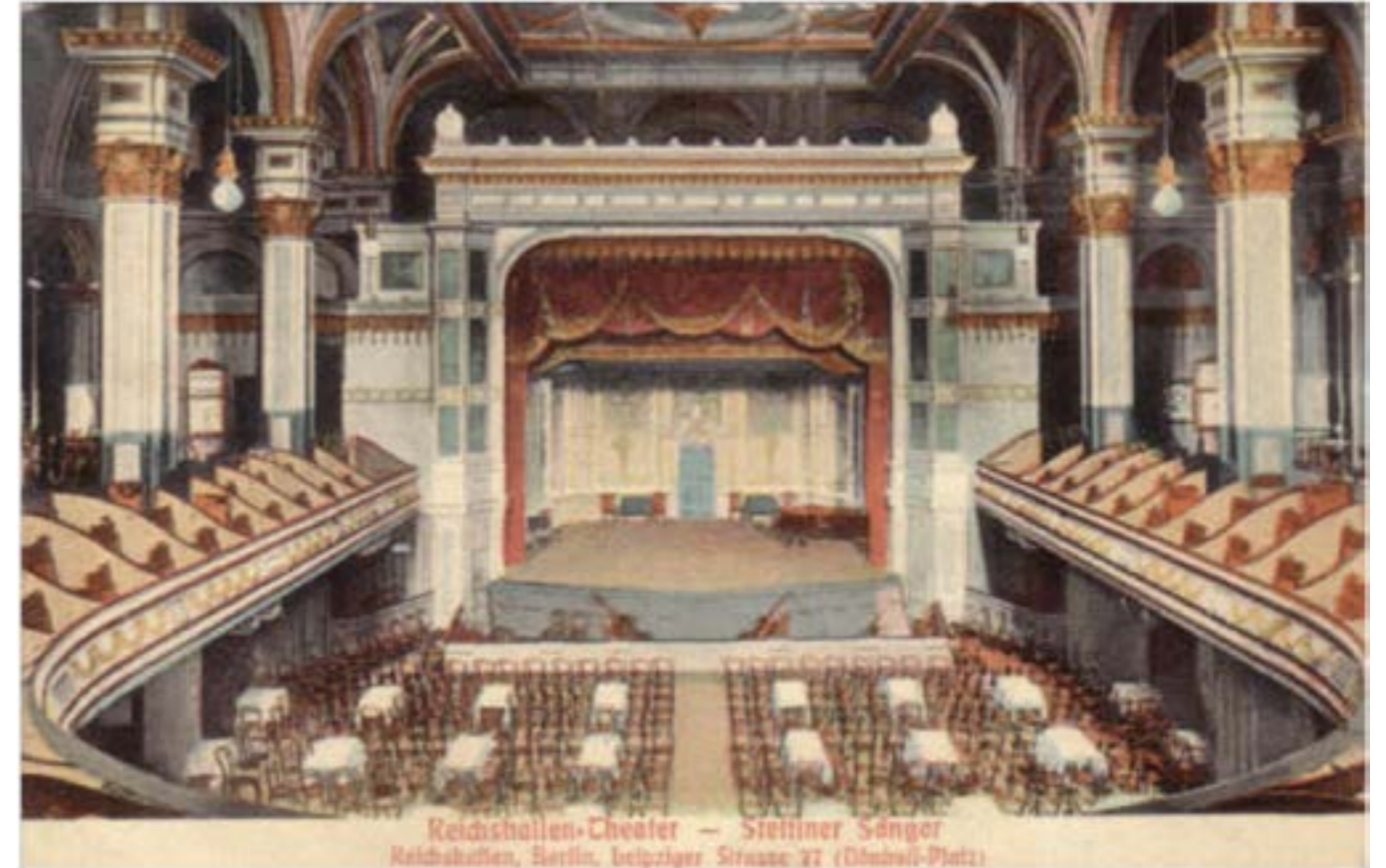


Abb. 38: Die Reichshallen, Postkarte

Biergeschäfte und Musikliebe sollten auch hier zusammengebracht werden; der prachtvolle Musiksaal befand sich über dem großartigen Bierlokal. Dabei traten auch bauliche Missstände zutage: Besucher und Mitwirkende mussten am Bierlokal vorbeigehen, und der Küchengeruch drang während des Konzertes in den Saal. Auch waren der Eingang und die Garderobenverhältnisse noch mangelhaft.

Am 7. Februar 1874 gab Julius Stern ein Konzert ausschließlich mit Kompositionen von Richard Wagner. Er bewies damit erneut sein Engagement für diesen Komponisten. Es muss ein sehr langer Abend geworden sein, denn es erklangen folgende Werke: Overtüre zu den *Meistersingern*, Vorspiel zu *Lohengrin*, *Faust*-Overtüre, Overtüre zu *Tannhäuser*, Siegfrieds Klage in einer Paraphrase von Carl Friedrich Weitzmann, die Einleitung zu *Tristan und Isolde*, der *Kaisermarsch*, die Overtüre zu *Rienzi*, der Frauenzug aus *Lohengrin* und Marsch und Chor aus *Tannhäuser*.⁴³⁴ Die meisten

433 Weissmann, S. 316.
434 *Vossische Zeitung* vom 7.2.1874.

Konzerte in den Reichshallen hatten in dieser Zeit solch eine Dimension. In diesem Monat leitete Julius Stern in kurzer Folge sechs weitere Konzerte mit jeweils komplett anderem Programm, am 4. Februar einen Mendelssohn-Abend zu dessen Geburtstag, am 7. Februar den erwähnten Wagner-Abend, am 11., 14., 18. und 21. Februar gemischte Programme.⁴³⁵ Am 23. Februar 1874 führte Julius Stern hier mit dem *Stern'schen Gesangverein* Händels *Judas Maccabäus* auf.⁴³⁶

Es überrascht nicht, dass dieses Arbeitspensum seinen Tribut forderte: Im gleichen Jahr trat der inzwischen 54-jährige Julius Stern dann auch von der Leitung des Vereins und von den Reichshallen-Konzerten wegen gesundheitlicher Probleme zurück. In der *NZfM* berichtete Wilhelm Langhans⁴³⁷ darüber:

„Zu meinem Bedauern bestätigt sich die schon Ende des Winters aufgetauchte Nachricht, das [sic] Prof. Julius Stern von der Leitung der Reichshallen-Concerte zurücktritt und dass diese selbst, wenn überhaupt, nur noch mit verkleinertem Orchester und bloß zu Unterhaltungsmusikzwecken fortgesetzt werden. Hiermit wären wir dann wieder um eine jener Illusionen ärmer, welche uns seit 1871 die Fata Morgana einer ‚Weltstadt Berlin‘ vorspiegelten [...] Daß auch die Reichshallen-concerte als Opfer fallen mussten, ist umsomehr zu beklagen, als für die Verwirklichung der idealen Ziele, die sie sich gesteckt hatten, dem großen Publikum die Kenntnis auch vokaler Meisterwerke unserer Zeit [Hervorhebung im Original] zu vermitteln, nunmehr jede Aussicht auf lange Zeit hinaus geschwunden ist.“⁴³⁸

Der Rezensent – ein begeisterter Anhänger der Partei der Neudeutschen – wurde nicht müde, nochmals auf alle großen Leistungen dieses Orchesters unter Sterns Leitung hinzuweisen: die zweimal aufgeführte *Faustsinfonie* von Liszt, eine Sinfonie von Richard Metzdorff⁴³⁹, eine Deutsche Festouvertüre mit *Kaisermarsch* von Hermann Zopff⁴⁴⁰, Orchesterwerke von Raff, die Ouvertüre zu *Maria Stuart* von Georg Vierling⁴⁴¹ und das *Lied von der Glocke* von Stör.

Julius Stern dirigierte schließlich aus Krankheitsgründen nur ein Jahr lang, in der Saison 1873/74, die Reichshallenkonzerte.

435 Vgl. die Anzeigen in der *Vossischen Zeitung* vom 4.2., 7.2., 11.2., 14.2., 18.2. und 21.2.1874.

436 Eine Anzeige wurde sogar für die Generalprobe geschaltet: „Stern'scher Gesangverein Montag 4 Uhr, Chor- und Orchesterprobe zu Judas Maccabäus, in den Reichshallen, Dönhofsplatz [sic]“ *Vossische Zeitung* vom 14.2.1874.

437 Wilhelm Langhans (1832–1892) – Komponist und Musikforscher. Ausgebildet am Leipziger Konservatorium lehrte er in Berlin ab 1871 an der *Neuen Akademie für Tonkunst* von Theodor Kullak, später am Konservatorium von Scharwenka. Vgl. Riemann, *Musiklexikon*, Mainz 1961, Bd. 2, S. 22.

438 *NZfM* 1875, S. 223.

439 Richard Metzdorff (1844–1919) studierte in Berlin bei Flodoard Geyer, Siegfried Dehn und Friedrich Kiel und war dann Theaterkapellmeister in Düsseldorf, Berlin, Nürnberg und Hannover. Er komponierte zwei Sinfonien (Symphonie F-Dur, *Tragische Symphonie* d-Moll), die Ouvertüre zu *König Lear* und die Opern *Rosamunde* (UA Weimar 1875) und *Hagbarth und Signe* (UA Braunschweig 1896), außerdem Klavierstücke und Lieder.

440 Hermann Zopff (1826–1883) war 24-jährig nach Berlin gekommen, zunächst Privatschüler bei A. B. Marx, dann am Konservatorium, wo er Klavierunterricht bei Kullak hatte. Später war er am Konservatorium in Leipzig tätig.

441 Georg Vierling (1820–1901) war ein Student von A. B. Marx und wurde Organist und Chorleiter in Frankfurt und Mainz, sowie später Mitglied der *Königlichen Akademie der Künste* Berlin.

C Die ungleichen Schwestern: Die *Königliche Hochschule für ausübende Tonkunst* (1869) und das *Stern'sche Konservatorium*

a) Kollegen oder Konkurrenten: Persönliche Beziehungen zwischen Joseph Joachim und Julius Stern

Blickt man auf die Lebensläufe beider Direktoren, fallen erstaunliche Gemeinsamkeiten auf. Beide entstammten jüdischen Familien, wählten die Geige als Instrument, setzten sich vom reinen Virtuositentum ab und wurden schließlich berühmte Lehrer in zumindest vergleichbaren Positionen als Leiter von Ausbildungsinstitutionen in derselben Stadt. Trotzdem verliefen ihre Entwicklungen ganz unterschiedlich. Der elf Jahre ältere Julius Stern kam aus einer Familie mit weniger finanziellem Rückhalt und weniger karrierefördernden weltweiten Verwandtschaftsbeziehungen. Diese Voraussetzungen sind zumindest ein Grund für den größten Unterschied zwischen beiden, ihrem jeweiligen Bekanntheitsgrad: Joseph Joachim war zweifelsohne der ungleich berühmtere, der weltweit bekannte Solist, während Julius Stern – vermutlich als Geiger weniger erfolgreich – den Gesang und die Chorleitung als seine Berufung entdeckte und in allen seinen Unternehmungen nur eine lokale Bedeutung erreichte. Ein weiterer eklatanter Unterschied ist die Religionszugehörigkeit. Während Joseph Joachim sich mit königlicher Patenschaft taufen ließ, blieb Julius Stern der jüdischen Religion lebenslang verbunden. Es lässt sich nur darüber spekulieren, wie seine Karriere verlaufen wäre, wenn auch er sich zum Religionswechsel entschlossen hätte.

Bei den auffallenden Ähnlichkeiten in den Lebensläufen stellt sich die Frage nach den persönlichen Beziehungen zwischen den beiden Musikern. Den vielleicht ersten Kontakt hatten die beiden 1855, als Stern und Marx sich im Auftrag des Konservatoriums um Joseph Joachim als Violinlehrer bemühten.⁴⁴² Weitere Berührungspunkte lassen sich nur an einigen wenigen Beispielen nachvollziehen, die aber aussagekräftig genug sind. Der Briefwechsel zwischen den beiden ist nur spärlich überliefert. Acht Briefe von Joseph Joachim finden sich in der Stadtbibliothek in Hannover und zwei Briefe von Julius Stern im Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin. In die große dreibändige Joachim-Briefausgabe wurde nur ein einziger Brief an Julius Stern aufgenommen, der aber die erste wichtige Verbindungsperson einführt: Sterns Meisterschülerin Jenny Meyer. Joachim bedankte sich für ihre Mitwirkung in einem

442 Vgl.: Kapitel 1.3 Berufungsverhandlungen.

Konzert in Hannover. Julius Stern hatte seine Schwägerin empfohlen, Joachim, der diese Empfehlung nur zögerlich weitergegeben hatte, zeigte sich dann doch begeistert von der Stimme und Ausdruckskraft dieser Sängerin. Er schrieb Ende Januar 1857 aus Hannover an Julius Stern:

„Ihr Fräulein Schwägerin hat den Musikern, dem Publikum, und namentlich auch Sr. Majestät dem König so viel Freude durch den schönen Gesang bereitet, dass Graf Platen gewiß bald sein Versprechen wird erfüllen müssen, uns den im letzten Concert leider vereitelten ersten Akt von Glucks Oper zu bringen. Die edele Stimme Ihrer verehrten Schülerin und ihre echt musikalische Begabung müssen sich vorzüglich gerade zu den tiefen ausdrucksreichen Tönen des Orpheus eignen [...]“⁴⁴³

Die Karriere Jenny Meyers, als deren Manager Julius Stern fungierte, blieb auch in der weiteren Korrespondenz ein Thema. Auf die Frage, ob sie nach London gehen sollte, gab Joseph Joachim offenbar eine positive Antwort, er hat sie vielleicht sogar dort eingeführt. Am 3. Februar 1857 schrieb Julius Stern:

„[...] tausend Dank sage ich Ihnen für all das Gute, das Sie meiner Schwägerin erwiesen. All' unsere Wünsche sind weit übertroffen worden. Ich weiß vollkommen, daß Jenny Ihnen, vor allen anderen das zu danken hat. Ihre Zufriedenheit war ihr das Liebste, wertheste Zeugnis. Nochmals seien Sie herzlich bedankt. Ich komme schon wieder mit einer Bitte, resp. Frage. Gehen Sie nach London? Glauben Sie, daß Jenny es wagen könnte, dahin zu reisen? Ich meine, aufzutreten? Möchten Sie, verehrter Herr, in dem Falle, hülfreich sein, auch schon dadurch, daß Sie ihr ein offnes Wort sagen. Sie ist noch eine Anfängerin und das ‚no‘ Joachims gilt ihr auch.“⁴⁴⁴

Joachim hatte ihr offenbar zugeraten, denn Jenny Meyer reiste nach England und feierte dort große Triumphe. Sie trat sogar vor dem Königshaus auf.

Es gab auch direkte, private Verbindungen zwischen beiden Musikern. Ein undatierter Brief von Joseph Joachim, der vermutlich aus den 1850er Jahren stammt, lässt den Schluss zu, dass die beiden Geiger sich sogar musikalisch begegnet sind und gemeinsam im Haus von Bettina von Arnim Kammermusik gespielt hatten:

„Verehrter Herr Musikdirektor!
Ich war vorhin bei Ihnen um Sie zu fragen ob Sie morgen um 6 Uhr Abends Quartett-Musik zu hören Neigung haben? Sie waren leider bereits bei Tisch; ich hoffte wiederzukommen, bin aber nun vor dem Essen nicht mehr im Stande zurückzukommen. Aber ich denke Sie kommen zu einigen guten Musikstücken morgen Abend [...] Unter die Zelten; wenigstens bitte ich herzlichst und musikalischst um Ihre Gegenwart, die auch

443 Joachim, Bd. 2, S. 209.

444 SIM, Doc. orig. Stern 10.

die Arnim'sche Familie sehr erfreuen würde. Dann hoffe ich auch über Ihren Vorschlag wegen des Musicirens in Ihrem Verein mit Ihnen mich zu besprechen.

In angenehmer Erwartung des Wiedersehens

Ihr ganz ergebener Joseph Joachim

PS: Ich hörte neulich von Ihrer Neigung zum Bratschenspiel; vielleicht ist's Ihnen genehm das gMollQuintett [sic] von Mozart mitspielen zu helfen: ich will auf jeden Fall für Musik und Instrument sorgen.

J.J. Sonntag Nachmittag⁴⁴⁵

Es könnte also tatsächlich so gewesen sein, dass beide „bei Bettine“⁴⁴⁶ ein Streichquintett gespielt hatten.

Diese Anfänge lassen ein freundschaftliches Verhältnis vermuten, was es jedoch eher nicht war. Der anfänglich hochachtungsvolle Ton auf beiden Seiten wechselte zwar später ins Kollegiale, nie allerdings ins Freundschaftliche. Julius Stern war in seinen Briefen an Joachim offener und bemüht, Kontakte herzustellen. Er lud beispielsweise das gerade nach Berlin gezogene Joachimsche Paar 1869 zu einem Hauskonzert⁴⁴⁷ ein und interessierte sich für die Kompositionen von Joachim. Natürlich war Stern auch derjenige, der von dem jüngeren, aber berühmteren Kollegen profitieren konnte. Joachim hingegen blieb reserviert. Vermutlich lagen die Gründe dafür in ihren sehr unterschiedlichen musikalischen Auffassungen.

Die Gemeinsamkeit beider ist die Verehrung von Beethoven⁴⁴⁸ und Mendelssohn. Dennoch standen sie dann für unterschiedliche musikalische Richtungen: Joachim als Wegbereiter der Brahms'schen Musik, allem Neudeutschen gegenüber ablehnend, Stern hingegen zwar skeptisch gegenüber den Glaubenskriegen, aber grundsätzlich allem Neuen zugetan. Interessant dabei ist, dass Stern eine solche Position in dieser Zeit überhaupt vertreten konnte, noch dazu in seiner gehobenen gesellschaftlichen Stellung. Julius Sterns Interessen in alle Richtungen, sein Musizieren auch in weniger professionellem Rahmen waren Joseph Joachim suspekt. Außerdem vermutete Joachim kein wirkliches Interesse für seine Kompositionen – doch vielleicht spiegelte

445 Landesbibliothek Hannover, Sammlung Frank Wedekind.

446 Vgl. dazu den Aufsatz von Beatrix Borchard: „Quartettabend bei Bettine“, in: Töne, Farben, Formen. Über Musik und die Bildenden Künste. Festschrift Elmar Budde, hrsg. von Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine, Werner Grünzweig und Mathias Brzoska, Laaber 1995, S. 243–256.

447 „Für den Fall, daß Lust und Zeit, Ihnen und Ihrer hochverehrten Frau gestatten, unser Concert (Mittwoch 7 Uhr Potsdamer Str. 9) zu besuchen, habe ich das begehende Programm zusammen-gestellt, das vielleicht Ihren Geist anspricht. Bei schönem Wetter machen wir unsere Musik im Garten, voll alter Bäume und Menschen mit guten Ohren. Wir Alle werden es als eine besondere Gunst ansehen, solche Gäste, wie Sie beide, bei uns zu sehen. In anhänglichster Verehrung Ihr ergebenster Julius Stern“ Julius Stern an Joseph Joachim am 10.5.1869. SIM Berlin, Doc. orig. Stern 11.

448 Zu Joseph Joachims Beethoven-Interpretation siehe: Beatrix Borchard, Stimme und Geige – Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte, (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 5), 2. Auflage Wien 2007, S. 500 ff.

dies nur seine eigene Unentschlossenheit gegenüber deren Qualität. So äußerte er sich in einem Brief vom März 1857 an Gisela von Arnim:

„Mit Stern's Lobpreisungen meiner Sachen geht's mir eigen: ich traue nicht ganz. Wenn er sie wirklich für so bedeutend hält, hätte er sich's nicht nehmen lassen, irgend eins meiner Stücke, die in seinen Händen sind, schon früher zu bringen – und namentlich weiß ich seinen Respekt vor mir damit nicht zu vereinen, dass er die Schubert'sche Composition, welche ich instrumentirt und ihm zur Disposition gestellt habe, ohne ein Wort zu sagen links liegen läßt. Das hat mich wirklich etwas verstimmt, weil ich mir Mühe gegeben hatte, ihm über Schubert meine Meinung zu schreiben, und weil nun sein Schweigen über die Sache wie eine ungehörige Geringschätzung gegen meinen verstorbenen Liebling aussieht, dessen Werk ich durch meine Arbeit so gern recht viel Mitgenießende geschafft hätte, weil ich es für eines seiner edelsten halte, das des Namens Symphonie vollkommen würdig ist, trotz des bescheidenen Wortes ‚Duo‘, mit dem er es bezeichnet.“⁴⁴⁹

Das Stück, für das sich Joachim hier einsetzt, ist das von ihm instrumentierte Schubert'sche Duo op. 140 D 812, welches bereits am 9. Februar 1856 in Hannover uraufgeführt worden war. Julius Stern spielte es erst sehr viel später, im Jahr 1871. Joseph Joachim schrieb am 14. April 1871 an seine Frau Amalie: „Heute höre ich mir bei Stern mein Schubert'sches Duo an; er hat mich zur Probe gebeten.“⁴⁵⁰ Joseph Joachims Verstimmung rührte aber eigentlich daher, dass eine Aufführung seiner *Kleist-Ouvertüre*, der *Elegischen Ouvertüre* op. 13, 1857 nicht zustande kam, weil der Orchesterverein von Stern sich auflöste. Julius Stern hatte vorgeschlagen, sie in einem Konzert gemeinsam mit Werken von Liszt und Berlioz zu geben. Da die Aufführungsmöglichkeiten seiner Orchesterwerke selten waren, hätte er mit einer solchen „Gesellschaft“ seines Werkes noch nicht mal Probleme gehabt. Eine Aufführung kam meines Wissens auch später mit dem Reichshallenorchester nicht mehr zustande. An Gisela von Arnim schrieb Joachim dazu Anfang März 1857 aus Hannover:

„Bargiel schreibt mir, daß Stern meine Ouvertüre aufführen will; in einem Konzert, wo auch Liszt und Berlioz Compositionen aufgeführt werden sollen. Ich habe nichts dagegen; denn mir ist's hauptsächlich darum zu thun, dass du sie hörst. Die ungesunde Nachbarschaft der Liszt'schen Klänge wird meine Töne in Deinen Ohren nicht gefährden, und so will ich keine kleinliche Plänkelei aus künstlerischer Prüderie gegen Stern anfangen. Erkläre ich mich einmal gegen eine musikalische Gemeinschaft mit den Bestrebungen Liszt's, so geschehe es rühmlicher als durch einen so kleinlichen Privat-Protest, der mir, nach so langjährigem Verkehr, gegen meinen alten Kapellmeister feig erscheinen würde.“⁴⁵¹

449 Joachim, Bd. 2, S. 418. Der erwähnte Brief von Joseph Joachim ist leider nicht erhalten.

450 Joachim, Bd. 3, S. 73.

451 Joachim, Bd. 1, S. 418.

Bei genauerer Sichtung der Konzertprogramme fällt allerdings auf, dass der Blick Joseph Joachims verzerrt war, denn Julius Stern hatte mit seinen Vereinen in dieser Zeit einige Werke von ihm aufgeführt. Zum Beispiel erklang am 22. November 1855 die Ouvertüre zu *Heinrich IV.* und am 28. Februar 1856 das *Violinkonzert in Ungarischer Weise*. Für Joachim war das aber offenbar nicht genug. Sicher spiegelte diese Reaktion auch seine zwiespältige Haltung zu dem Thema wider, seine Angst, den eigenen Ansprüchen als Komponist nicht zu genügen.

Erstaunlicherweise war es wiederum Gisela von Arnim, der Julius Stern seine Positionierung im Streit der Richtungen darlegte. In einem Brief vom 28. Februar 1856 äußerte Julius Stern:

„Ich gehöre zu keiner Partei, auch nicht zu Joachims. Liebe und Religion sind ja doch auch nicht Parteisachen. Joachim, den lieb' ich und verehere ihn, aber als im Einzelnen, nicht als einer, der zu einem geschlossenen Ganzen gehört. Damit Sie aber wissen, wozu ich gehöre, so sage ich Ihnen, dass ich an Wunder glaube. Ich bewundere in Schweizer Gletschern, in Beethoven, in Goethe, in großen und in kleinen Dingen, den lieben Gott, diesen großen Wundermann, der das Alles gemacht hat. Mein Gefühl hat nichts mit Pietismus gemein, da ich eigentlich genussüchtig bin und in den Himmel zu kommen denke, weil ich viel Schönes dankbar empfangen habe.“⁴⁵²

Hier wird deutlich, dass sich Julius Stern nicht von der Positionierung Joachims vereinnahmen ließ. Auf der einen Seite führte er mit seinem Orchesterverein viele Kompositionen von neudeutschen Komponisten auf und war einer der ersten Dirigenten Berlins, der sich der Wagner-Begeisterung anschloss. Auf der anderen Seite setzte er sich mit seinem Gesangverein für die Oratorien von Bach und Händel ein.

Eine konstante Verbindung zwischen den beiden Musikern – scheinbar fern von den musikalischen Glaubenskämpfen – waren ihre gemeinsamen Konzerte. Joachim hatte sich erstmals 1852 mit dem Beethovenschen Violinkonzert dem Berliner Publikum vorgestellt und war in diesem Konzert von Stern unterstützt worden. Weitere gemeinsame Auftritte – davon einige auch gemeinsam mit Clara Schumann – fanden 1855/56, 1869 und 1880 statt. Wesentlich intensiver und vor allem stetiger arbeitete Julius Stern allerdings mit Joachims Frau Amalie zusammen. Sie hatte sich 1869 in einem Konzert mit dem *Stern'schen Gesangverein* erstmals dem Berliner Publikum mit einem reinen Beethoven Programm vorgestellt, in dem auch ihr Mann mitwirkte. Seitdem hatte sie bei der Aufführung sämtlicher Oratorien mitgewirkt; mindestens ein Konzert jährlich fand statt.

452 Zit. nach: Stern, Erinnerungsblätter, S.168 f.

b) Die Gründung der *Königlichen Hochschule für ausübende Tonkunst* (1869)

Die Familie Joachim war von Hannover nach Berlin übergesiedelt, weil Joseph Joachim den Auftrag erhalten hatte, die neue Sektion der *Akademie der Künste*, die *Schule für ausübende Tonkunst*, zu organisieren.⁴⁵³ In der *NZfM* hieß es dazu unter der Rubrik „Vermischtes“:

„Die königl. Akademie der Künste in Berlin beabsichtigt mit der Schule für musikalische Composition eine Schule für ausübende Tonkunst zu verbinden. Zu diesem Behufe ist (an Stelle des verstorbenen Musikdirectors Bach) Joachim in die musikalische Section zur Leitung der Instrumentalmusik berufen und Julius Stockhausen zur Leitung der Vokalmusik ausersehen. Wir können einen so unerwartet frischen Luftwechsel nur mit großer Freude begrüßen.“⁴⁵⁴

Wenig später wurde von den ersten Problemen berichtet:

„An der neu constituirten Berliner musikalischen Akademie ist man wegen eines Gesanglehrers in Verlegenheit, da Stockhausen und Roger abgesagt haben.“⁴⁵⁵

Joseph Joachim warb dem *Stern'sche Konservatorium* einige der besten Lehrkräfte ab, so dass man vermuten könnte, dass Julius Stern mit seinem Unternehmen Schwierigkeiten bekam, neben dieser Konkurrenz zu bestehen. Für eine solche Konkurrenz um einen begrenzten „Schülermarkt“ finden sich hingegen keinerlei Belege. Das private Konservatorium bestand zu diesem Zeitpunkt schon 19 Jahre und war gefestigt und krisensicher. Außerdem waren es wenige Lehrer, die an die *Königliche Hochschule* gingen und auch das nur sukzessive. Heinrich de Ahna wechselte als einziger gleich im Gründungsjahr 1869, der Theorielehrer Friedrich Kiel und der Pianist Heinrich Barth jeweils ein Jahr später, der Gesangslehrer Rudolf Otto und der Schauspieler Gustav Berndal erst 1873. Für diese Lehrer waren eine Festanstellung an der *Königlichen Hochschule* bei einem Gehalt von 400 bis 500 Talern und der Professorentitel sicher verlockend. Heinrich de Ahna hatte seit dem 1. Juli 1863 am Konservatorium unterrichtet, also bereits sechs Jahre. Als er zum 1. Oktober 1869 den Unterricht aufgab, schickte er offenbar zwei Kollegen als Vertretung: einen *Königlichen Kammermusiker* namens Rüdell und einen offenbar schon pensionierten *Königlichen Kammermusiker a. D.* namens Paul Japsen. Auch Friedrich Kiel, der mitten im Schuljahr zum 1. Januar 1870 an die Hochschule wechselte, kümmerte sich um einen geeigneten Nachfolger, der seine Klasse übernehmen konnte. Dies wurde der Königliche Musikdirektor und Dirigent des Bach-Vereins Wilhelm Rust. Einzig für Heinrich Barth, der nach 2½-jähriger Unterrichtstätigkeit zum 1. Februar 1871 ausschied,

gab es keinen unmittelbaren Vertreter. Der größte Verlust für das Konservatorium scheint der Gesangslehrer Rudolf Otto gewesen zu sein, der immerhin 20 Jahre am Institut unterrichtet hatte. Er verließ das Konservatorium zum 1. April 1873, vielleicht war Theodor Bradzky ab Oktober desselben Jahres sein Nachfolger.

Die neue *Königliche Hochschule* warb im Gründungsjahr mit einem Benefizkonzert, welches die neuen Lehrer gestalteten. In der *Vossischen Zeitung* schaltete man eine großformatige Anzeige für das Konzert, das am 8. November 1869 in der Singakademie stattfand. Um die Platzierung und Größe diese Anzeige bewerten zu können, ist die ganze Anzeigenseite abgedruckt:

Königliche akademische Hochschule für ausübende Tonkunst.
Mit Allerhöchster Genehmigung Sr. Majestät des Königs haben Montag den 8. November, Abends 7 Uhr, in Saale der Singakademie ein Concert statt, dessen Programm von dem Dirigenten und den Lehrern der neuerrichteten Königlichen akademischen Hochschule für ausübende Tonkunst: Professor Joachim, Professor Rudolph, Musikdirector Professor Dorn, Concertmeister de Ahna, des Herrn Wilhelm Rüdell und Schüler und von dem Königlichen Domchor ausgeführt wird, unter gütiger Mitwirkung der Frau Amalie Joachim. Der Ortung ist für nachfolgende Zweck bestimmt.

1) Ave verum für Chor.	Wagner.
2) Variationen für Streichquartett.	Schubert.
3) Fantasie für Klav.	Wagner.
4) Ouverture für Chor.	Wagner.
5) Klavier für Klav.	Wagner.
6) Hübner für Klav.	Wagner.
7) Concert für Klavier und Streichquartett.	Schumann.
8) 100 Klavier für Chor.	Wagner.

Berliner Sinfonie-Kapelle.
Sonnabend den 13. November, Abends 7 Uhr, im Saale der Singakademie:
II. musikalische Soirée
unter Leitung des Königl. Musikdirectors Herrn Professor Julius Stern.

- 1) Overture zur Walküre des Helden. **Beethoven.**
- 2) Romantische aus Robert des Teufel. **Meyerbeer.**
- 3) Gesänge von **Miss Juliet Austin** aus Wisconsin.
- 4) Klavier-Concert (G-moll) . . . **Moscheles.**
Vorg. v. Hrn. Ad. Mehrkens aus Hamburg.
- 5) Zwei Gesänge:
a. Nigun, Gedicht von Goethe. **Beethoven.**
b. Waldgesänge, Gedicht von Eichendorff **R. Schumann.**
- 6) Fantasie über Themen aus dem Tannhäuser **Liszt.**
- 7) Sonate (D-dur) in 6 Stimm. . . **Brahms.**

Abonnements-Billete für 4 Soirées zum Saal à 3 thlr., Vorзал u. Loge à 2 thlr., Balken à 1 thlr. 10 agr. sind zu haben in der **Sinrock** schon Musikhandlung, **Jägerstr. 18.** Einzel-Billete zum Saal à 1 thlr., Vorзал u. Loge à 20 agr., Balken à 15 agr. ebenfalls und an der Kasse.

Singakademie. Sonntag d. 8. d. M. (am Todestag) Abends 7 Uhr, unter Begleitung der Berliner Sinfonie-Kapelle:
1) K. Bach, Chor aus „Matthäus bei mir, denn es will Abend werden.“
2) K. Bach, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.“
3) Mozart, „Requiem.“
Eintrittskarten zu Saal oder Loge à 1 thlr., zum Balken à 20 agr. sind bei unserer Hauptkasse zu haben. Die Abonnenten und solches Mitglieder können zu diesem, nicht im Abonnement begriffen, Concerte gegen Empfangsbekundigung Billete zum Abonnements-Preis erhalten.
Die Vorsteherchaft.

Abb. 39: Vossische Zeitung vom 7. November 1869.

453 Zur Geschichte der Hochschule siehe: Schenk 2004. Auch: Wilhelm Langhans, *Die Königliche Hochschule für Musik zu Berlin*, Leipzig 1873.

454 *NZfM* 1869 Bd. 65, S. 218.

455 *NZfM* 1869 Bd. 65, S. 328.

Direkt neben diese Anzeige ist die etwa gleichgroße Konzertankündigung von Julius Stern mit der Sinfonie-Kapelle gesetzt worden. Julius Stern warb darin mit seinem Namen auch für das Konservatorium. Etwas bescheidener nimmt sich dagegen die nachstehende Konzertanzeige der Singakademie aus. Die Eintrittspreise waren bei allen Konzerten ähnlich, die Programmgestaltung hingegen äußerst verschieden. Die Singakademie brachte Choräle von Bach und das Requiem von Mozart. Julius Stern hatte wieder ein Mischprogramm für Orchester, Klavier und Gesang zusammengestellt mit Werken von Beethoven, Moscheles, Meyerbeer und Liszt und Werken von Schumann und Brahms. Das Programm der Hochschule war ein Kammermusikprogramm mit der Betonung der Streicher und Gesangs- und Choreinlagen. Die Kollegen Joseph Joachim, Ernst Rudorff, Alexander Dorn – der Bruder des Meyerbeer-Stipendiaten Otto Dorn, Heinrich de Ahna, Wilhelm Müller und Ernst Schiever wurden unterstützt vom Domchor und von der Altistin Amalie Joachim. So erklang von Schumann das Klavier-Quintett, von Schubert die Variationen für Streichquartett, von Antonio Lotti die Motette *Cruzifixus*, von Mozart das *Ave verum*, Schubert-Lieder, von Benedetto Marcello eine Kantate für Alt, ein Adagio von Spohr aus einem Violinkonzert sowie der *100. Psalm* von Mendelssohn. Dieses musikalische Programm verdeutlicht das Ausbildungsprogramm an der Hochschule mit dem Schwerpunkt auf der Instrumentalmusik, insbesondere der Streicher.

c) Unterschiedliche Ausbildungsschwerpunkte

Die *Königliche Hochschule für ausübende Tonkunst* und das *Stern'sche Konservatorium* konnten im Berlin des ausgehenden 19. Jahrhunderts anscheinend deshalb neben einander existieren, weil sie unterschiedliche Schwerpunkte in der Ausbildung setzten. War die *Hochschule* dem Akademischen verpflichtet, so das Konservatorium eher dem Handwerklich-Praktischen. Die beiden Direktoren standen für verschiedene Sparten: Instrumentalmusik versus Gesang, mit besonderem Schwerpunkt auf der Oper. War die Hochschule in erster Linie daran interessiert, erstklassige Berufsmusiker auszubilden, so ruhte das Ausbildungsangebot im Konservatorium zusätzlich noch auf zwei weiteren Säulen: der Kinder- und „Laienbildung“ – dem, was heute in den Musikschulen stattfindet. Es lassen sich zwar keine konkreten Anteile (Berufsmusiker, „Dilettanten“ und Kinder) benennen, da in den erhaltenen Jahresberichten – im Gegensatz zu denen des Stuttgarter Konservatoriums – nur die Namen der Studierenden, nicht aber das Alter und die angestrebten Abschlüsse aufgelistet sind, es ist aber zu vermuten, dass die musikliebenden „Dilettanten“ – hier gebraucht im ursprünglichen, nicht pejorativen Wortsinn – von Anfang an eine große Klientel bildeten. Ein Beleg dafür ist, dass immer die Möglichkeit für die Studierenden bestand, für ein geringeres Entgelt nur einen Teil des

Angebotes zu nutzen.⁴⁵⁶ Da das Konservatorium natürlich auch nur mit den Schülern warb, die im Musikbetrieb der Zeit berühmt geworden sind und nicht mit der großen Zahl von erfolgreichen Privatmusiklehrerinnen oder musizierenden Hausfrauen, entsteht zusätzlich ein etwas schiefes Bild von der Gewichtung der drei Bereiche. Die allenthalben zitierte Konkurrenz zwischen den beiden Ausbildungseinrichtungen wird jedoch nirgends greifbar. Im Briefwechsel zwischen beiden gab es bei aller persönlichen Skepsis keine Anzeichen für ein Zerwürfnis, keine Zeugnisse für Neid oder Missgunst. Es sind auch keine Polemiken überliefert gegen das jeweils andere Institut, weder zu dem Zeitpunkt, als Joseph Joachim die prominentesten Lehrer für seine neugegründete Hochschule abwarb, noch später, als die Institute nebeneinander bestanden. Im Gegenteil schickten sie sich gegenseitig Freikarten für Schüler⁴⁵⁷ des jeweils anderen Instituts, wie ein Brief aus den 1870er Jahren von Julius Stern an Amalie Joachim und ein undatierter Brief von Joseph Joachim an Julius Stern belegen.⁴⁵⁸ Das lässt auf ein gutes Verhältnis der beiden Ausbildungsinstitute schließen.

Nur bezüglich der Chorarbeit scheint es in den 1870er Jahren Unstimmigkeiten gegeben zu haben. Als Julius Stern die Leitung abgeben musste, war offenbar die Hochschule interessiert, den *Stern'schen Gesangverein* weiterzuführen beziehungsweise zu übernehmen. Ein Brief von Ernst Rudorff an den in London weilenden Joseph Joachim über ein Konzert von Julius Stern, in dem im Übrigen Amalie Joachim die *Iphigenie* gesungen hatte, macht deutlich, welche Hoffnungen die Hochschule betreffs des vorzüglichen Chores hegte:

„Am Chor, an seinem großen Eifer und seinem hübschen, feinen Verstehen hatte ich wirklich Freude, und viele, unter Anderen einige der Besten aus dem Sternschen Verein erkundigten sich danach, ob nicht Aussicht auf ferneres Musiciren durch einen an der Hochschule zu gründenden Chor sei. Da Stern mit nächstem Winter wahrscheinlich den Verein aufgibt, so stehen unsere Chancen vortrefflich.“⁴⁵⁹

Er sollte sich irren. Da Julius Stern dieser Chor sehr am Herzen lag, kümmerte er sich selbst um einen geeigneten Nachfolger. Dies wurde Julius Stockhausen. Damit begab sich der Gesangverein in eine direkte Konkurrenz zur Hochschule, da die Einstellung Stockhausens

456 „Um den Studenten keinen unnöthigen Zwang aufzuerlegen und die Ausbildung auch eines einzelnen Faches zu ermöglichen, ist es den Schülern gestattet, bei Zahlung eines geringeren Honorars sich nur einem Theil des Unterrichts anzuschließen.“ Zitiert nach: Reinsdorf, 1868, S. 6.

457 Julius Stern an Amalie Joachim, Brief vom 12.2.1873: „Mein Vorstand bedauert auf das Lebhafteste, daß Sie uns fehlen müssen. Eine Verschiebung ist leider nicht möglich, da Herr Otto in 8 oder 10 Tagen eine Concertreise antritt, Fräulein Lehmann ein zweites Mal nicht von Herrn Hülsen zu erlangen ist. Indem ich mir erlaube für die Schüler der Hochschule 20 Billets anbei mitzusenden, bin ich mit den wärmsten Wünschen für baldigste Genesung Ihr hochachtungsvoll ergebenster Julius Stern.“ SIM, Doc. orig. Stern 13.

458 Joseph Joachim an Julius Stern o. O. u. J.: „Verehrter Herr Professor[!] Leider kann ich heute nicht selbst kommen, habe aber mit dankbarer Gesinnung von Ihrer Sendung Billets für Schüler Gebrauch gemacht. Ich freue mich auf morgen, wenn zu erscheinen ich nicht versäumen werde! Hochachtungsvoll der Ihrige Joseph J.“ Autograph Stadtbibliothek Hannover.

459 Joachim, Bd. 3, S. 90.

als mit Joachim gleichberechtigter Vorsteher der Gesangsklassen an der *Königlichen Hochschule* fünf Jahre zuvor gescheitert war. Von diesem Zeitpunkt an kühlte sich die Beziehung zwischen Joachims und Julius Stern vermutlich ab.

Die *Königliche Hochschule* und das *Stern'sche Konservatorium* bestanden unter diesen beiden Direktoren nur acht Jahre nebeneinander, denn 1877 übergab Julius Stern die Leitung seinem ehemaligen Schüler Reinhold L. Hermann und später Robert Radecke und Jenny Meyer. Auch deren Direktorate fielen noch in die lange Amtszeit Joachims.

Bezeichnend waren die beiden repräsentativen Adressen der Ausbildungsinstitute, die diese etwa zeitgleich bezogen. 1899 zog das *Stern'sche Konservatorium* in das Vorderhaus der Philharmonie in der Bernburger Straße 22.⁴⁶⁰ Die *Königliche Hochschule* bezog ihren repräsentativen, neu errichteten Gebäudekomplex in der Hardenbergstraße wenig später im Jahr 1902.⁴⁶¹ Mit diesen Häusern und Adressen werden auch die unterschiedlichen Schwerpunkte der Institutionen deutlich: Das *Stern'sche Konservatorium* befand sich quasi im Vorzimmer des Philharmonischen Orchesters – man musste die Tordurchfahrt des Hauses benutzen, um zur Philharmonie zu gelangen – und betonte damit die enge Kopplung an die Praxis. Diese Räumlichkeiten waren zwar bescheidener als die der Hochschule, lagen aber dafür mitten in der Stadt in der Nähe mehrerer Musikstätten, wie z. B. des Beethovensaals.

Die *Königliche Hochschule* hingegen bekam auf eigenem Grund und Boden einen ganzen Gebäudekomplex, der das Konzept einer Kunstakademie verdeutlichen sollte, mit einem repräsentativen Konzertsaal. Eigentlich befand sich das Areal etwas am Stadtrand und gehörte zum reichen und bis 1920 selbständigen Stadtteil Charlottenburg. Die Lage erwies sich erst in der Folgezeit als günstig, weil sich dort noch vor dem ersten Weltkrieg ein neues kulturelles Zentrum im Westen der Stadt bildete. Das *Theater der Westens*, 1895/96 als Theater erbaut, wurde bald auch für Opern- und Operettenvorstellungen genutzt. 1912 nahm das *Deutsche Opernhaus* (die heutige *Deutsche Oper*) ihren Spielbetrieb auf.

460 Vgl. dazu die Abb. Im Kapitel I: Vom Hinterhof in die Philharmonie. Standorte und Größe des Konservatoriums.

461 Vgl. dazu die Abb. vom Gebäude der Königlichen Hochschule in: Schenk 2004, S. 308.

D Konkurrenzinstitute in Berlin

a) Die *Neue Akademie der Tonkunst* von Theodor Kullak (1855–1890)

Am 1. April 1855 trat Theodor Kullak von der Leitung des Konservatoriums zurück, wie sich anhand der Anzeigen in der *Vossischen Zeitung* verfolgen lässt,⁴⁶² und gründete offenbar gleich im Anschluss daran sein eigenes Institut, die *Neue Akademie der Tonkunst*. Das Ausscheiden von Theodor Kullak aus der Leitungstrias wurde zwar nicht explizit erwähnt, aber seine eigenen Anzeigen der *Neuen Akademie der Tonkunst* tauchten plötzlich auf. Die Quellenlage für dieses Ausbildungsinstitut, das immerhin 35 Jahre lang bestand, ist wesentlich schlechter als die für das *Stern'sche Konservatorium*. Es gibt keine Akten, keine Jahresberichte oder Programme. Alle Informationen stammen aus unterschiedlichen Zeitungen und Zeitschriften, aus der Berlin- und Erinnerungsliteratur sowie aus den im Folgenden noch zitierten Streitschriften von Otto Reinsdorf.⁴⁶³



Abb. 40: *Vossische Zeitung* vom 31. August 1856

462 Vgl. Kapitel 1.4: Die Auflösung des „Dreigestirns“.

463 Otto Reinsdorf (geb. 1848, Todesdatum unbekannt) war Schüler von Theodor Kullak, Komponist und Lehrer für Klavier und Komposition und Musikschriftsteller. Er gründete 1874 die Allgemeine Deutsche Musikzeitung (im Folgenden ADM). In seinen Schriften zeigt er sich als energischer Vertreter der „Zukunftsmusik“, z. B.: Otto Reinsdorf, Richard Wagner's „Meistersinger von Nürnberg“. Eine kritische Studie, Leipzig 1873. P. J. Tonger, Conversations-Lexikon der Tonkunst, hrsg. als Beilage der Neuen Musikzeitung, Köln o. J. [1883], S. 199.

Dies war eine der ersten Anzeigen der neu gegründeten Akademie in der *Vossischen Zeitung*. Dieser Anzeige folgten nur drei Tage später die Anzeige des *Stern'schen Konservatoriums*⁴⁶⁴ unter der Leitung von Marx und Stern und sechs Tage später die des Leipziger Konservatoriums⁴⁶⁵. Dies lässt auf tatsächliche Konkurrenz schließen. Die *Neue Akademie der Tonkunst* wurde als ein „vollständiges Konservatorium“ mit einem großen Fächerspektrum und mit ähnlichen Honorarsätzen wie im *Stern'schen Konservatorium* vorgestellt – wenngleich differenzierter gestaffelt.

Nach Adolf Weissmann war die Akademie eine „Solistenschmiede“ für Pianisten. Er behauptete, dass „[...] die Kullaksche Akademie der Tonkunst mit Lehrern wie [Richard] Wüerst und Gustav Engel vor allem technisch glatte Klavierspieler erzogen“⁴⁶⁶ habe. Auch Heinrich Ehrlich betonte in seiner Autobiografie:

„[...] für das ‚absolute Klavierspiel‘, für die vollendete technische Behandlung des Instrumentes hat es nie einen besseren Lehrer gegeben als Theodor Kullak. Er besaß die Eigenschaft, dem Schüler Gleichmäßigkeit des Anschlags und Sicherheit des Mechanischen beizubringen in so hohem Maße, daß selbst Kenner manchmal nicht bestimmt entscheidend urteilen konnten, ob die Wiedergabe des Schülers aus bloßer Abrichtung (Dressur) hervorgegangen war, oder ob sein eigenes Denken und Empfinden dabei mitthätig war.“⁴⁶⁷

Dies widersprach allen Anzeigen, die ich gefunden habe und die ein umfassendes Fächerangebot und damit ein Gegenangebot zum bestehenden Konservatorium dokumentieren.

In der Namensgebung versuchte Kullak, sich vom Konservatorium abzusetzen und seine Positionierung im Streit der Richtungen zu verdeutlichen. Die *NZfM* kommentierte dies 1865:

„In Bezug auf den Namen ‚Conservatorium‘ ist schon früher wiederholt bemerkt worden, das derselbe sehr einseitig gewählt erscheint. Er bezeichnet eben nur die eine Seite der Sache. Nicht das ‚Conserviren‘, das Beharren allein ist Zweck und Ziel, das Vorwärtsschreiten ist eben so wichtig. Wo indeß der Name einmal gewählt und festgestellt ist, möchte sich schwer etwas ändern lassen. Nur bei den neu zu gründenden Anstalten sollte man darauf sehen, daß die Benennung eine entsprechendere sei. Analog gebildet allen jenen Anstalten, welche in ihrem Bereiche ähnliche Zwecke verfolgen, den Akademien für bildende Kunst, den Berg- und Forstakademien u. s. w., ist der einzig richtige Name ‚Akademie für Tonkunst‘.“⁴⁶⁸

In der Streitschrift von Otto Reinsdorf wurde dann auch ganz enthusiastisch vom „musikalischen Glaubensbekenntnis“ gesprochen: „In seinem musikalischen Glaubensbekenntnis neigt sich Kullak

ganz bedeutend der neudeutschen Schule zu. Seine Kompositionen beweisen dies hinlänglich.“⁴⁶⁹ Von Julius Sterns „Glaubensbekenntnis“ wissen wir, dass er sich nicht im Parteienstreit positionieren wollte.⁴⁷⁰ Offenbar war Theodor Kullak viel radikaler in seiner Einstellung. Die Vermutung, dass ihrer Trennung grundsätzliche Meinungsverschiedenheiten zugrunde lagen, bestätigt sich durch die Schriften von Otto Reinsdorf über das *Stern'sche Konservatorium* und die *Neue Akademie der Tonkunst*.⁴⁷¹ Der Autor ergriff eindeutig Partei für die Akademie von Kullak und kritisierte am Stern'schen Konservatorium die Förderung des Virtuositums, die Ablehnung der neudeutschen Schule, den ausschließlich historisch angelegten Theorieunterricht von Reinhold Succo und die Uneinheitlichkeit der Lehrmethode im Fach Klavier. Die ersten beiden Vorwürfe sind nicht haltbar, wenn man die Beschreibungen der Persönlichkeit Julius Sterns, die Programme seines Orchestervereins und die Programme der Prüfungskonzerte heranzieht. Der letzte Kritikpunkt wird der für Theodor Kullak ausschlaggebende gewesen sein, sein eigenes Institut zu eröffnen. In seiner neuen Akademie hatte Kullak die Möglichkeit, ausschließlich seine eigene Ausbildungsmethode anzuwenden und er förderte dies, indem er später auffallend viele ehemalige Schüler am Institut beschäftigte. In der Streitschrift hieß es dazu:

„Da [am Stern'schen Konservatorium CHW] hat aber ein Lehrer diese Methode und ein anderer jene. Bei Kullak ist Alles einheitlich. Dieser hat sich alle seine Lehrer selbst ausgebildet, und jeder unterrichtet nach der Methode seines Meisters.“⁴⁷²

Aus Kullaks Lehre hervorgegangen und dann zum Teil bei ihm beschäftigt waren Hans Bischoff, Alfred Grünfeld, Heinrich Hoffmann, Moritz Moszkowski, Otto Neitzel, Edmund Neupert, Jean Louis Nicodé und die Brüder Phillip und Xaver Scharwenka⁴⁷³. Emil Breslaur hat über diese Methode sogar publiziert.⁴⁷⁴

In der *NZfM* heißt es zur Konkurrenz:

„Das alte Conservatorium der Musik hat seinen Cursus am 11. April eröffnet. Der Clavierunterricht unter Leitung H. v. Bülow's hat ebenfalls begonnen; dagegen wird Ferd. Laub erst zum 1. Juni eintreffen. Das Violinspiel hat bis dahin der durch seine Quartettsoiréen rühmlich bekannte Kammermusikus, Hr. Oertling, übernommen. Trotz aller Machinationen und Wühlereien der Partei der ‚Neuen Akademie der Tonkunst‘

464 *Vossische Zeitung* vom 3.9.1856.

465 *Vossische Zeitung* vom 9.9.1856

466 Weissmann, S. 300 f.

467 Ehrlich, *Künstlerleben*, S. 83.

468 *NZfM* 1865 Bd. 61, S. 27.

469 Otto Reinsdorf, Theodor Kullak und seine *Neue Akademie der Tonkunst* in Berlin. Ein Charakterbild, Neusalz a. O. 1870, S. 20.

470 Vgl. Kapitel C: Die ungleichen Schwestern: Die *Königliche Hochschule für ausübende Tonkunst* und das *Stern'sche Konservatorium*.

471 Reinsdorf 1868; sowie Reinsdorf 1870.

472 Reinsdorf 1870, S. 11.

473 Philipp Scharwenka (1847–1917) und Xaver Scharwenka (1850–1924) waren beide Komponisten, Pianisten und Musikpädagogen. Vgl.: Eberhard Geiger, *Wer war Xaver Scharwenka?*, Bad Saarow 2009; Matthias Schneider-Dominco, *Xaver Scharwenka – Werkverzeichnis*, Göttingen/Kassel 2003.

474 Emil Breslaur, *Zur methodischen Übung des Klavierspiels*. Osterprogramm der *Neuen Akademie der Tonkunst*, Berlin 1871.

(Hr. Dehn ist bekanntlich ein wüthender Antagonist des Prof. Marx, befindet sich übrigens auch in der Lage, ihn beneiden zu dürfen) wird das Institut glänzend neben seiner ‚Rivalin‘ fortbestehen. Im laufenden Monate allein sind achtzehn neue Anmeldungen bis jetzt erfolgt.⁴⁷⁵

Genauer über die „Machinationen [listigen Anschläge, CHW] und Wühlereien“ der Akademie weiß man nicht. Klar wird nur, dass Siegfried Dehn gegen A. B. Marx auftrat. Die Frage, ob sich auch Kullak gegen Stern positionierte, muss offen bleiben. Es gab keine gemeinsamen Aktivitäten, beispielsweise keine gemeinsamen Schülerkonzerte, aber auch – bis auf die Streitschriften – keine offene Feindschaft.

Einige Lehrer vom *Stern'schen Konservatorium* wurden abgeworben, wie Flodoard Geyer und der Bruder Adolf Kullak. Richard Würst war kurz vorher als Lehrer für das *Stern'sche Konservatorium* im Gespräch gewesen, dann vermeldete die *NZfM* aber:

„An die Stelle des verstorbenen Prof. Dehn sind die HH. Musik-Dir. Flod. Geyer und R. Würst als Lehrer an der Kullakschen Akademie für Musik in Berlin angenommen worden.“⁴⁷⁶

Die Konkurrenz der Institute scheint sich nicht auf die persönlichen Beziehungen zu den abgeworbenen Kollegen ausgewirkt zu haben. Julius Stern, der die Kompositionen von Richard Würst schätzte, führte sie auch weiterhin in seinen Konzerten auf und engagierte seine Frau, die Sängerin Franziska Würst⁴⁷⁷. Außerdem benutzte er auch in Zukunft das Kinderleben von Kullak als Unterrichtsmaterial. Die *Neue Akademie* hat dem Konservatorium offenbar nicht viele Schüler abgeworben und es nicht in seiner Existenz bedroht, wie auch Adolf Weissmann in seinem Buch über die Musikstadt Berlin betonte: „Die von Kullak neu errichtete, dem Klavierspiel eigens gewidmete ‚Akademie der Tonkunst‘ konnte Stern so wenig schaden.“⁴⁷⁸

Durchaus amüsant ist aber die ausgesprochene Anzeigenkonkurrenz der beiden Ausbildungsinstitute:

475 *NZfM* 1856 Bd. 44, S. 197.

476 *NZfM* 1858 Bd. 48, S. 239.

477 Franziska Würst (1829–1888) wurde in Berlin von Friedrich Wilhelm Jähns und Julius Stern zur Sängerin ausgebildet und unterrichtete, nach jahrelangen glänzenden Erfolgen im Konzertsaal, ebenfalls an der *Kullak'schen Akademie*, wo sie seit 1874 die Gesangsklassen leitete. Vgl.: Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden. 9., völlig neubearbeitete Auflage zum 150-jährigen Bestehen des Verlages, Mannheim, Wien, Zürich 1971–79, Bd. 16, S. 759.

478 Weissmann, S. 251.

1870 Voss — 6 —

Montag d. 21. Februar, Abends 7½ Uhr,
im Saale der Singakademie:
 Zweites und letztes Concert des
Florentiner Quartett-Vereins
 Jean Becker.
 Programm.
 1) Quartett von Mozart, B dur No. 3.
 2) Quartett von Schumann, F-dur.
 3) Quartett von Beethoven, Es-dur, op. 74.
 Billets zum Saal u. Loge à 1 thlr., zum Balcon à 20 sgr. sind in der K. Hofmusikhandlung von Ed. Bote u. G. Bock, Französische Str. 33E. und Unter den Linden 27., zu haben.

Rudolf Kadecke's Gesangverein.
 Montag 7. März, Abends 7½ Uhr, im Saale der Sing-Akademie zum Besten des hiesigen Allerhöchsten Protectorats Ihrer Majestät der Königin Augusta stehen **Franco-Lazarus-Vereins:**
„Auferweckung des Lazarus.“
 Oratorium von Jean Vogt.
 Solt: Fran Heese, Fräulein Voss, Herr Rud. Otto, Herr Geyer, Herr Schmück.
 Orchester: Berliner Sinfonie-Kapelle.
 Billets à 1 thlr. zu Saal u. Loge, à 20 sgr. zum Balcon, in der Trautwein'schen Hofmusikalienhandlung, Leipziger Str. 107., beim Hanswart der Singakademie, Hrn. Schaeff 1 Abends an der Kasse.

Verein Arion
 (Hr Solo- u. gem. Chorgesang). Zusammenk. i. Saale der „Urania.“ Aufg. Damen und Herren. Rosstr. 6., i. Et. I., 3–5 Uhr.

Brauns'cher Chor.
 Mittwoch d. 23. d. Mz.: Gesamt-Übung vor Publikum. Zutrittskarten: Schloßplatz 4. part. und Ritterstr. 70. III.

Neue Akademie der Tonkunst
 in Berlin.
 Grosse Friedrichstrasse 94., unweit den Linden.
 Am 1. April beginnt der neue Course: 1) Elementar- und Compositionalehre: Musikd. R. Würst, Hr. Breslauer; 2) Methodik: Prof. Th. Kullak; 3) Pianoforte: Prof. Th. Kullak, Hr. Breslauer, Hr. O. Dürgel, Hr. Alexis Hollaender, Hr. Henne, Hr. Kirchner, Hr. Franz Kullak, Hr. Reichhardt, Hr. Scharwenka, Fräul. Alma Hollaender, Fran Ruppel, Fräul. Floeter, Fräul. Schneider; 4) Sologesang: Hr. Gustav Engel, Hr. Franz Kullak, Fräul. Baum; 5) Violins: Hr. Prof. Grünwald; Violoncello: Hr. Loepér; 7) Partitur und orchestrales Klavierspiel: Hr. Musikd. Kriger; 8) Quartettklasse: Prof. Grünwald; 9) Chorklasse: Hr. Franz Kullak; 10) Orchesterklasse: Musikd. R. Würst; 11) Italienisch: Dr. del Vecchio; 12) Declamation: Fräul. Anna Itzigsohn.
 Mit der Akademie stehen in Verbindung:
 a. das Seminar zur speziellen Ausbildung von Clavier- und Gesanglehrern und Lehrerinnen;
 b. die Elementar-Clavier- und Viollinschule, in der Aufzuger vom 7. — 14. Jahre unter Oberleitung des Unterzeichneten unterrichtet werden. Das Honorar beträgt für diese Klasse 3 thlr. monatlich;
 c. ein Gesangverein, dessen Hauptzweck das Studium von Vocalwerken für gemischten Chor bildet. Zwischen den chorischen Uebungen werden jedoch auch Instrumentalcompositionen aufgeführt und namentlich wird den Eleren der Akademie Gelegenheit geboten, durch Solovorträge sich an ein Auftreten in grösserem Kreise zu gewöhnen.
 Aufgenommen werden Schüler und Schülerinnen. Auswärtige finden gute Pensionate in unmittelbarer Nähe der Anstalt. Ausführliches enthält das durch die Buch- und Musikhandlungen und durch den Unterzeichneten zu beziehende Programm. Berlin, im Februar 1870.
Prof. Dr. Theodor Kullak,
 Königl. Hofpianist u. Hofpianist Sr. K. Hoh. d. Kronpr. v. Pr. Sprechstunde: 9–10, 4–5 Uhr.

Jugendlichen Talenten, welche sich für die Bühne ausbilden wollen, empfiehlt sich als Lehrerin
Auguste Miller, Rail. russ. Hofchauspianistin a. D., Deffauer Str. 20. 2 Tr.

Gemeinschaftlicher Gesangunterricht für Damen,
 Der Unterricht umfasst die methodische Ausbildung der Stimme, der Aussprache und des Vortrags. Hon. mon. 1 thlr. Sprechst. 12–1 u. 4–5. **Denis Blassing,**
 Vorsteherin des Musikinstituts, Sebastianstr. 62. part.

Conservatorium der Musik
 in Berlin, Friedrichstr. 214.
 Neuer Course, 1. April. 1) Contrapunkt, Fuge, Composition: Dr. Rust, Königl. Mus.-Dir. 2) Theorie: Succo. 3) Partiturspiel, Stern. 4) Pianoforte: Ehrlich, Dr. Frank, Gellein, Golde, Janke, Radecke, Jean Vogt, Werkenthin. 5) Gesang: Fräul. Jenny Meyer, Geyer, Otto, Stern. 6) Dramat. Unterricht: Beradai, K. Hofchauspianer. 7) Italienisch: Prof. Scanzoni. 8) Orgel: Succo. 9) Violine: Barabeck, Japses, Rüdell. 10) Cello: Hofmann. 11) Klasse zu spezieller Ausbildung von Clavier- und Gesanglehrern und Lehrerinnen: Ehrlich, Frank, Stern. 12) Orchester: Stern. Das Programm ist gratis zu erhalten. Damen finden in der Anstalt Pension. In der
Elementar-Clavier- u. Viollinschule werden Knaben und Mädchen unter meiner Oberleitung unterrichtet. Lehrer: Bachmann, Barabeck, Gellein, Handberg, Janke, Keller, Rüdell, Schramke, Schubert, Schaub. Hauptlehrzeit: Mittwoch und Sonnabend Nachmittag. Honorar: 3 thlr. monatlich.
Julius Stern,
 Königl. Professor und Musikdirektor.

Circus Renz,
 Friedrichstraße No. 141a.
 Sonntag den 20. Februar 1870:
 Zwei Vorstellungen,
 von denen die erste um 4 Uhr und die zweite um 7 Uhr beginnt.
 In beiden Vorstellungen vertheilt:
 Wiederholung der Carnevals-Feuervorstellung, in deren ersten Abtheilung vorzügliche Reitpiere zur Auf-führung kommen. In der zweiten Abtheilung viele neue Productionen und durch das ganze Programm
komische Zwischenspiele,
 bestehend aus diversen komischen Pieren und Scenen vieler Mitglieder. Großer Carnevals-Zug, geführt von Bachus, von sämtlichen Damen und Herren, meist zu Fuß und zu Pferde in Charakter Kostümen ausgeführt. Zwei Chinesen aus Peking als Sultane. Komische Spiele, grobe equestrische Doppel-Scen-e. Der Carneval von Gen-ève und de new fashion from 1870. Ein Cancan im jardin Mahille, komischer Tanz, ganz neu arrangirt und ausgeführt von meinen 8 Komikern. Amazonas-Exhibition, Carnevals-Wandver, geritten von 12 Damen. Die Ab-nigamen der Nacht, von 2 Damen mit 2 Pferden ausge-führt. Die 2 Burien auf 2 Pferden. Le cheval d'acier, monté par son cavalier exécute les tours les plus diffi-ciles dans un brillant sen d'artifice. Elta Pereira, genannt la fille de l'air, in ihren ungläublichen Leistungen. Débat des Gloues Herrs Bartraberg. Mlle. Marie Fourat comme jongleuse sur le fil de fer. La gymnastique en miniature par Angelino et Marus Fourat.
 Morgen Vorstellung.
C. Renz, Directeur.

E. Brocfmann's
Theater und Circus,
 Dorotheenstr. 59., Ecke der Neuen Wilhelmstraße.
 Heute zwei große Vorstellungen,
 die erste um 4 Uhr und die zweite um 7 Uhr.
 Kaffeezeitung 3 Uhr.
E. Brocfmann, Director.

Abb. 41: *Vossische Zeitung* vom 20. Februar 1870.

Die Adressen der beiden Institute sind in der Berliner Innenstadt und liegen sehr nah beieinander. Das Lehrangebot war ähnlich, beide boten in der Elementarschule Klavier- und Geigenunterricht für Kinder an und nahmen dafür auch das gleiche Honorar. Beide Institute besaßen ein ähnlich großes und umfassendes Fächerangebot: Es schloss neben dem Gesangsunterricht auch die Fächer Italienisch und Deklamation mit ein. Auch Orchesterspiel gab es bei beiden, ebenso ein Lehrerseminar für Klavier- und Gesangslehrer.

Ganz überraschend war die Tatsache, dass ein Gesangsverein der Akademie angegliedert ist, dessen „[...] Hauptzweck das Studium von Vocalwerken für gemischten Chor bildet“⁴⁷⁹ und damit gleiche Ziele verfolgte wie der *Stern'sche Gesangsverein*. Der *Stern'sche Gesangsverein* trat in den Anzeigen stets getrennt vom *Stern'schen Konservatorium* auf, obwohl die Vermutung einer engen Verbindung nahe lag. Julius Stern bot Studentinnen im Konservatorium eine „Pension“, Kullak empfahl für „Auswärtige“ gute Pensionate in unmittelbarer Nähe der Akademie. Die Inserate sollten offenbar Schülerinnen und Schüler ansprechen, die nicht aus Berlin kamen.

Die Gründung der neuen *Akademie* hatte König Wilhelm IV. mit 400 Thalern, zahlbar in 200 Rth pro Jahr, unterstützt.⁴⁸⁰ In einem Brief vom 29. Juli 1857 bat Theodor Kullak um weitere Zuwendungen.⁴⁸¹ Es ist nicht nachzuweisen, ob er sie erhalten hat. Bemerkenswert ist aber, dass der König auch ein solches „Gegenunternehmen“ unterstützte. Neben dem *Stern'schen Konservatorium* erhielt auch die *Akademie* die Möglichkeit, sich um das Meyerbeer-Stipendium zu bewerben.

In den Rezensionen wurden alle Schülerkonzerte beider Institute besprochen. Das hörte sich beispielsweise so an:

„Unsere beiden großen Musikschulen, das ‚Conservatorium für Musik‘ unter Direction des Prof. Stern und die ‚Neue Akademie der Tonkunst‘ unter Leitung des Prof. Kullak, haben ihre alljährlichen öffentlichen Prüfungen veranstaltet und in denselben erneute Zeugnisse ihres Strebens und Leistens gegeben. Die Einladungsprogramme beider Anstalten enthielten Aufsätze, und zwar das des Stern'schen Conservatoriums ‚Ueber Theorie durch Gesang‘ von Reinhold Succo, Lehrer dieser Anstalt, – und das der Kullak'schen Akademie ‚Bemerkungen über Gesangsvortrag‘ von Gustav Engel, dem bekannten hiesigen Kritiker und Gesanglehrer (auch an der Akademie thätig), sehr beherzigenswerthe Winke für Sänger zur Erreichung einer bewußten objectiven Auffassung eines Gesangstücks. Nach denselben Programmen beläuft sich die Schülerzahl des Stern'schen Instituts auf 182, die der Lehrer auf 26, die Kullaksche Anstalt wird von 240 Schülern besucht, die von 18 Lehrern und 13 Lehrerinnen unterrichtet werden.“⁴⁸²

479 Vgl. die vorstehende Anzeige aus der *Vossischen Zeitung* vom 20.2.1870.
 480 Emil Breslaur, Theodor Kullak, in: *Der Klavierlehrer* V, 1882, S. 61–64.
 481 Theodor Kullak an König Wilhelm IV. von Preußen, SBB-PK Autograph Nr. 2 r 1840 (1), acc. Darmst. 1914.27.
 482 *NZfM* 1866 Bd. 62, S. 185. Der Rezensent war Alexis Hollaender.



Abb. 42: *Vossische Zeitung* vom 6. März 1883.

Die Aufsätze in den Programmheften, von denen hier berichtet wird, behandelten sogar ähnliche Themen den Gesang betreffend, eigentlich die Domäne von Stern.

Die *Neue Akademie der Tonkunst* erreichte nie die Bedeutung des *Stern'schen Konservatoriums*. In der Größe indes hatte sie es schnell überflügelt. Zumindest punktuell sind dazu Aussagen möglich. Im Wintersemester 1855/56 waren schon 141 Schüler angemeldet⁴⁸³, 1863 gab es bereits 189 Schüler⁴⁸⁴, zum 25-jährigen Bestehen 1880 sogar 1040 Schüler⁴⁸⁵, im Todesjahr Theodor Kullaks (1882) zählte es ca. 100 Lehrer und 1100 Schüler.⁴⁸⁶

Theodor Kullak starb – bis zuletzt tätig – am 1. März 1882 an einem Herzschlag. Er hinterließ seine Frau und drei Kinder und angeblich ein Vermögen von mehreren Millionen.⁴⁸⁷ Nur knapp ein Jahr später verstarb auch Julius Stern. Nach dem Tod der Betreiber wurden die nebenstehenden Anzeigen von den jeweiligen Söhnen aufgegeben. Diese Anzeigen belegen das über die Jahre gehaltene breite Fächerangebot. Bei der *Kullak'schen Akademie* fällt durch die Auflistung der vielen Klavierlehrerinnen und -lehrer zudem auf, dass der Schwerpunkt tatsächlich in der Klavierausbildung gelegen haben muss.

Die *Neue Akademie der Tonkunst* wurde von Franz Kullak⁴⁸⁸ mit wenig Erfolg bis 1890 weitergeführt. Wegen eines „nervösen Zusammenbruchs“ musste er sie im Juli des Jahres schließen. Nach einer längeren Erholungsreise eröffnete er 1891 in bewusster Abgrenzung seine *Akademie für höheres Klavierspiel*, deren Leitung er aber auch wegen andauernder Krankheit um die Jahrhundertwende aufgab. Die Erben von Julius Stern entschieden sich hingegen dafür, das Familienunternehmen zu verkaufen.

483 Breslaur 1882, S. 61–64.
 484 *NZfM* 1863 Bd. 58, S. 110.
 485 *NZfM* 1880 Bd. 76, S. 171.
 486 MGG, Bd. 7, Sp. 1890 Artikel „Kullak“.
 487 AMZ XII 1885, S. 353. Bewahren: Die Ära Jenny Meyer (1888–1894)
 488 Franz Kullak (1844–1913), Pianist und Komponist. Nach der Ausbildung an der Akademie seines Vaters absolvierte er Studien in Paris bei Karl Wehle (1837–1885) und Henry Litolf (1818–1891). Wegen Nervosität musste er von der Virtuosenlaufbahn früh zurücktreten und wurde Lehrer am Institut seiner Vaters, nach dessen Tod übernahm er die Leitung. 1883 erhielt er den Professorentitel.

Die zeitliche Nähe des Todes der beiden Direktoren macht es möglich, die Reaktionen und Trauerfeierlichkeiten zu vergleichen. Auf dem Grab von Theodor Kullak auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof II in der Liesenstraße, der den Friedhof in der Chausseestraße abgelöst hatte, ließen seine Schüler und Verehrer Heinrich Hoffmann, Hans Bischoff, Moritz Moszkowski, Phillip und Xaver Scharwenka und Richard Schmidt ein Denkmal mit einer Büste des Bildhauers Heinrich Pohlmann errichten. Die *NZfM* berichtet darüber:

„Die Rückseite des etwa 2 m hohen Postaments von grauem Cararischen Marmor zeigt [...] in goldenen Lettern die Inschrift: „Dem unvergesslichen Meister seine dankbaren Schüler und Verehrer“. Auf der Vorderseite steht die Muse der Musik (von weißem Cararischen Marmor) und hat einen Lorbeerkranz, dessen Schleifen den Namen des Geburtstages „12. September 1818“ und des Todestages „1. März 1882“ tragen, zu seinen Füßen niedergelegt. In ihrem linken Arm trägt sie eine verschleierte Lyra, während ihre rechte Hand mit einem goldenen Griffel den Namen „Theodor Kullak“ auf's Postament geschrieben hat. Eine edle griechische Auffassung charakterisiert sie. Die Portrait-Ähnlichkeit der Marmorbüste Kullak's soll außerordentlich sein.“⁴⁸⁹

Grab und Denkmal existieren heute nicht mehr. Diese genaue Beschreibung sei hier wiedergegeben, um den Unterschied zu der bescheidenen Beisetzung Julius Sterns im Jahr darauf zu verdeutlichen.⁴⁹⁰

Einige Mitglieder der Familie Hollaender waren mit der *Kullak'schen Akademie* verbunden: Die Geschwister von Gustav Hollaender, des späteren Besitzers des *Stern'schen Konservatoriums*, Alexis Hollaender und Alma Hollaender unterrichteten hier.⁴⁹¹ Der Reigen der personellen Verbindungen zwischen den großen Ausbildungsinstituten ging weiter über die Brüder Scharwenka, die an der Akademie ausgebildet wurden und später am *Konservatorium Klindworth-Scharwenka* unterrichteten.

b) Das Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka

Am 9. Oktober 1881 eröffnete in der Potsdamer Straße 136/37 ein weiteres Konkurrenzinstitut. Das Konservatorium von Xaver Scharwenka⁴⁹² startete gleich mit 101 Schülern. 1893 schloss es sich mit der Musikschule von Karl Klindworth zusammen, die seit 1883 existierte, und nannte sich *Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka*. Wie für die anderen privaten Konservatorien ist auch für dieses die Quellenlage schlecht. Es existiert eine Festschrift zum 50-jährigen Bestehen von Hugo Leichtentritt aus dem Jahre 1931, ein Prospekt aus dem Jahr 1906 und eine Druckschrift über den Gesangunterricht und die staatliche Prüfung der Gesanglehrer von George Armin aus

dem gleichen Jahr.⁴⁹³ Außerdem konnten Publikationen von Xaver Scharwenka selbst herangezogen werden wie seine Autobiografie *Klänge aus meinem Leben*⁴⁹⁴, die *Methodik des Klavierspiels*⁴⁹⁵ und die *Handbücher der Musiklehre*⁴⁹⁶. Einen Teilnachlass verwahren jeweils das Archiv der UdK Berlin und die Scharwenka-Gesellschaft⁴⁹⁷. Xaver Scharwenka hatte nach seiner Ausbildung an der Akademie bei Kullak und einer kurzen Unterrichtstätigkeit am gleichen Institut großen Erfolg als Solist. Karl Klindworth war aus Moskau nach Berlin gekommen, wo er am Konservatorium als Klavierprofessor gearbeitet hatte. Bei ihm stand wie bei Theodor Kullak die Fortschrittspartei obenan, er war ein Schüler und Freund von Liszt und Wagner. 1890 unternahm Xaver Scharwenka eine erste Tournee nach Amerika und entschloss sich, in New York eine Zweiganstalt zu eröffnen.

Der Schwerpunkt der Ausbildung lag an diesem Konservatorium tatsächlich in der Erziehung des Schülers zur solistischen Tätigkeit nach dem Vorbild des jeweiligen Lehrers. Es war eine Virtuosschule mit muttersprachlichem Einzelunterricht. Nach der Jahrhundertwende gab es Unterricht in Englisch, Russisch und Französisch, woraus man schließen kann, dass es einen hohen Ausländeranteil unter den Studierenden gab. Durch diese Ausrichtung war das *Konservatorium Klindworth-Scharwenka* keine Konkurrenz zum *Stern'schen Konservatorium*, zur *Königlichen Hochschule* und zur Akademie von Kullak. Erst später soll es ein breiteres Fächerspektrum gegeben haben und gelangten die so genannten Nebenfächer zu größerer Bedeutung.

Ab 1901 wurde auch ein Seminar zur Vorbereitung auf das Lehrfach angeboten, streng nach den Vorschriften des musikpädagogischen Verbandes, welches fast ausschließlich Studentinnen besuchten:

„Wenn schon damals noch kein Zwang für künftige Musiklehrer bestand, sich einer fachlichen Prüfung auf ihre musikalischen und pädagogischen Fähigkeiten zu unterwerfen, so hatte doch das Diplom des musikpädagogischen Verbandes allmählich in der öffentlichen Meinung Gewicht gewonnen, und die damit ausgezeichneten jungen Musiklehrer hatten bevorzugte Geltung.“⁴⁹⁸

In der Festschrift wurde in diesem Zusammenhang auch das *Stern'sche Konservatorium* erwähnt. Bisher hatte das älteste Konservatorium der Stadt auch das Monopol in der Lehrerausbildung und

489 *NZfM* 1883 Bd. 79, S. 422 f.

490 Vgl. Biographischer Exkurs I: Lebensabend.

491 *NZfM* 1865 Bd. 61, S. 175.

492 Zu Xaver Scharwenka vgl.: Schneider-Dominco und Geiger 2009.

493 George Armin (1871–1963), Konservatorium und Gesangunterricht. Eine Mitteilung an Herrn Prof. Xaver Scharwenka die staatl. Prüfung d. Gesanglehrer betr., Berlin 1907.

494 Xaver Scharwenka, Klänge aus meinem Leben. Erinnerungen eines Musikers, Leipzig 1922, (jetzt auch in englischer Sprache: Sounds From My Life. Reminiscences of a Musician, in der Übers. von William E. Petig und hrsg. von Robert S. Feigelson, Lanham 2007).

495 Xaver Scharwenka und August Spanuth, Methodik des Klavierspiels. Systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang, Leipzig 1922.

496 Xaver Scharwenka, Handbücher der Musiklehre. Auf Anregung des musikpädagogischen Verbandes zum Gebrauch an Musiklehrer-Seminaren und für den Privatunterricht, Leipzig 1907.

497 Die Scharwenka-Gesellschaft wurde 1998 gegründet und hat derzeit ca. 300 Mitglieder. Die Vorsitzende ist Frau Prof. Evelinde Trenkner, Lübeck. Siehe dazu: www.scharwenka.de/ (Stand 29.11.2009).

498 Hugo Leichtentritt, Das Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka 1881–1931. Festschrift aus Anlass des fünfzigjährigen Bestehens, Berlin 1931, S. 24.

war offenbar zu keinen Veränderungen an der bisherigen Praxis bereit:

„Verhandlungen mit dem Stern'schen Konservatorium in Berlin im Jahre 1901 zwecks Einführung einer **obligatorischen Prüfung** für die Kandidaten des Lehrfaches, scheiterten am Einspruch des Lehrerkollegiums der Stern'schen Anstalt. Es handelt sich hier um die Anfänge eines langen Kampfes um die künstlerische Hebung des Lehrerstandes, die Aussiebung der Kandidaten des Lehrfachs.“⁴⁹⁹

1906 erhielt das *Konservatorium Klindworth-Scharwenka* die offizielle Anerkennung der *Königlichen Akademie der Künste*: Nun durften sich auch Schüler dieser Schule um den großen Kompositionspreis der „Meyerbeer-Stiftung“ bewerben.⁵⁰⁰

Auch dieses Konservatorium zog häufig um. In der Potsdamer Straße hatte es verschiedene Adressen – die Nummern 136/7, 31a und danach die 27b – bevor es in der Steglitzer Straße 19 logierte, wo es auch das Gartenhaus nutzen konnte. 1908 bezog es ein eigenes Gebäude in der Genthiner Straße 11 am Magdeburger Platz in Berlin-Tiergarten, wo es neben 40 Unterrichtsräumen in vier Stockwerken auch zwei große Konzertsäle, den *Klindworth-Scharwenka-* und den *Blüthner-Saal* nutzen konnte. Nach Schülerzahlen war es wie die *Akademie* von Kullak ein größeres Konservatorium als das *Stern'sche*, denn bereits im vierten Jahr nach der Gründung gab es 402 Schüler. Zu den Lehrern gehörten Philipp Scharwenka, der Bruder des Gründers, und seine Frau Marianne Scharwenka-Stresow, Philipp Rüfer, Otto Leßmann, Albert Becher, Josef Kotek, Amalie Joachim, Marie Schmidlein und Heinrich Grünfeld. Wilhelm Langhans unterrichtete Musikgeschichte. Von 1885 an hielt Hans von Bülow an der *Klindworth'schen Schule* jedes Jahr einen Kursus für fortgeschrittene Pianisten ab. In seinem Nachlass fand sich ein gedruckter Anzeigenzettel, der belegt, dass das *Konservatorium Klindworth-Scharwenka* besonders den neueren Komponisten zugewandt war:

„Klassen für Klavierspiel und Theorie
Berlin S. W., Hafensplatz 4
Direktor: Karl Klindworth
Beginn des neuen Kursus am 13. April 1885

Herr Dr. Hans von Bülow wird während des Monats Mai sich an der Unterweisung beteiligen und sich speziell mit der Einstudierung hervorragender Werke moderner Meister (Brahms, Liszt, Raff) befassen. Vorgerücktere, welche an diesem Kursus als Hospitanten theilnehmen wollen, haben gegen das Honorar von 100 Mark, sei es als Spieler oder nur als Hörer, Zutritt.“⁵⁰¹

Auch am *Konservatorium Klindworth-Scharwenka* gab es einen ungewöhnlich hohen Frauenanteil unter den Studierenden. Dies ist eine der auffälligsten Parallelen zum *Stern'schen Konservatorium*.⁵⁰²

499 Ebd., S. 15.

500 Vgl. Kapitel H: Das liebe Geld: Stipendien, Zuschüsse, Sponsoring.

501 SBB-PK, Mus. Nachl. H. v. Bülow F IV, 6, Kasten 13. Gedruckter Anzeigenzettel.

502 Vgl.: Leichtentritt, S. 12.

Bewahren: Die Ära Jenny Meyer (1888–1894)

Von der Sängerin zur Direktorin: Splitter zu einer Biografie von Jenny Meyer



Abb.43: Foto Jenny Meyer, aus: *Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Stern'schen Konservatoriums*, hrsg. von Ernst Eduard Taubert, Berlin 1900. (Stiftung Stadtmuseum Berlin V 94/2238 S)

Bruno Walter⁵⁰³ schrieb in seinen Lebenserinnerungen, dass Jenny Meyer ihn nicht nur in seiner Ausbildung gefördert, sondern besonders als Persönlichkeit stark beeindruckt habe. Bemerkenswert ist, wie er auf die physische Erscheinung rekurrierte.

„Von anderen Lehrern hätte ich also aus dieser Epoche nichts zu berichten, wohl aber von der stärksten Individualität des Instituts, die auf mich einen bedeutenden Einfluß ausgeübt hat: von Jenny Meyer, der Direktorin, einem der wenigen Menschen, die ich eine ‚moralische Macht‘ nennen möchte, wie Goethe von Carlyle sagte. Von ihrer majestätischen Erscheinung – man hätte an eine Judith denken können, wäre sie nicht damals schon zu korpulent gewesen – gingen Würde, Güte und ein mitreißender Impuls der Kraft aus. [...] Ich sehe sie vor mir, hoch und machtvoll, ihren großen Schlüsselbund in der Hand, ein wenig ermattet von ihrer Tagesarbeit, denn sie ist nicht mehr jung, und ihr schönes schwarzes Haar, von einem hohen spanischen Kamm gehalten und gekrönt, ist stark mit grau gemischt.“⁵⁰⁴

Von Jenny Meyer sind drei Fotos in den Festschriften des Konservatoriums überliefert: Ein Bild als junge Sängerin und zwei weitere in sehr ähnlichen Posen und mit demselben Kleid und Schmuck als Direktorin des Konservatoriums. Sie ist auf dem ersten Bild als junge Frau im dunklen Abendkleid mit Dekolleté, Pelz und Spitzenbesatz und auf den beiden anderen als ältere Frau, inzwischen etwas



Abb. 44: Foto Jenny Meyer, aus: *Ernst Otto Nodnagel, Gedenkblätter zur Einweihung der neuen Räume*, Berlin 1899, S. 1. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 37)



Abb. 45: Foto Jenny Meyer, aus: *Wilhelm Klätte und Ludwig Misch, Festschrift zum 75jährigen Jubiläum*, Berlin 1925, S. 25. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 58)

korpulent, in einem hoch geschlossenen, viel dezenteren und ebenfalls dunklen Kleid zu sehen. Auffällig ist der gleiche Haarschmuck – der von Bruno Walter erwähnte spanische Kamm, der offenbar ihr Markenzeichen war, da sie ihn immer trug, und der vielleicht an ihre Gesangskarriere mit dem dazugehörigen Glamour erinnern sollte. Die Steckfrisur ist auf allen Bildern sehr ähnlich, auf dem Jugendfoto als Sängerin üppiger.

Die drei Fotos stammen aus verschiedenen Festschriften des Konservatoriums und sind alle erst nach Jenny Meyers Tod veröffentlicht worden. Sie sollten sie in erster Linie als Lehrerin zeigen, nicht als Sängerin. Auf diese Weise ist auch das Jugendbildnis wahrzunehmen. Auffällig ist bei allen Fotos die sehr zurückhaltende Aufmachung. Auf den beiden späteren Fotos nahm sie – wohl nicht zufällig – eine sehr ähnliche Gestik, Körperhaltung und Blickrichtung ein wie ihr Vorgänger Julius Stern auf dem Lehrerbildnis.⁵⁰⁵ Statt Frack und Fliege trug sie – quasi als weibliche Variante ihres Vorgängers – ein hochgeschlossenes jackedartiges Kleid mit Goldbrosche. Sie selbst schien kein Interesse daran gehabt zu haben, dass Bilder von ihr in Publikationen des Konservatoriums erschienen, denn die Festschrift zum 40-jährigen Bestehen des Konservatoriums, die gleichzeitig ihr eigenes 25-jähriges Lehrerjubiläum würdigte, enthielt keine Porträts. Sie sah sich in der Nachfolge Julius Sterns und schien als Person hinter der Institution zurücktreten zu wollen. Die hier abgedruckten Bilder erschienen erst in Festschriften, die nach ihrem Tod publiziert wurden. Sicher aber waren sie von ihr autorisiert worden.

503 Vgl. zum Leben von Bruno Walter: Erik S. Ryding, *Bruno Walter. A world elsewhere*, New Haven [u. a.] 2001; Michele Selvini, *Bruno Walter. La porta dell'eternità*, Montagnola 1999. Noch zu Lebzeiten Bruno Walters erschienen: Roger Hauert, *Bruno Walter*, Genf/Frankfurt a. M. 1960; Artur Holde, *Bruno Walter*, Berlin 1960.

504 Bruno Walter, *Theme and Variations*, übersetzt aus dem Deutschen von James A. Galston, New York 1947, deutsche, hier zitierte Ausgabe: Bruno Walther, *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*, Frankfurt a. M. 1988, S. 38 f.

505 Vgl. Biographischer Exkurs I, Lebensabend, S. 71.

Bruno Walter scheint sich in seinen Lebenserinnerungen auf die späteren Fotos zu beziehen. Er sah in Jenny Meyer eine Respektsperson und eine moralische Autorität – sie lebte offenbar vor, was sie von ihren Studentinnen und Studenten erwartete – so wie Goethe Thomas Carlyle als Vertreter eines sozialen Idealismus wahrnahm. Sie erinnerte Bruno Walter an die mutig handelnde Jüdin aus dem Buch Judith der Apokryphen der Bibel. Er spürte Würde, Güte und Kraft – wichtige Eigenschaften und Fähigkeiten von Führungspersonlichkeiten.

Bruno Walter ist der wichtigste Zeitzeuge aus dieser Ära des Konservatoriums. Er stammte aus einer deutsch-jüdischen Familie und hat seine gesamte Musikausbildung am *Stern'schen Konservatorium* erhalten, an dem auch seine Mutter das Klavierspiel erlernt hatte. Als achtjähriger Knabe begann er dort seine musikalische Ausbildung, die er als 17-jähriger beendete. In den überlieferten Jahresberichten wurde er – noch unter seinem bürgerlichen Namen Bruno Schlesinger – von 1889 bis 1893 als Schüler geführt.⁵⁰⁶

Offenbar hat er eine nicht nur recht lange, sondern auch umfangreiche Ausbildung am Konservatorium genossen – das Institut warb also später ganz zurecht in den Festschriften mit seinem Namen. Er lernte bis 1891 Violine, vor allem aber während seiner gesamten Ausbildungszeit Klavier und Komposition. Seine Lehrer waren Max Eichhorn für Violine, Franz Mannstaedt und Heinrich Ehrlich für Klavier, Ludwig Bussler für Theorie und für Komposition Robert Radecke und ab 1892 Arno Kleffel. Seine Lehrer förderten ihn sehr. Heinrich Ehrlich ließ ihn beim angesehenen Konzertagenten Hermann Wolff⁵⁰⁷ vorspielen, der ihn zu einem Auftritt in einem Philharmonischen Konzert verpflichtete, in dem er das Klavierkonzert Es-Dur von Ignaz Moscheles mit großem Erfolg spielte. Arno Kleffel, früher Kapellmeister an der Kölner Oper, empfahl ihn dort, so dass der kaum Siebzehnjährige 1893 einen Vertrag als Korrepetitor erhielt. Dies war der Anfang einer großen Dirigentenkarriere. So stellt es Bruno Walter in seiner Autobiografie dar, die er als Siebziger in Kalifornien verfasste. Seine Memoiren sind nicht nur informativ, sondern stellen geradezu poetisch die „alte Welt“, wie er sie erlebt hatte und wie sie in seiner Erinnerung geblieben war, dar. Jenny Meyer nahm darin einen besonderen Platz ein:

„Es war das erste Mal, daß die Wirklichkeit mich in fast täglichen Verkehr mit einer so ideal gerichteten, stets hochgestimmten Persönlichkeit brachte, deren Wesen in erhebendem – von mir damals schon deutlich empfundenen – Gegensatz zu der niederdrückenden Alltäglichkeit der meisten Menschen innerhalb meines Gesichtskreises stand.“⁵⁰⁸

506 Im Jahresbericht 1892/93 ist er offenbar in der Schülerliste vergessen worden, tauchte aber in den Konzert-Programmen auf. In den Jahren nach Jenny Meyers Tod (1893/94 und 1894/95) erschienen keine Jahresberichte. Er beendete seine Ausbildung 1893, da er im gleichen Jahr sein erstes Engagement als Dirigent an der Kölner Oper antrat.

507 Volker Tarnow, „Hermann und Louise: Musik-Wolff – Die wichtigste Konzertagentur der Welt, in: Gerhard Forck (Red.), Variationen mit Orchester. 125 Jahre Berliner Philharmoniker, hrsg. von der Stiftung Berliner Philharmoniker, Bd. 1: Orchestergeschichte. Berlin, 2007, S. 64–69.

508 Bruno Walter, S. 38.

Bereits der Versuch einer kurzen Skizze von Jenny Meyers Lebensweg führt zu einer zweiten besonderen Quelle, zu der detaillierten Lebensdarstellung von Anna Morsch⁵⁰⁹ innerhalb der Aufsatzsammlung „Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart“.⁵¹⁰ Diese Sammlung von Musikerinnenporträts nutzte als Vorbild die Reihe „Musikalische Studienköpfe“ von Marie Lipsius (La Mara), die ab 1868 erschienen war und zuerst ausschließlich Männer vorstellte. Später wurde ein gesonderter Band über Sängerinnen und Musikerinnen hinzugefügt.⁵¹¹ Anna Morsch, die nicht nur Musikschriftstellerin, sondern selbst auch Leiterin eines eigenen Musikinstitutes in Berlin war, legte ihren Kurzbiographien Interviews und Befragungen zugrunde. Sie schilderte eindrucksvoll den Aufstieg von Jenny Meyer zur Direktorin. Außerdem gab sie mit 1834 das korrekte Geburtsjahr an, welches auch die Sterbeakten belegen.⁵¹² Die zuvor publizierten biografischen Einträge zu Jenny Meyer nannten andere Jahreszahlen: Carl Freiherr von Ledebur 1837⁵¹³ und Mendel und Reissmann 1836.⁵¹⁴ Anscheinend waren Jenny Meyer und Anna Morsch auf Korrektheit bedacht, während die männlichen Autoren versuchten, sie jünger zu machen. Als Geburtstag wurde jedoch einheitlich der 26. März angegeben. Jenny Meyer wurde in Berlin als Tochter eines jüdischen Bankiers namens Itzig Meyer und dessen Ehefrau Minna, geb. Herrmann⁵¹⁵ geboren. Über die übrigen Familienmitglieder sind nur sehr rudimentäre Informationen zu finden. Jenny Meyer hatte offenbar noch zwei Schwestern: eine unverheiratet gebliebene, namens Anna Meyer⁵¹⁶, die auch Schülerin des *Stern'schen Konservatoriums* war, bei

509 Zu Anna Morsch (1841–1916) vgl.: Richard Wrede, *Das geistige Berlin*, Berlin 1897, Bd. 1. (Deutsches Biographisches Archiv – im Folgenden DBA); Sophie Pataky, *Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren, nebst Biographien [sic] der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme*, Berlin 1898, Bd. 2 (DBA).

510 Morsch 1893, S. 212.

511 La Mara, *Die Frauen im Tonleben der Gegenwart* (= *Musikalische Studienköpfe*; 5), Leipzig 21882.

512 Neue Synagoge Berlin, Centrum Judaicum, Signatur: Friedhof Weißensee Beisetzungsregister, Nr. 13 801. Das korrekte Geburtsjahr nennen außerdem die späteren Lexika: Frank, S. 498; Hugo Riemann, *Musiklexikon*, 11. Aufl., bearb. von Alfred Einstein, 1929, S. 486; Salomon Wininger, *Große Jüdische National-Biographie*, Bd. 4, 1929 S. 494; *Lexikon der Juden in der Musik*, hrsg. von Theo Stengel, 1940, S. 485; *Lexikon der Frau*, Bd. 2, 1954, S. 533 und K. J. Kutsch und Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, München 42003, S. 3100.

513 Ledebur, S. 366.

514 Vgl. Mendel/Reissmann, S. 142.

515 Neue Synagoge Berlin, Centrum Judaicum, Signatur: Friedhof Weißensee, Beisetzungsregister Elisabeth Stern, geb. Meyer, Nr. 55241.

516 Siehe: Bülow, Briefe Bd. 3, S. 614ff: „Aus Bülow's Zeugniß-Tabellen des Stern'schen Conservatoriums. Wintersemester 1856–57“, die handschriftlichen Tabellen befinden sich in seinem Nachlass in der SBB-PK, Mus. NL H. v. Bülow F IV 6; *NZfM* 1858 Bd. 48, S. 94 öffentliches Prüfungskonzert, *NZfM* 1860 Bd. 52, S. 126 öffentliche Prüfung. Das Geburtsjahr von Anna Meyer ist unbekannt. Wir wissen aber, dass sie 1860 bereits am Konservatorium studierte und erst 1920, am 28. Juni gestorben ist. Sie ist mit in Jenny Meyers Grab beigesetzt. Über ihren Lebensweg ist nichts bekannt geworden. Dass sie auch als Komponistin und Musiklehrerin tätig war, kann nur vermutet werden. Am Konservatorium jedoch war sie nie angestellt. Im Gedenkbuch von Anna Meyer für ihre Nichte Meta Meyer sind ein Foto und eine Liedkomposition von ihr enthalten. Teilnachlass Jenny Meyer, Archiv der UdK Berlin, Bestand 4.

Hans von Bülow Klavierunterricht besuchte und von der eine Liedkomposition⁵¹⁷ überliefert ist, die auf eine Tätigkeit als Komponistin hinweist; und Elisabeth, die die Ehefrau von Julius Stern geworden war. Außerdem erwähnte sie in einem Brief vom 25. Dezember 1856⁵¹⁸ an einen Dirigenten in Leipzig einen Bruder, dessen Vorname aber nicht genannt wird. Es könnte Felix Meyer sein, *Königlicher Kammervirtuose* und von 1878–88 Violinlehrer am *Stern'schen Konservatorium*. Seine Tochter ist vermutlich Meta Meyer, die Schülerin am Konservatorium war und der Anna Meyer 1890 ein Gedenkbuch⁵¹⁹ schenkte. In diesem Gedenkbuch gibt es neben abgeschrieben Liedern für jeden Monat auch Fotos, darunter eines von einer Toni (Antonie) Meyer und ihrem Bruder Erich Meyer, die beide Schüler des Konservatoriums und mit Jenny Meyer verwandt waren. Am Konservatorium gab es noch folgende Lehrkräfte gleichen Namens, die aber meines Wissens nicht zur Familie von Jenny Meyer gehörten: zwei Violinlehrer, Waldemar – als Lehrer genannt in der Festschrift zum 40-jährigen Bestehen ohne Jahresangaben, wahrscheinlich nicht identisch mit dem Professor Waldemar Meyer (1910–13) – und Hugo Meyer (1876–79) sowie Gertrud Meyer, die als Klavierlehrerin von 1897 bis 1903 am Konservatorium unterrichtete. Außerdem gab es von 1895 bis 1909 eine Schülerin gleichen Namens.

Jenny Meyer erhielt ihre Gesangsausbildung anfangs bei Caroline Caspari⁵²⁰ und später bei ihrem Schwager Julius Stern. Die Eltern hatten zuerst erhebliche Einwände gegen die angestrebte Künstlerinnenkarriere ihrer Tochter, wie Anna Morsch berichtete:

„[...] ihre Eltern gaben nur schwer ihre Einwilligung zu der ersehnten künstlerischen Ausbildung ihres Töchterchens, aber dem Zureden Julius Stern's, der das große Talent und die herrliche Stimme erkannte, gelang es, daß Jenny in sein Konservatorium eintreten durfte, und bald war sie eine der besten Schülerinnen der Anstalt.“⁵²¹

Sie war seit 1855 für zwei Jahre Schülerin des *Stern'schen Konservatoriums*. Dass sie zuvor schon privat von ihrem Schwager unterrichtet wurde – er hatte bereits 1852 ihre Schwester geheiratet –, lässt sich zwar vermuten, aber nicht belegen. Im Konservatorium belegte sie den Klavierunterricht bei

517 *Du bist so still* auf einen Text von Emanuel Geibel, handschriftlich erhalten im Gedenkbuch für ihre Nichte Meta Meyer 1890, Teilnachlass Jenny Meyer, Archiv der UdK Berlin, Bestand 4. Die übrigen elf abgeschrieben Lieder sind folgende: *Bei der Wiege* Mendelssohn, *Taufliedchen* Arno Kleffel, *Das Veilchen* Mozart, *Der Zaunpfahl trug ein Hütlein weiß* Otto Schmidt (Text: Julius Wolf), *Es blinkt der Tau* Anton Rubinstein (G. v. Boddin), *Willkommen Du Gottessonne* Fr. Curschmann (Chamisso), *Elslein mach auf* Otto Dorn (Stieler), *Liebesnähe* Robert Radecke (Hugler), *An die Musik* Schubert (Schober), *Ich liebe Dich!* Beethoven (Herrosee) und *Du Ring an meinem Finger* Schumann (Chamisso).

518 Brief vom 25.12.1856, SBB-PK, Mus. ep. Jenny Meyer 5. Der Bruder soll als Bote fungieren und die Partitur des *Orpheus* für sie nach Berlin mitbringen, da sie den veränderten Schluss der C-Dur Arie in ihre Ausgabe übertragen möchte.

519 Teilnachlass Jenny Meyer, Archiv der UdK Berlin, Bestand 4.

520 Caroline Caspari (geb. 1808, Todesdatum unbekannt, nach 1880) – Gesangslehrerin, Altistin in der Singakademie, sang besonders in den Jahren 1841–50 bei den Aufführungen häufig Solopartien. Sie war auch als Liederdichterin bekannt. Vgl. Mendel/Reissmann, Bd. 2, S. 333 und Karl Joseph Kutsch und Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, unter Mitw. von Hansjörg Rost, 7 Bde., München 42003, Bd. 1, S. 754.

521 Morsch 1893, S. 212.

Hans von Bülow. In seinen „Zeugniß-Tabellen“ (Wintersemester 1856–57) werden ihr „ganz und gar nicht unmusikalisch[e]“ Anlagen, „riesiger Fleiß“ und „grandiose Fortschritte“⁵²² bescheinigt. Ihr Debüt gab Jenny Meyer am 25. Oktober 1855 in Berlin mit der Altpartie des Oratoriums *Luther* von Julius Schneider⁵²³. Ein Engagement an der Oper kam für sie als Tochter aus wohlhabendem Hause nicht in Frage. Die Angebote des Generalintendanten der Königlichen Schauspiele, Botho von Hülsen⁵²⁴, lehnte sie aus „Familienrücksichten“⁵²⁵ ab.

Den Gerüchten, dass sie als Nachfolgerin von Johanna Wagner⁵²⁶ an die Hofoper engagiert worden sei, wurde in der *NZfM* von 1858 widersprochen:

„Die mehrfachen Nachrichten, daß Fr. Jenny Meyer für die Berliner Opernbühne gewonnen sei, sind ungegründet. Die genannte Sängerin wird nach vollkommener dramatischer Ausbildung zunächst Paris und London besuchen.“⁵²⁷

Anstelle einer Opernkarriere begann sie eine Laufbahn als Konzertsängerin, die sie in den darauf folgenden zehn Jahren durch ganz Europa führte. Bereits während ihrer Studienzeit am *Stern'schen Konservatorium* war sie erfolgreich in Konzerten mit dem *Stern'schen Gesangsverein* aufgetreten. Außerdem begannen schon damals ihre Auftritte mit dem Leipziger Orchester im Gewandhaus, mit dem sie über viele weitere Jahre in Verbindung stehen sollte.⁵²⁸ Dort sang sie am 3. Oktober 1856⁵²⁹ Beethovens Konzertarie *Ab perfido* und eine Arie aus *La donna del Lago* von Rossini. Ihr Repertoire war das in der Zeit übliche und umfasste auch effektvolle Koloraturarien.⁵³⁰ Jenny Meyer sang außerdem in Weimar auf Einladung von Franz Liszt und in Hannover auf Einladung von Joseph Joachim, in Breslau, in Leipzig, in Köln beim Rheinischen Musikfest und im Kölner Gürzenich, 1858 in Holland und 1861 in Rostock zum Musikfest. In den dazwischen liegenden Jahren sind zwei Auftritte im Buckingham Palast in London vor der Königsfamilie nachweisbar.⁵³¹ Ihre Biografin Anna Morsch hob besonders die Konzerte an den Königshäusern hervor:

522 Bülow, Briefe, Bd. 3, Anhang „Zeugniß-Tabellen“ S. 614 f. Siehe Anhang VII.

523 Johann Julius Schneider (1805–1885) war Organist, Pianist und Komponist von Kirchen- und Kammermusik und Lehrer am Königl. Institut für Kirchenmusik.

524 Botho von Hülsen (1815–1886), Generalintendant der *Königlichen Schauspiele*.

525 „[...] bis 1865 genoß Jenny Meyer den Ruf der vorzüglichsten Konzertsängerin (der Bühnenlaufbahn hatte sie auf Wunsch der Eltern entsagt)“, zit. nach: Morsch 1893, S. 212.

526 Johanna Jachmann-Wagner (1828–1894) Sängerin, Schauspielerin und Gesangslehrerin an der Musikakademie in München, Nichte Richard Wagners. Ihr Repertoire umfasst viele Partien aus den Opern Richard Wagners, wie die Elisabeth und die Venus aus dem *Tannhäuser*, eine Norne und eine Walküre aus dem *Ring der Nibelungen* und die Elsa aus *Lohengrin*. Ebenso brillierte sie in Opern von Rossini, Meyerbeer, Mozart und Weber.

527 *NZfM* 1858 Bd. 49, S. 218.

528 „Die Altistin Fr. Jenny Meyer in Berlin ist für die nächste Gewandhaus-Saison gewonnen worden.“ *NZfM* 1861 Bd. 55, S. 82.

529 Vgl. Programmzettel, Robert-Schumann-Haus Zwickau.

530 1858 schreibt die *NZfM* über eine solche Arie: „Fr. Meyer brachte namentlich in der Rossini'schen Arie ihre höchst bedeutenden Mittel zur Geltung, ihr Vortrag war, dem äußeren Pomp dieses wirksamen Tonstückes angemessen, höchst brillant und fand reichen und verdienten Beifall.“ *NZfM* 1858 Bd. 48, S. 98.

531 Vgl. Programme von „Mademoiselle Jenny Meyer“ (1859; and 9 May 1860) in der Sammlung: Buckingham Palace Programmes (1837–60), The British Library St. Pancras, Cup. 403. w. 6.

„Jenny Meyer [...] sang wiederholt am Berliner Hofe, ja Kaiser Wilhelm – damals noch Prinz-Regent – war von ihrer Stimme so entzückt, daß er ihr glänzende Empfehlungsbriefe für den englischen Hof mitgab, als sie im Jahre 1859 eine Reise nach England unternahm. Ihre Aufnahme dort war denn auch mit Ruhm und Ehren gekrönt, sie sang wiederholt vor der Königin im Buckingham-Palast und in den Elite-Konzerten Londons. Auch eine Reise durch Holland war von gleichem künstlerischen Erfolge begleitet.“⁵³²

Die folgenden Briefe von Joseph Joachim an Julius Stern geben Einblick in die Praxis der Konzertorganisation und verdeutlichen, dass ihr Gesangslehrer die Planung ihrer Konzerte und offenbar auch die – in diesem Falle erfolgreichen – Gehaltsverhandlungen übernahm. Auch wenn Jenny Meyer in den folgenden Jahren nicht mehr offiziell Schülerin des Konservatoriums war, blieb Julius Stern ihr Mentor oder Agent. So richtete beispielsweise Joseph Joachim bei der Planung seiner Konzerte in Hannover eine Anfrage gleich an Julius Stern persönlich:

„Lieber Herr Musikdirektor! Mit diesen Zeilen frage ich im Namen unseres Herrn Intendanten Grafen v. Platen an, ob Ihr Fräulein Schwägerin Zeit und Neigung habe in unserem 4ten Abonnements-Concerte, den 24ten d. M., mitzuwirken. Seien Sie so gütig wenn Sie diese Frage beantworten mir zugleich mitzutheilen welche Honorar-Ansprüche Fräulein Meyer bei den Concert-Engagements macht, [...]. Die Programme der Hannover'schen Concerte sind in der Regel so eingerichtet, daß man auf 2 Gesangsvorträge rechnet. Ich hörte, daß Ihr Fräulein Schwägerin namentlich schön und gern aus dem Orpheus von Gluck singt. Welche Stücke daraus sind es? Obgleich ich mit dem Arrangement der Vokalsachen nichts zu thun habe, würde ich es sogleich einrichten können gerade die Aufführung der Gluck'schen Musik für den 24ten zu veranstalten, und ich bitte, schon deshalb mich recht bald mit Ihrer Antwort zu erfreuen damit die nötigen Schritte zu dem Zweck geschehen können.

Das letzte Konzert war durch die Mitwirkung von Frau Schumann besonders schön: sie spielte das Schumann'sche a moll Concert, die Kreuzer-Sonate mit mir, und an Orchester Sachen brachten wir Mozart's D Dur Sinfonie und op. 124 v. B.[eethoven].“⁵³³

Offenbar hat Julius Stern höhere Gagenforderungen für seine Schwägerin gestellt – auch hier der gute Geschäftsmann – und Joseph Joachim hatte diese an Graf von Platen weitergeleitet. Joachim schrieb am 2. Dezember des gleichen Jahres an Julius Stern:

„Herr Graf v. Platen hat mir gesagt, dass er in wahrscheinlich willkommener Weise gesucht habe die geschäftliche Frage angenehmer zu gestalten. So folgte ich dass Sie nach so gutem Willen nun eher den [...] Besuch des 2ten unserer Concerte werden durchführen mögen, um mir so die Freude zu machen, Ihnen, den ich schon manche erhabene Aufführung von Berlin her danke, etwas Hannover'sche Musik vorführen zu können.

Sie würden außer dem Orpheus: Fragment die 9te Sinfonie und ein Spohrsches oder Viottisches Violin-Concert, von mir gespielt, hören. Wegen des Orpheus bitte ich nun recht bald wissen zu lassen ob Sie uns die Chor und Orchesterstimmen vielleicht schicken können? Und auch die genauen Angaben [...] was Ihr Fräulein Schwägerin zu singen beabsichtigt. Ich denke mir die Scene des Anfangs und die Besänftigung der Furien.“⁵³⁴

Aus den erhaltenen Briefen der folgenden Jahre deutlich, dass Jenny Meyer eine selbstbewusste Sängerin geworden war, die mit den Dirigenten der jeweiligen Konzerte ihre Programmwünsche selbst besprach, wobei ihr das Urteil und die Beratung ihres Schwagers sehr wichtig blieben. In einem Brief von 13. Januar 1862 erklärte sie einem nicht näher zu verifizierenden Dirigenten, dass sie nach Beratung mit ihrem Schwager anstelle der Arie aus *Herakles*, lieber eine Arie aus dem *Messias* von Händel singen wolle.

„Nur auf seinen Rath treffe ich diese Veränderung u. glaube er hat recht. Ich habe noch stets Erfolg nach der Arie gehabt und glaube auch daß Ihre classischen Concerte wohl eine so ernste Nummer vertragen. Als Nr. 2 singe ich eine Arie von Rossini entweder aus der Italienerin oder aus Semiramis, ich weiß noch nicht welche; u. dann die Mignon von Liszt. Es ist schwierig daß keine Nummer die Arie u. das Lied trennen soll, aber ich denke wir machen eine kleine Pause um mit Muße Athem-Vorrath zu holen. Hoffentlich sind Sie einverstanden, sollten Sie jedoch irgend einen besonderen Wunsch haben, so bin ich ganz erbötig, ihn zu erfüllen, wenn es in meinen Kräften steth. [...]“⁵³⁵

In Ermangelung von Aufnahmen muss man Stimmbeschreibungen aus Rezensionen heranziehen, um sich eine Vorstellung von Jenny Meyers Gesangsleistungen machen zu können. Dabei finden sich immer Vermischungen von Aussagen über Technik, Timbre, Interpretationskunst und Künstlerethos. 1858 hieß es in der *NZfM* über einen Auftritt der Studentin Jenny Meyer:

„Frl. Jenny Meyer, die bereits bekannte und gefeierte Sängerin erfreute mit einer Arie von Rossini und einer großen Scene aus der ‚Semiramis‘ mit Hr. Sabbath. Ihre zum Herzen sprechende, volltönende Stimme hat in letzterer Zeit noch an Wärme und technischer Gewandheit bedeutend gewonnen und namentlich wurde das Duett mit so feurig belebtem Ausdrucke vorgetragen, daß auch diese Leistung verdienstermaßen durch Hervorruf gekrönt wurde. Die Erfolge seiner Schülerinnen machten Hr. Musik-Dir. Stern große Ehre [...]“⁵³⁶

Ein anderer Rezensent hob hervor, dass der Umfang ihrer Stimme 2 ½ Oktaven betrage.⁵³⁷ Über das Timbre äußerte sich eine Rezension: „Sie besitzt eine schöne, klangvolle Mezzo-Sopranstimme; ihr Gesang zeichnet sich durch edle Auffassung aus und ist besonders für kirchliche und getragene

532 Morsch 1893, S. 212.

533 Brief von Joseph Joachim an Julius Stern vom 13.3.1857, Stadtbibliothek Hannover, Autograph Nr. 11 212 77.

534 Joseph Joachim an Julius Stern, 2. Dez. o. J. [wahrscheinlich 1857] Stadtbibliothek Hannover.

535 SBB-PK, Mus. ep. Jenny Meyer 9.

536 *NZfM* 1858 Bd. 48, S. 94 f.

537 *NZfM* 1860 Bd. 52, S. 207.

Werke geeignet, obgleich sie sich auch beim Vortrage von Liedern grosse Anerkennung erworben hat.⁵³⁸ Etwas poetisch charakterisierte dies auch Ludwig Rellstab in einer Konzertkritik: „Noch müssen wir einer edlen Perle gedenken, die der Abend schimmern liess. Es war der Gesang des Fräul. M., deren volle und weiche, seelenansprechende Altstimme in der That ein Kleinod ist, dessen Wert sich durch die Behandlung so erhöht, wie der des Edelsteins durch Schleifen.“⁵³⁹

In einem Benefizkonzert am 24. November 1860 sang sie mit Begleitung der *Liebig'schen Kapelle* zwei im Ausdruck sehr gegensätzliche Arien, eine aus *Herakles* von *Händel* und eine von Rossini. Ludwig Rellstab lobte in der *Vossischen Zeitung* die saubere Intonation und erwähnte die offenbar noch nicht so ausgereiften Koloraturen:

„In den lang gehaltenen Noten der ersten bewährte sie ganz ihre sonst schon anerkannte Vortrefflichkeit, den Ton rein anzusetzen, voll zu führen und durch Vortrag zu verschmelzen. In der folgenden zeichnete sie sich durch gute Ausführung der Koloraturen, der wir nur noch einige schärfere Bestimmtheit wünschen, aus.“⁵⁴⁰

Besonders ihre Interpretation wurde hervorgehoben und mit den Worten „poetische Vortragsweise“ und „richtige Auffassung“ beschrieben, die gleichsam als Überschrift für den folgenden Lebensabschnitt als Gesangslehrerin fungieren könnten. So hieß es in einer Rezension in der *NZfM*: „Den gesanglichen Theil vertrat Jenny Meier, ihnen von Leipzig aus ebenfalls bekannt, durch die Ausführung der Arie ‚Ah perfido‘, und gewann mich besonders durch ihre poetische Vortragsweise.“⁵⁴¹ In einer weiteren Kritik wurde die Klangschönheit und die Werkauffassung gelobt: „Frl. Jenny Meyer erfreute mit zwei Liedern ‚Suleika‘ und ‚Reiselied‘ durch die Macht ihres schönen Organs, wie durch richtige Auffassung und große Gewandtheit ihres Vortrages.“⁵⁴² Unter „richtiger Auffassung“ verstand der Rezensent eine allein dem göttlichen Kunstwerk dienende, dies tritt noch deutlicher hervor durch die Gleichsetzung der Sängerin mit einer Priesterin. In einer Rezension über eine Aufführung des *Messias* bereits im Jahre 1860 wurde Jenny Meyer als „echte Oratorien=Priesterin“⁵⁴³ betitelt. Die Kritik lobte neben ihrer sonoren Altstimme ihre würdevolle Erscheinung – obwohl Jenny Meyer zu diesem Zeitpunkt noch eine junge „Priesterin“ von 26 Jahren war. Die gleichen Metaphern wurden auch bei der Beschreibung der Kunst des Musikerehepaars Joachim⁵⁴⁴ verwendet: Schon als junger Geiger hinter den Komponisten zurücktretend, spreche Joseph Joachim durch seine Darbietung während der Quartettabende in der Singakademie als

„Priester“ zu seinem Publikum. Auch seine Frau Amalie Joachim bekam als Oratoriensängerin ebendiesen Titel zuerkannt.⁵⁴⁵

In dem Jahrzehnt ihrer Konzerttätigkeit erarbeitete sich Jenny Meyer ein umfangreiches Repertoire. Eine umfassende Auswertung und Dokumentation aller ihrer Konzerte steht noch aus. Fest steht aber, dass ihr Repertoire Arien, Oratorien und Lieder umfasste. Sie sang Oratorienpartien aus *Elias* von Felix Mendelssohn Bartholdy, *Messias* und *Herakles* und *Semele* von Georg Friedrich Händel, aus der *b-Moll-Messe* von Johann Sebastian Bach und aus dem bereits erwähnten Oratorium *Luther* von Julius Schneider. Besonders häufig trat sie mit Arien von Rossini (aus den Opern *Die Italienerin in Algier*, *La donna del Lago* und *Semiramis*), Mozart (aus *Titus*), Beethoven (*Ah perfido* und *In questa tomba*) und Gluck (aus *Orpheus*) auf. Aus dem Liedrepertoire sind folgende Aufführungen belegt: *Stille Tränen* von Schumann, *Auf dem Flusse* von Schubert, *Suleika*, *Reiselied* und *Morgenständchen* von Mendelssohn, aber auch *Wassermann* von Louis Ehlert und *Mignon* von Franz Liszt. Bei einem Konzert am 24. November 1860, bei dem Jenny Meyer unter anderem Liszts *Mignon* sang, saß der Komponist im Publikum und sprach ihr hinterher seinen begeisterten Dank aus.⁵⁴⁶

Etwas überraschend beendete Jenny Meyer ihre erfolgreiche Gesangskarriere im Jahr 1865 im Alter von 31 Jahren. Als Grund wird eine schwere Erkältung angegeben, die sie sich bei einer Konzertreise zugezogen habe:

„Bei einer wiederholten Concerttour durch Ost- und Westpreussen brachte ihr der harte Winter, in schlechten, nicht geheizten Concertlokalen, eine schwere Erkältung, von der sie sich nie ganz wieder erholen sollte.“⁵⁴⁷

Offenbar hatte ihre Stimme schweren Schaden genommen. Die Erkältung als Ursache anzunehmen, scheint aus heutiger Sicht zweifelhaft. Möglicherweise war es eine Folgeerkrankung der Stimmbänder wie Knötchen oder ähnliches. Von nun an wandte sie sich mit ganzer Kraft dem Unterrichten zu. Seit dem 1. Oktober 1865 war sie Lehrerin am *Stern'schen Konservatorium*, seit 1888 bis zu ihrem Tode 1894 auch die Besitzerin und Direktorin. So prägte sie über fast drei Jahrzehnte eine ganze Generation von Sängerinnen und Sängern. Über ihre Leitungs- und Unterrichtstätigkeit berichten die folgenden Kapitel.

538 Ledebur, S. 366.

539 Ludwig Rellstab „Konzertkritik“, zitiert nach: Mendel/Reissmann, S. 141

540 *Vossische Zeitung* vom 18.11.1860.

541 *NZfM* 1857 Bd. 47, S. 250.

542 *NZfM* 1859 Bd. 50, S. 93.

543 *NZfM* 1860 Bd. 52, S. 190.

544 Vgl. dazu: Borchard 1995 und Borchard, Stimme.

545 Sie hatte ebenfalls aus „Familienrücksichten“ – in ihrem Fall betraf es die Familie ihres Mannes – auf eine (weitere) Bühnenkarriere verzichtet und sich dem Konzertgesang zugewandt. Sie steht beispielhaft für viele anderen Sängerinnen, denen die Bühnenlaufbahn verwehrt blieb und die ein „ehrbares“ Betätigungsfeld im Konzertsaal fanden.

546 *Vossische Zeitung* vom 18.11.1860.

547 Mendel/Reissmann, S. 142. Anna Morsch beschreibt den Stimmverlust mit ganz ähnlichen Worten: „Leider hatte sie im Jahre 1865, wo eine Konzertreise sie während eines harten Winters nach Ostpreußen führte, das Unglück, sich eine schwere Erkältung zuzuziehen und mit ihr den Verlust ihrer herrlichen Stimme zu beklagen.“ Zit. nach: Morsch 1893, S. 212.

Noch mitten im Berufsleben stehend, starb Jenny Meyer plötzlich und unerwartet am 20. Juli 1894 infolge einer „Gehirnlähmung“⁵⁴⁸, vermutlich also an einem Schlaganfall. Einige Lexika nannten fälschlicherweise den 17. Juli als Todestag.⁵⁴⁹ Sie war gerade 60 Jahre alt geworden. Die Beerdigung fand am 23. Juli auf dem jüdischen Friedhof in Weißensee statt – sie hat demnach den jüdischen Glauben beibehalten und sich nicht taufen lassen. Sie ist in unmittelbarer Nähe des Grabes ihres Schwagers Julius Stern beigesetzt.⁵⁵⁰

Nach Jenny Meyers Tod galt es im Konservatorium zwei Lücken zu schließen. Es musste eine neue Leitungspersonlichkeit und eine adäquate Gesangslehrerin gefunden werden. Der erste Jahresbericht nach ihrem Tod bemerkte:

„So gross und bewundernswerth ihre geistige und körperliche Widerstandskraft war, musste sie doch vor zwei Jahren überraschend schnell einem neuen Anfall ihres Leidens erliegen. Das Conservatorium war abermals verwaist. An Bewerber um den Besitz desselben hatte es schon seit einigen Jahren nicht gefehlt. Jenny Meyer's Schwester, Fräulein Anna Meyer, war indessen entschlossen, die Verwaltung so lange in der Hand zu behalten, bis sich ein Stern's und Jenny Meyer's würdiger Direktor für die Anstalt finden würde.“⁵⁵¹

Hier werden die beiden ersten Leiter des Institutes in einem Atemzug genannt. Die familiäre Zusammengehörigkeit von Julius Stern und Jenny Meyer verstellte den Blick der Nachwelt auf die doch recht unterschiedliche Gewichtung und Ausrichtung des Konservatoriums in der jeweiligen Epoche, weshalb diesen hier unterschiedliche Kapitel gewidmet werden. Jenny Meyers gesamtes Leben war eng mit dem Konservatorium und auch mit der Familie des Gründers, ihres Schwagers Julius Stern, verbunden. Diese familiären Strukturen scheinen mir bestimmend für dieses private Ausbildungsinstitut. Als Mitglied seiner Familie war sie gleichzeitig schon früh seine rechte Hand in allen Konservatoriumsangelegenheiten. Als eine der ersten erfolgreichen Absolventinnen und eine der ersten Lehrerinnen am Konservatorium brach sie damit – sozusagen im Schutz der familiären Bindung – in fest gefügte Männerbastionen ein.

E Das „Frauenkonservatorium“: Studien- und Arbeitsmöglichkeiten für Frauen

a) Studienmöglichkeiten von Frauen

Jenny Meyers Lebenslauf ist in einigen Punkten untypisch für Frauen in dieser Zeit. Er deutete allerdings kommende Entwicklungen bereits an, die Jenny Meyer durch ihr Handeln in den ihr möglichen Handlungsspielräumen zusätzlich beschleunigte: Sie war schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt, nämlich seit 1865 Lehrerin am *Stern'schen Konservatorium* und damit die erste Frau im Kollegium. Die Möglichkeit, ein solches Institut dann auch tatsächlich zu leiten, bekam sie durch den finanziellen Rückhalt der eigenen Familie, der ihr die Möglichkeit bot, das Konservatorium zu kaufen. Dies ist in gewissem Sinne vergleichbar mit den Musikerfamilien, in denen die Töchter oftmals die Möglichkeit hatten, eine Ausbildung zu erhalten, die in eine Berufstätigkeit führte.⁵⁵²

Jenny Meyer war als Direktorin selbständig unternehmerisch tätig. Unter ihrer Direktion von 1888 bis 1895 gab es einen besonders hohen Anteil von Studentinnen zu verzeichnen. Dies ist an sich genommen noch kein ungewöhnlicher Befund, denn Konservatorien boten im 19. Jahrhundert besonders auch Frauen die Möglichkeit, eine fundierte musikalische Ausbildung zu erhalten, selbst wenn dies nicht immer in eine Berufstätigkeit mündete. Das Konservatorium bot schon aus wirtschaftlichen Gründen das gesamte Angebot auch für Frauen. Das scheinen die wesentlichen Motive dafür zu sein, dass der Anteil an Studentinnen hier mit einem über einen langen Zeitraum gehaltenen Stand von mehr als zwei Drittel so hoch war. Er lag damit bedeutend höher als an der *Königlichen Hochschule*. An der Universität waren Studentinnen erst 1908 in vollem Umfang zugelassen. Das private Konservatorium mit seiner Möglichkeit zur Ausbildung von Berufsmusikerinnen und Musiklehrerinnen stellte so eine Nische für Frauen dar und ist als Fortsetzung dessen zu sehen, was bis dato in den Musikerfamilien stattfand. Rebecca Grotjahn diskutiert die Gründe des hohen Studentinnenanteils an Konservatorien und weist mit Recht darauf hin, dass das Abschlusszeugnis als „Eintrittskarte in die Sphäre des ‚Bildungsbürgertums‘ galt – also als Zugangsberechtigung zu einer sozialen Gruppe, die nicht auf erbten Privilegien beruhte,

548 Neue Synagoge Berlin, Centrum Judaicum. Signatur: Friedhof Weißensee, Beisetzungsregister, Nr. 13 801. Das Grab befindet sich im Feld A, Abteilung I, Reihe 24.

549 Frank, S. 498; Riemann 1929, S. 486; Lexikon der Frau, Bd. 2, S. 533.

550 Vgl. Einleitungskapitel, Abschnitt: Über Grabsteine.

551 Jahresbericht 1895/96, S. 3. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 5.

552 Vgl. dazu z. B.: Beatrix Borchard, „Ein Frauenzimmer muß nicht komponieren wollen...“. Bedingungen künstlerischer Arbeit für Frauen im 19. Jahrhundert am Beispiel von Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy, Clara Schumann und Luise Adolpha le Beau, in: Bruckner-Symposion. Zum Schaffensprozess in den Künsten, Bericht Linz 1995 (= Bruckner-Symposion Berichte hrsg. v. Othmar Wessely u. a.), Linz 1997, S. 45–56 und Nancy Reich, *Woman a Musicians. A Question of class*, in: Ruth A. Solie (Hrsg.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley u.a. 1993, S. 125 ff.

sondern auf der eigenen Leistung des Inhabers.⁵⁵³ Aber nicht nur angehenden Musikerinnen und Musiklehrerinnen bot das Konservatorium Ausbildungsmöglichkeiten, war es doch gerade das Konzept der Musikkonservatorien, auch interessierten Laien zugänglich zu sein. Anhand der Quellen lassen sich keine Aussagen über die Verteilung der Studentinnen machen, aber vermutlich war der Anteil an zukünftigen Gouvernanten und musikalisch versierten Ehefrauen hoch.

Doch auch hier gibt es Unterschiede zwischen den einzelnen Städten. Im Konservatorium Dresden war der Frauenanteil mit nur etwas mehr als der Hälfte nicht ganz so hoch wie in Berlin. Seit seiner Gründung 1856, also in den ersten 16 Jahren, studierten dort 401 Schüler und 591 Schülerinnen.⁵⁵⁴ Im Stuttgarter Konservatorium hingegen lag der Frauenanteil, wie Grotjahn⁵⁵⁵ herausgearbeitet hat, bei ca. 60 % in der Künstlerschule und sogar bei 70 % in der Dilettantenschule. Damit war er selbst im professionellen Zweig höher als am Leipziger Konservatorium, das zwischen 1868 und 1893 durchschnittlich 50 % und von 1893 bis 1919 durchschnittlich 51,5 % Studentinnen aufzuweisen hatte.⁵⁵⁶ In Berlin an der *Königlichen Hochschule* waren Frauen seit der Gründung zugelassen. Dietmar Schenk⁵⁵⁷ weist auf den hohen Anteil von Studentinnen hin, die allerdings ungleichmäßig auf die einzelnen Studienbereiche verteilt waren.⁵⁵⁸ Bei der Betrachtung der Studienfächer der Studentinnen wird darauf zurückzukommen sein. Zur Rangfolge der einzelnen Institutionen in Berlin ist zu sagen, dass die Hochschule trotz ihrer Bindung an die *Königliche Akademie* einen geringeren Status als die Universität hatte und das private Konservatorium wiederum einen geringeren als die Hochschule. Mit dieser absteigenden Rangfolge ist fast proportional die Zunahme von Frauen zu beobachten.

Für das *Stern'sche Konservatorium* können anhand der erhaltenen vier Jahresberichte aus dem Zeitraum 1889–1892 zumindest für diese Jahre genaue Zahlen als Belege für die außerordentlich hohe Frauenquote herangezogen werden.⁵⁵⁹

553 Rebecca Grotjahn, Das Konservatorium und die weibliche Bildung, in: Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857, hrsg. v. Dörte Schmidt und Joachim Kremer, Schliengen 2007, S. 147–165, hier S. 152.

554 Vgl. Auswertung im ersten Jahresbericht von 1872. Jahresbericht 1872, S. XIII.

555 Grotjahn 2007, S. 154.

556 Vgl. Festschrift zum 75jährigen Bestehen des königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig am 2. April 1918, Leipzig 1918, S. 14, 20 und 26 und zu den errechneten Zahlen für die einzelnen Zeiträume: Grotjahn 2007, S. 153 f.

557 Schenk 2004, S. 294.

558 Im Rahmen eines Projektes zur Genderforschung entstand im Archiv der UdK Berlin eine Datenbank, die Studentinnen und Studenten der Hochschule für Musik für den Zeitraum von 1895–1950 erfasst.

559 Im Archiv der UdK Berlin gibt es eine Personen-Datenbank zum *Stern'schen Konservatorium*, die alle erhaltenen Jahresberichte, Festschriften und Anzeigen ausgewertet hat. Sie enthält Einträge zu ca. 14.000 Personen, die an diesem Institut gelehrt oder studiert haben. Personendatenbank des *Stern'schen Konservatoriums*: www.udk-berlin.de/musikwissenschaft/sternsches_konservatorium (Stand 13.12.2012).

Jahr	Studierende gesamt	weiblich	männlich	Abgekürzter oder nicht zu- zuordnender Vorname	weiblich in %
1889	303	220	78	5	72,6
1890	377	270	99	8	71,6
1891	355	269	76	10	75,8
1892	325	241	74	10	74,1

Die weibliche Schülerschaft war mit über 70 % in den letzten vier Jahren der Jenny-Meyer-Ära konstant. Für die Jahre davor, die Ära von Julius Stern, liegen keine Schülerlisten vor. Folgende Anhaltspunkte legen aber auch für diese Zeit einen hohen Studentinnenanteil nahe: Das waren vor allem Julius Sterns guter Ruf als Ausbilder von Frauenstimmen und die enge Bindung an den *Stern'schen Gesangverein*, der, schon weil er aus einer salonartigen Gesellschaft erwachsen war, einen hohen Frauenanteil hatte.⁵⁶⁰ Er förderte das Frauenstudium auch durch sein Angebot in einem Zeitungsinsert, auswärtigen Studentinnen Kost und Logis in der eigenen Familie zu bieten.⁵⁶¹

Das 2/3-Verhältnis blieb unter dem Direktorat von Gustav Hollaender bestehen, auch wenn sich die Schülerschaft insgesamt verdreifachte. Das Schuljahr 1895 startete mit 350 Studierenden, davon waren 246 weiblich und 97 männlich (70,3 % Frauen). Im Jahr 1900 waren es schon insgesamt 681, davon 478 Frauen und 193 Männer (70,2 % Frauen). Für diese Zeit ist durch die beiden Datenbanken ein direkter Vergleich mit der *Hochschule für Musik* möglich: Vom 01. Januar 1895 bis zum 31. Dezember 1900 studierten hier 402 Eleven, davon waren 193 Frauen. Der Frauenanteil war mit 48 % deutlich geringer als am *Stern'schen Konservatorium*. Dort änderte sich unter dem Direktorat von Alexander Fielitz die Zusammensetzung in den Jahren von 1915 bis 1929 schrittweise auf ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis hin, wie folgende Übersichten zeigen:

Jahr	Studierende gesamt	weiblich	Männlich	fehlender oder nicht zu- zuordnender Vorname	weiblich in %
1915	873	646	221	6	74
1916	1078	796	270	12	73,8

(In den Jahren 1917–19 erschienen nur Faltblätter ohne Schülerlisten als *Jahresberichte*; von 1920–22 gibt es eine Überlieferungslücke; 1923 wiederum nur ein Faltblatt).

560 Vgl. Kapitel A: *Der Stern'sche Gesangverein* (1847).

561 Anzeige *Vossische Zeitung* vom 1.3.1847.

Jahr	Studierende gesamt	weiblich	männlich	fehlender oder nicht zuzu- ordnender Vorname	weiblich in %
1924	1231	743	477	11	60,4
1925	1228	714	501	13	58,1
1926	1198	690	488	20	57,6
1927	1180	646	516	18	54,7
1928	1138	602	511	25	52,9
1929	1076	556	498	22	51,7

Nach dem Ende des privaten Konservatoriums, der Enteignung und der Nazifizierung sank der Frauenanteil unter den Studierenden weiter. Der „Jahresbericht des Konservatoriums der Reichshauptstadt für die Zeit vom 1.2.1936 bis 31.3.1938“ enthält eine Schülerliste für die beiden Jahre, die eine Gesamtzahl von 611 Studenten angibt, wovon 258 weiblich und 348 männlich waren (42,2 % Frauen). Auch in dieser Hinsicht wurde die lange Konservatoriumstradition gebrochen. Das Konservatorium wurde nun in erster Linie für die professionelle Musikausbildung vereinnahmt, beispielsweise für die Ausbildung der Leibstandarte von Adolf Hitler. (Vgl. Kapitel 10.1: Der Zwangsverkauf)

Ähnlich wie in der Anfangszeit des Konservatoriums finden sich über die Jüdische *Private Musikschule Hollaender* wegen der schlechten Überlieferungslage nur punktuell Informationen, die sich einer statistischen Auswertung verweigern oder das Bild der Geschlechterverhältnisse sogar verfälschen würden, denn ungleich häufiger wurde von männlichen Studenten berichtet, die eine erfolgreiche musikalische Berufstätigkeit erreichten.⁵⁶²

562 Vgl. Kapitel 11: Die Gegenbewegung: Die *Jüdische Private Musikschule Hollaender* (1936-43).

b) Studienfächer

Wie sich grundsätzlich die Frauenquote zum Fächerkanon verhielt, ist kaum erforscht. Bei den Konservatorien gab es grundsätzlich keine Beschränkung in der Instrumentenwahl; auch den Studentinnen des *Stern'schen Konservatoriums* stand das gesamte Fächerangebot prinzipiell offen, soweit es in den verschiedenen Phasen jeweils angeboten wurde.⁵⁶³ Trotzdem war der Anteil an Studentinnen nicht gleichmäßig auf die einzelnen Instrumente verteilt. Das hatte gesellschaftliche Gründe. Die Komponistin Luise Adolpha Le Beau gab im Kapitel „Musik als weiblicher Beruf“ in dem von Amalie Baisch herausgegebenen Berufswahlführer für junge Frauen⁵⁶⁴ ganz pragmatische Hinweise zur weiblichen Instrumentenwahl. Als wesentliches Kriterium betonte sie, dass „ein praktisches Verwenden des Erlernten bälde vorzusehen ist.“⁵⁶⁵ Die Fächerwahl der Studentinnen am *Stern'schen Konservatorium* schien diese Empfehlungen abzubilden: Trotz Überlieferungslücken lassen sich mit Hilfe der Personendatenbank zuverlässige Aussagen über die Gesamtzahl der Studenten einzelner Instrumentalklassen des gesamten Untersuchungszeitraums von 1850–1930 und über das Geschlechterverhältnis innerhalb der Instrumentalklassen, beziehungsweise über die bevorzugte Fächerwahl von Studentinnen ermitteln. Blickt man auf die Fächerverteilung, differenziert sich das Bild folgendermaßen:

Unterrichtsfach	Studenten gesamt	davon weiblich	in Prozent
Seminar (Musiklehrerausbildung)	402	350	87,1
Gesang	3042	2409	79,2
Klavier	7297	5396	73,9
Violine	1978	592	29,8
Violoncello	224	40	17,9
Komposition	141	15	10,6
Trompete	30	3	9,99
Klarinette	29	1	3,4
Horn	14	0	0
Fagott	5	0	0

Die Übersicht zeigt, dass der Frauenanteil im Musiklehrerseminar am höchsten war, gefolgt von Gesang und Klavier. Die Studierenden des Musiklehrerseminars sind in der Auflistung der künstlerischen Fächer Gesang und Klavier ein zweites Mal gezählt worden. Somit liegt der Schwerpunkt des Konservatoriums eindeutig auf diesen beiden Instrumenten.

563 Vgl. Kapitel K: Ein „vollständiges Konservatorium“: Der Fächerkanon im Wandel der Zeit.

564 Amalie Baisch, *Aus der Töcherschule ins Leben. Ein allseitiger Berater für Deutschlands Jungfrauen*, Stuttgart² 1890.

565 Ebd., S. 363.

Bei allen anderen Instrumentengruppen ist der Frauenanteil deutlich niedriger, besonders bei den Blasinstrumenten. Diese Ungleichverteilung ist damit zu erklären, dass viele Instrumente im 19. Jahrhundert als ungeeignet für das weibliche Geschlecht angesehen wurden und keine Berufsaussichten boten.⁵⁶⁶ Im Folgenden sollen beispielhaft einzelne Instrumente genauer daraufhin geprüft werden, ob sie für Studentinnen zugänglich waren und ob das Angebot genutzt wurde. Über den Gesangunterricht, der ohnehin der Schwerpunkt im *Stern'schen Konservatorium* war, muss an dieser Stelle nicht gesprochen werden, da er schon seit Beginn der institutionalisierten Musikausbildung den Studentinnen selbstverständlich offen stand. Vermutlich war im Umkehrschluss dieser Schwerpunkt der Ausrichtung des *Stern'schen Konservatoriums* auch der Grund für die auch für Konservatorien überdurchschnittlich hohe Frauenquote.

Ein Instrument, welches als unweiblich galt und doch schon sehr früh zum Ausbildungsprogramm am *Stern'schen Konservatorium* gehörte, ist die Geige. Es ist bekannt, dass Joseph Joachim an der *Königlichen Hochschule* anfangs keine Geigerinnen unterrichten wollte und grundsätzlich das Frauenstudium als problematisch betrachtete. An Ernst Rudorff schrieb er am 23. Juli 1869:

„Violinspielerinnen will ich keinesfalls aufnehmen. Wenn sich indessen eine genügende Anzahl Klavierspielerinnen meldet, so können Sie ja eine Klasse für sie organisieren; ich habe nichts dagegen einzuwenden.“⁵⁶⁷

Aus demselben Schreiben ging hervor, dass Studentinnen in einer eigenen Klasse unterrichtet werden sollten. Im Konservatorium wurde hingegen das Prinzip der Koedukation offenbar nie angezweifelt, denn es wurde jedenfalls in den bisher bekannten Quellen nicht thematisiert. Joseph Joachim unterrichtete in den folgenden Jahren viele Geigerinnen, seine wohl berühmteste Schülerin war Marie Soldat.⁵⁶⁸

Leider geben die überlieferten Quellen keine genaue Auskunft über die erste Geigenstudentin am *Stern'schen Konservatorium*. Unter dem Direktorat von Stern sind wegen der schlechten Quellenlage lediglich vier Studenten für dieses Instrument nachweisbar. Ob Schülerinnen auf diesem Instrument ausgebildet wurden, weiß man also nicht, sondern nur, dass zumindest keine Geigenschülerin öffentlich aufgetreten ist. In Stuttgart ist die erste Geigenstudentin für das Jahr 1882 belegt.⁵⁶⁹

Am *Stern'schen Konservatorium* lassen die Quellen erst Aussagen über die Zeit nach 1889 zu. In den vier letzten Jahren der Jenny-Meyer-Ära gab es 18 Geigenstudentinnen im Vergleich zu 36 Studenten. Um die Jahrhundertwende hatte sich die Geige auch als Instrument für Frauen durchgesetzt: Im ersten Jahr der Direktion von Gustav Hollaender 1895 gab es 23 Studentinnen und 43 Studenten in diesem Fach.

Das Violoncello war erst recht ein untypisches Instrument für Frauen. Eine erste Studentin in diesem Fach namens Gertrud Schmidt gab es im Jahr 1895. Ihr folgten relativ zögerlich weitere Frauen, darunter auffallend viele Ausländerinnen. Vier Jahre später studierte eine Mera Schkolnik aus Odessa. Um die Jahrhundertwende gab es mehrere Cellistinnen; sie kamen bemerkenswerter Weise aus England, Amerika und Australien. Im Stuttgarter Konservatorium studierte etwas später, nämlich im Jahr 1900, die erste Cellostudentin.⁵⁷⁰

Ebenfalls als „unweiblich“ galt die Orgel. Am *Stern'schen Konservatorium* wurde schon in der Ära Stern Orgelunterricht angeboten. Die Festschrift zum 25-jährigen Jubiläum erwähnte einen besonders erfolgreichen Orgelschüler – Paul Schmidt aus Wismar, später Organist in Dortmund. Für die gesamte Zeit bis 1930 lassen sich insgesamt 177 Orgelstudenten namentlich nachweisen, davon waren immerhin 22 weiblich. Die erste Frau 1898 war wiederum eine Ausländerin, Nancy de Villiers⁵⁷¹ aus „Paarel bei Kapstadt“ (Paarl in der Nähe von Cape Town). Sie hatte eigentlich als Hauptfach Klavier belegt und das Orgelstudium nur zusätzlich gewählt. Außerdem muss sie auch Gesangunterricht belegt haben, denn sie unterrichtete am Konservatorium in Stellenbosch (Südafrika), das sie mitbegründet hatte, ab 1905 auch Gesang.⁵⁷² Sie erhielt in den vier Studienjahren am *Stern'schen Konservatorium* offenbar eine umfassende musikalische Ausbildung.

Das Fach, das für Frauen am ungeeignetsten galt, war die Komposition.⁵⁷³ Am *Stern'schen Konservatorium* indes war es ihnen seit der Gründung möglich, dieses Fach zu studieren. Der erste Kompositionslehrer war der Mitgründer A. B. Marx, der bis 1857 am *Stern'schen Konservatorium* unterrichtete. Für kurze Zeit kam der damals bekannte Komponist Richard Wüerst (1851–1854) dazu, für längere Zeit Flodoard Geyer (1851–1866). Nach dem Austritt von A. B. Marx wurden zwei neue Kollegen gewonnen: Carl Friedrich Weitzmann (ab 1.4.1857 bis 1863) und Carl Lührss

566 Vgl. dazu: Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M./Leipzig 1991.

567 Joachim, Bd. 3, S. 18.

568 Inka Prante, *Die Schülerinnen Joseph Joachims*, Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Amt des Lehrers, Berlin. Unveröffentlichtes Typoskript, 1999; dies., *Warum sollten nicht auch Frauen in der Tonkunst excellieren können?* Joachim-Schülerinnen im Streichquartett, in: *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin*, Hrsg. v. Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadembach, Berlin 2002. Zu Marie Soldat vgl. lexikalische Grundseite des Projekts „Musik und Gender im Internet“: <http://www.mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=sold1863>, (Stand 29.11.2009).

569 Grotjahn 2007, S. 162.

570 Luise Gerok aus Stuttgart. Siehe: Jahresbericht des Königlichen Konservatoriums für Musik in Stuttgart, 1900/1901, S. 38.

571 Justina Wilhelmina (Nancy) de Villiers, geb. 1871. Vgl. Dazu die Forschungen von Heinrich van der Mescht, *Some South African connections among students on the Stern'sche Conservatorium der Musik in Berlin 1850–1914* in: *South African Journal of Cultural History* 2008, Jg. 22 (2), S. 107–125.

572 Vgl. dazu: B. van Blerk, *Die aanloop*, in: J. I. Grové (Hrsg.), *Konservatorium 1905–2005. Die Departement Musiek en die Konservatorium van die Universiteit Stellenbosch bei geleentheid van die eeufees 1905–2005*, Stellenbosch 2005, S. 6.

573 Siehe auch: Dörte Schmidt, *Landvermesserinnen, oder: Wie die Geschlechterforschung von der Regionalisierung der Musikgeschichte profitiert*, in: *Klangräume – Lebensräume. Komponistinnen in Südwestdeutschland*, hrsg. von Reiner Nägele und Martina Rebmann, Stuttgart 2004 (= Ausstellungskatalog Badische und Württembergische Landesbibliothek, Karlsruhe und Stuttgart), S. 211–227.

(1857–1859). Ihnen folgten Hugo Ullrich (1859–1862) und Hermann Krieger (1859–1861). Diese Reihung ließe sich über die Jahrzehnte fortsetzen, denn das Fach wurde durchgehend unterrichtet. Besonders hervorzuheben sind in dieser Genealogie Ernst Eduard Taubert, der – eingestellt von Jenny Meyer – für fast 40 Jahre (1891 bis 1930) dem Konservatorium verbunden blieb, und Hans Pfitzner, der vorher Direktor des Straßburger Konservatoriums gewesen war und immerhin 10 Jahre vom 1. September 1897 bis 31. August 1907 am *Stern'schen Konservatorium* arbeitete. Es gab auch tatsächlich einmal eine Lehrerin, die dieses Fach unterrichtete: Seit 1917 war Hildegard Städing am Konservatorium angestellt. Sie blieb dem Institut lebenslang verbunden, überlebte die Nazizeit und wurde ab 1949 stellvertretende Direktorin. Außerdem war sie Leiterin des Seminars für die Musiklehrausbildung.

Doch zurück zu den Studentinnen dieses Faches. A. B. Marx hatte schon vor seiner Unterrichtstätigkeit am Konservatorium namhafte Schülerinnen wie Fanny Mendelssohn Bartholdy und Emilie Mayer.⁵⁷⁴ Er war offenbar positiv gegenüber weiblichen Komponistinnen eingestellt. Bereits in der Frühzeit des *Stern'schen Konservatoriums* wurde eine besonders erfolgreiche Kompositionsstudentin erwähnt, Louise Behr. Ihr Name ist überliefert, weil sie 1860 bei einer öffentlichen Prüfung auftrat. Sie hatte bei Carl Friedrich Weitzmann studiert und war danach als Musiklehrerin in Berlin tätig. Die Aufführung ihres Gesangsquartetts wurde frei von Geschlechterzuordnungen oder Vorurteilen beschrieben, so dass vermutet werden kann, dass eine Kompositionsstudentin nichts Ungewöhnliches war. Auch die Tatsache, dass der Lehrer Rudolf Otto und die ehemalige Schülerin und inzwischen berühmte Sängerin Jenny Meyer bei dieser Aufführung mitwirkten, zeigt Anerkennung der Qualität:

„Ein frische Waldluft athmendes vierstimmiges Jägerlied, componirt von Frl. Luise Behr, Schülerin des Hrn. Musik=Dir. Weitzmann, welches von den Damen Malvine Strahl und Jenny Meyer und den HH. Otto und Seidel mit Lust und Liebe gemüthvoll und lebendig vorgetragen wurde, musste unter rauschendem Beifalle wiederholt werden.“⁵⁷⁵

– so die *NZfM*. Die Festschrift zum 25-jährigen Jubiläum erwähnte noch eine Komponistin aus der Anfangszeit: Pauline Friedheim aus Köthen, Komponistin und Musiklehrerin. In einem öffentlichen Prüfungskonzert im November 1853 wurde eine Kirchenkantate mit einem „figurirten Choral“ nach „Marx'schem Muster“⁵⁷⁶ von ihr aufgeführt.

574 Zu Emilie Mayer vgl.: Claudia Breitfeld, ‚...es webt darin ein männlich-leidenschaftlicher Geist‘. Emilie Mayers Auseinandersetzung mit Beethoven in: Maßstab Beethoven. Komponistinnen im Schatten des Geniekults, hrsg. von Bettina Brandt und Martina Helmig, München 2001, S. 45–57.

575 *NZfM* 1860 Bd. 52, S. 126. Eine weitere Rezension steht in der *Vossischen Zeitung* vom 10.3.1860. Sie wird auch in der Festschrift zum 25-jährigen Jubiläum des Konservatoriums erwähnt.

576 *NZfM* 1854 Bd. 40, S. 51.

In der Jenny-Meyer-Ära – zu dieser Zeit unterrichteten Robert Radecke, Friedrich Gernsheim und Arno Kleffel das Fach Komposition, das im übrigen meist als Beifach belegt wurde – sind für die Zeit von 1889–1893 zwei Studentinnen nachzuweisen. 1889 studierte Cornelia van Oosterzee aus Den Haag Komposition und Klavier. Drei Jahre später findet man eine Studentin aus London, Helen Albisser, die sich für Violine und Komposition eingeschrieben hatte. Es gab also immer wieder einzelne junge Frauen, die sich für dieses Fach entschieden haben und die sich am *Stern'schen Konservatorium* offenbar auch problemlos dafür entscheiden konnten. Auch unter der Direktion von Gustav Hollaender sollte dies so bleiben. In den folgenden Jahren studierten Anna Unger aus Gräfenthal (1895) und Mary Coburn aus den USA bei Friedrich Gernsheim (1896), Fanny H. Koehle und Miss Mc Reynolds aus Washington bei Hans Pfitzner (1899) und Magde Shand-Smith aus Schottland bei Philipp Rüfer (1902 – also wieder überwiegend Ausländerinnen. Für die gesamte Zeit bis 1930 sind insgesamt 15 Kompositionsstudentinnen namentlich nachweisbar. Das ist zwar mit Blick auf die Gesamtzahl von 146 Kompositionsstudierenden recht wenig, aber wichtig erscheint mir die Tatsache, dass überhaupt Komponistinnen ausgebildet wurden und dies über den gesamten Zeitraum hinweg. Offenbar waren die Frauen ihren männlichen Kommilitonen in jeder Hinsicht gleichgestellt und in ihrem Schaffen anerkannt, wie die Vergabe der Gustav-Hollaender-Medaille 1904 an die Komponistin Else Streit nahe legt. Else Streit war offenbar auch nach Abschluss ihres Musikstudiums weiterhin als Komponistin tätig. Sie trat damit allerdings nicht an die Öffentlichkeit. 30 Jahre später hieß es in einem Artikel *BZ am Mittag*:

„Im Deutschen Lyzeum=Klub lernte man eine Frau als Komponistin kennen, deren Schaffen in der breiten Oeffentlichkeit bisher unbekannt geblieben ist. Else Streit. Das Programm enthüllte eine vielseitige Begabung. Die Instrumentierung des Gesanges, die Tonsetzung der menschlichen Stimme liegt ihr ebenso wie die einfache Kammermusik, in den Jugendliedern der Vierzehnjährigen ist bereits eine ausgesprochene Begabung zu entdecken. Als Schülerin Max Loewengards auf dem Sternschen Konservatorium in Berlin erhielt sie im Jahre 1904 anlässlich eines Komponistenwettbewerbs die silberne Gustav-Holländer-Medaille.“⁵⁷⁷

Eine weitere Kompositionsstudentin aus der gleichen Zeit ist Ilse Fromm-Michaels⁵⁷⁸, die 1905 bei Hans Pfitzner studierte.

Beim Theorieunterricht, sozusagen der Vorstufe zur Komposition, gab es beim *Stern'schen Konservatorium* keine Einschränkungen für Studentinnen, so dass anzunehmen ist, dass

577 *BZ am Mittag* vom 28.4.1934.

578 Ilse Fromm-Michaels (1888–1986) – Komponistin und Pianistin. Vgl.: Michaels-Fromm, Ilse, in: Kürschners Deutscher Musiker-Kalender 1954, Berlin 1954, Sp. 835-836; Helmut Wirth, Fromm-Michaels, Ilse, in: MGG, Bd. 4, Sp. 1009-1010; Babette Dorn, Fromm-Michaels, Ilse, in: MGG2, Bd. 7, Sp. 199-201 und Babette Dorn, Lexikalische Grundseite in MUGI: http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=from1888, (Stand 12.3.2012).

koedukativ und flächendeckend unterrichtet wurde. Am Theorieunterricht hatten alle Studierenden teilzunehmen, wie die standardisierte Formulierung in den *Jahresberichten* deutlich macht: „Am Theorie-Unterricht (Lehrer: Herr Ludwig Bussler) beteiligten sich sämtliche Schüler des Conservatoriums wie der Elementarklassen.“⁵⁷⁹ Es gibt Gegenbeispiele wie das Stuttgarter Konservatorium, wo die Statuten von 1875 eine Unterscheidung der Geschlechter hinsichtlich der Stundenzahl innerhalb dieses Unterrichtsfaches belegen: Frauen, Sänger und Dilettanten erhielten eine, Männer drei Stunden Unterricht wöchentlich.⁵⁸⁰

Ein letzter Blick soll noch auf die Blasinstrumente geworfen werden, eine Instrumentengruppe mit einer wechselvollen Geschichte am *Stern'schen Konservatorium*. Schon in den Anfangsjahren zwischen 1853–55 gab es ein „Vollständiges Konservatorium“, aber da ohnehin für diese Epoche kaum Studentennamen überliefert sind, können zum Geschlechterverhältnis keine Aussagen getroffen werden. In den öffentlichen Schülerkonzerten, zu denen es Rezensionen gibt, sind zumindest keine Bläserinnen aufgetreten. Größere Bedeutung erhielten die Blasinstrumente erst in der Hollaender-Ära. Doch auch da findet sich als einzige Ausnahme Wynne Dacis – eine Klarinetistin aus den USA (Ohio), die 1910 bei Carl Rausch studierte. Als zweites Fach hatte sie ein ebenso untypisches Instrument gewählt, nämlich das Cello, welches sie bei Eugen Sandow erlernte. Für die Fächer Oboe, Fagott oder Horn sind keine Studentinnen dokumentiert, für das Fach Trompete erstaunlicher Weise aber sogar drei. Erst unter dem Direktorat von Alexander von Fielitz und der Hinzunahme des Saxophons und der Tanzmusik in das Ausbildungsprogramm gab es in diesem Bereich Frauen, sicherlich von dem Vorbild Ingrid Larssen inspiriert, der Tochter des Saxophonlehrers Gustav Bumcke. Wirklich große Bedeutung bekam die Bläserabteilung erst in der Zeit des Nationalsozialismus, was sicher mit der Militärmusikerausbildung und der wachsenden Bedeutung der Blaskapellen zu erklären ist. Grundsätzlich aber kann gesagt werden, dass Frauen die Möglichkeit, am *Stern'schen Konservatorium* auch Blasinstrumente zu erlernen, nicht nutzten, da sich für sie aufgrund der gesellschaftlichen Restriktionen im Anschluss an die Ausbildung kaum berufliche Perspektiven boten.

In den *Jahresberichten* existieren vereinzelt Angaben über die Berufswahl nach erfolgreichem Studium, so dass sich punktuell Aussagen tätigen lassen. Hier gibt es bedeutende Unterschiede zwischen den Geschlechtern: Die männlichen Absolventen wurden häufig Lehrer an verschiedenen Konservatorien, auch im Ausland, gründeten eigene Ausbildungsinstitute oder wurden als Musikdirektoren in deutschen Städten engagiert. Bei Frauen traf dies nur auf die Ausländerinnen zu, die nach dem Studium in ihre Heimat zurückgingen. Ansonsten kamen sie bestenfalls als Lehrerin an das *Stern'sche Konservatorium* zurück, sehr viele wurden Opern-

oder Konzertsängerinnen oder Gesangslehrerinnen. Sie blieben anscheinend überwiegend in Berlin. Die beruflichen Lebenswege der meisten Studentinnen lassen sich nach dem Studium nicht mehr weiterverfolgen, was sicher nur zum einen an der möglichen Namensänderung durch Eheschließung liegt.

Viele von ihnen sind vermutlich Gouvernanten geworden. Auf die Bedeutung dieses bisher noch völlig unerforschten Berufsfelds für Frauen und dessen musikalischen Schwerpunkt hat Rebecca Grotjahn verwiesen.⁵⁸¹

c) Zusammensetzung des Lehrerkollegiums

Nimmt man die Lehrerschaft in den Blick, fällt auch hier ein hoher Frauenanteil unter der Direktion von Jenny Meyer auf. Bei Julius Stern gab es anfangs gar keine Frauen im Kollegium, ab 1865 immerhin Jenny Meyer als erste Lehrerin. Unter ihrer Direktion erreichte der Lehrerinnenanteil einen relativ hohen Stand von gut einem Drittel, der dann wieder langsam, aber stetig abnahm. Es stellt sich die Frage, ab wann das Herausdrängen von Frauen aus der institutionalisierten Ausbildung einsetzte und in welchen Zusammenhängen dies stand.

Für die vier letzten Unterrichtsjahre unter Jenny Meyers Direktion existieren konkrete Zahlen durch die überlieferten *Jahresberichte*:

1889/90:	32 Lehrende, davon 13 Frauen (40,6 %)
1890/91:	40 Lehrende, davon 15 Frauen (37,5 %)
1891/92:	38 Lehrende, davon 13 Frauen (34,2 %)
1892/93:	37 Lehrende, davon 13 Frauen (35,1 %)

Fast alle Lehrerinnen waren ledig – als „Fräulein“ aufgeführt, wie Jenny Meyer selbst. Sie unterrichteten in den Fächern Klavier, Gesang, Italienisch. Schon in der Ära Hollaender sank der Frauenanteil auf durchschnittlich 26 % und blieb trotz des zahlenmäßigen Wachstums bis auf die dreifache Größe auf diesem Level. Bei dem sprunghaften Anstieg im Jahr 1900 – ein Jahr nach dem Umzug in das Haus der Philharmonie – wurden beispielsweise 19 neue Lehrkräfte angestellt, davon waren 8 weiblich. Die Lehrerinnen unterrichteten Gesang, Italienisch, Klavier und Theorie in englischer Sprache.

579 Siehe z.B.: Jahresbericht 1889/90, S. 15.

580 Programm und Statuten des Conservatoriums für Musik in Stuttgart, Stuttgart 1875, § 3.

581 Rebecca Grotjahn, Fundstück: Zwei Engagements, in: Jahrbuch Musik und Gender 4 (2011), S. 149–151 sowie Vortrag ‚Sie muß täglich einigen Comtessen vorsingen‘ – Sängerinnen, Gouvernanten und andere musikalische Frauenberufe gehalten auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung am 5.9.2012 in Göttingen.

Jahr	Lehrende	davon Lehrerinnen	in %
1895	46	12	26,1
1896	46	11	23,9
1897	58	14	24,1
1898	61	16	26,2
1899	61	14	22,9
1900	80	22	27,5
1901	91	22	24,2
1902	98	23	23,5

Im *Jahresbericht* 1903/04 fehlt das Lehrerverzeichnis.

1904	106	23	21,7
1905	116	27	23,3
1906	122	28	22,9
1907	126	30	23,8
1908	126	34	26,9
1909	137	34	24,8
1910	152	41	27,9
1911	138	42	30,4
1912	153	47	30,7
1913	153	44	28,7
1914	152	44	28,9
1915	122	44	36,1

Unter dem neuen Direktor Alexander von Fielitz stieg der Anteil der Lehrerinnen sofort wieder an und ist mit weit über 40 % sogar höher als zu Jenny Meyers Zeiten. In der Nachkriegszeit überstieg der Frauenanteil die 50-Prozent-Marke weit, da viele der Männer im Krieg gestorben waren oder sich in Kriegsgefangenschaft befanden. So trugen 1919 vor allem Frauen das Konservatorium. Obwohl in den „goldenen Zwanzigern“ der Anteil der Lehrerinnen wieder sank, blieb er doch immer bei über 40 Prozent.

1916	130	53	40,8
1917	47	23	48,9
1918	48	23	47,9
1919	41	27	65,8

Überlieferungslücke

1923	109	54	49,5
1924	115	54	46,9
1925	115	54	46,9
1926	121	56	46,3
1927	121	56	46,3
1928	115	51	44,3
1929	115	50	43,5

In dieser Zeit entsprach der Anteil der Lehrerinnen dem der Studentinnen in etwa. Als das Konservatorium unter den Nationalsozialisten als städtisches Konservatorium der Reichshauptstadt geführt wurde, wurde der Frauenanteil sofort wieder abgesenkt: In der Zeit von 1936–38 unterrichteten 85 Personen, davon waren 23 Frauen und 62 Männer (27,1 % Frauenanteil). Noch niedriger war er in der Jüdischen Privaten Musikschule Hollaender. Dort gibt es aufgrund der schlechten Quellenlage nur Aussagen zur Gesamtzeit 1936–43: Für diesen Zeitraum sind 54 Lehrende belegt, davon 11 Frauen und 43 Männer (20,4 %).

Grundsätzlich untermauern diese Einzelbetrachtungen innerhalb des *Stern'schen Konservatoriums* das Fazit von Rebecca Grotjahn⁵⁸², dass die Institution „Konservatorium“ eine enorme Bedeutung für die musikalische Frauenförderung hatte, obwohl dies nie ausdrücklich Konzept war. Quasi durch die Hintertür gelang Frauen hier der Zugang zu höherer Bildung, einem entsprechenden Zeugnis und der Möglichkeit einer Berufstätigkeit, obwohl wir keine Aussagen darüber treffen können, ob und wie die Zeugnisse anerkannt wurden.

582 Grotjahn 2007, S. 153 f.

3 Die Tradition wird begründet:

Das Konservatorium von Jenny Meyer (1888–1894)

Julius Sterns Abschied von seinem Konservatorium hatte sich schrittweise vollzogen. Bereits 1877 übergab er die künstlerische Leitung seinem ehemaligen Schüler Reinhold L. Hermann. 1880 übernahmen Robert Radecke und Jenny Meyer gemeinsam die Direktion. Vermutlich wurde der inzwischen 50-jährige und mit dem Konservatorium lange vertraute Robert Radecke mit eingesetzt, weil eine solche Position für ein „Fräulein“ ungewöhnlich war. 1883 starb Julius Stern. Er hatte also noch Gelegenheit, die Entwicklung seines Konservatoriums unter der Co-Leitung seiner Schwägerin miterleben. Die Verwaltung des Konservatoriums blieb vorerst noch immer bei der Familie Stern. Erst 1888 hat Jenny Meyer den Erben das Konservatorium abgekauft und war nun Eigentümerin und alleinige Direktorin. Warum gerade 1888 das Jahr des Verkaufs war, ließ sich nicht ermitteln. Vielleicht boten Erbschaftsangelegenheiten neue Verhandlungsspielräume.

Vermutlich war sich das vorherige Leitungsteam nicht immer einig in künstlerischen und administrativen Fragen. Dies lässt zumindest das folgende Zitat aus dem *Jahresbericht* von 1895/96 vermuten, in dem es rückblickend hieß: „Indessen zeigte sich bald die Richtigkeit des Grundsatzes ‚Einer muss herrschen‘, und das Conservatorium ging in den alleinigen Besitz Jenny Meyer’s über, die es mit starker Hand emporhielt.“⁵⁸³ Anna Morsch berichtete 1893 über Jenny Meyers Leitungstätigkeit:

„Und von Oktober 1888 ab ward Jenny Meyer die alleinige Besitzerin der Anstalt und hat sie (sie ist seit der Auflösung der Kullackschen die größte in Berlin) mit einer Umsicht, einer staunenswerthen Energie, einem Aufwand von Arbeitskraft geleitet, die eine neue Blüthe für dieselbe herbeiführte.“⁵⁸⁴

In dieser Zeit gab es einige Frauen, die private Ausbildungsinstitute leiteten, alle jedoch sind ebenfalls die Besitzerinnen.⁵⁸⁵ Ohne diese materielle Voraussetzung scheint im 19. Jahrhundert die Direktion einer Frau unmöglich.⁵⁸⁶

Ein Brief von Jenny Meyer an einen nicht genauer zu verifizierenden Herrn Sternfels belegt, dass sie – zumindest zu Beginn ihrer Leitungstätigkeit – Personalentscheidungen nicht allein traf, sondern sich beraten ließ – in diesem Fall von Heinrich Ehrlich. Die Frage, ob dieser Einfluss

Ehrlichs nur ein vorgeschobener war, um eine künstlerische oder wirtschaftliche Entscheidung ohne Rechtfertigung treffen zu können, muss unbeantwortet bleiben.

„Sehr geehrter Herr Doctor

Nach [...] Ihrer gütigen Zuschrift vom 5. 9., war ich ganz einig mit mir, Ihren Vorschlag dankend anzunehmen, und Sie zu ersuchen, die Angelegenheit mit mir zu besprechen. Herrn Professor Ehrlichs Anwesenheit im Conservatorium veranlasste mich, ihm von We. Hochwohlgeboren Zuschrift Mittheilung zu machen, und da stieß ich auf einen ganz entschiedenen Widerspruch [sic]. Ich kann Ihnen, geehrter Herr Doctor die Versicherung geben, daß mich rührte, und als ich dies Herrn Professor Ehrlich aufrichtig sagte, wurde er noch entschiedener in seiner Gegenmeinung. Es thut ihm sehr leid, mir nicht nachgeben zu können, und um mich von der Verantwortlichkeit der Absage frei zu sprechen, schrieb er mir einen Brief mit der Bitte, Ihnen denselben mitzuschicken. Das kann ich aber nicht, wenn Sie Sich, geehrter Herr Doctor, doch von demselben überzeugen wollen, so finden sie den Brief bei mir. Sie würden mich durch ihren werthen Besuch sehr erfreuen, und mir Gelegenheit geben Ihnen zu sagen, daß ich aufrichtig bedauere Ihren Wünschen nicht entsprechen zu können. [...]

Ihre ergebene Jenny Meyer⁵⁸⁷

Welche Bedeutung der Erwerb des Konservatoriums und seine Leitung für Jenny Meyer hatten, lässt sich erahnen, wenn sie dies als „meine Vermählung“ bezeichnet. In einem Brief vom 13. Mai 1888 an ein Fräulein Merbot, die Schwester von Gustav Tyson-Wolff, gratulierte sie dieser zu ihrer Hochzeit und verglich die Eheschließung mit ihrer neuen beruflichen Aufgabe:

„[...] Erst heut komme ich dazu Ihnen meine herzlichsten Wünsche zu senden. Wenn sie auch spät nach dem entscheidenden Schritt kommen [gemeint ist deren Hochzeit, Anm. CHW], so werden sie doch gern gesagt und werden hoffentlich gern empfangen.

Sie werden vielleicht gehört haben, daß ich das Stern’sche Conservatorium käuflich erworben habe, und die Direction desselben am 1. Oktober übernehme, das ist meine Vermählung, ich hoffe, mit Gottes Hilfe auch recht glücklich zu sein! Der liebe Gott ist mir immer gut gewesen und wird es mir hoffentlich auch bleiben. [...]"⁵⁸⁸

Das Briefpapier ist bedruckt mit der Adresse „Berlin S. W. Wilhelmstrasse 116“; Jenny Meyer hat diese Zahl durchgestrichen und 20 darüber geschrieben, ihre Privatadresse gegen die Dienstadresse getauscht.

583 Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 5, Jahresbericht 1895/96, S. 3.

584 Morsch 1893, S. 213.

585 Morsch nannte in ihrem 1893 erschienenen Buch folgende Institute für Berlin: das Petri-Konservatorium eines Fr. Ascher, die Musikinstitute von Mathilde Singer, einer Frau Giesecke, von Anna Dittrich, sowie die Gesangsinstitute von Agnes Bury und Rosa de Ruda und ihr eigenes. Vgl. Morsch 1893, S. 222.

586 Vgl. zur Rechtslage: Frevert.

587 Brief vom 6.9.1889, SBB-PK, Mus. ep. Jenny Meyer 6.

588 SBB-PK, 55 Nachl. 14, 41.

Mit dem Komponisten Gustav Tyson-Wolff⁵⁸⁹ verband sie übrigens eine künstlerische Freundschaft. Er widmete ihr einige seiner Werke und schickte sie ihr zur Bewertung.⁵⁹⁰

Die namentliche Gleichsetzung mit einer Vermählung sollte wohl zum Ausdruck bringen, dass in ihrem Frauenleben die Berufstätigkeit die Stelle einnehme, die bei anderen Frauen von Ehe und Mutterschaft in Anspruch genommen werde.. Bruno Walter bediente in der folgenden Deutung von Jenny Meyers Leben das eben beschriebene Muster:

„Mir ist viel später eine Andeutung über die Geschichte ihres Lebens gemacht worden, nach der sie eine schwärmerische unglückliche Neigung zu dem Gründer des Konservatoriums, Julius Stern gehabt habe, der auch der Gatte ihrer Schwester war; daher habe sie sich entschlossen, nach seinem frühen Tode sein Lebenswerk zu übernehmen, um dessen Fortsetzung in seinem Sinne zu sichern. Die Erzählung scheint mir glaubhaft als Schlüssel für Jenny Meyers feierlichen, etwas schwermütigen Ernst, ihr hohes Pflichtgefühl und den stillen Fanatismus ihrer unermüdlichen Arbeitsfreudigkeit.“⁵⁹¹

Es sei angemerkt, dass Julius Stern 62 Jahre alt wurde – für das 19. Jahrhundert ist das kein „früher Tod“. Diese Formulierung sollte wohl die Sentimentalität der Geschichte steigern. Diese Lebensdeutung fand sich ausschließlich bei Bruno Walter. Es gibt erwartungsgemäß keine Quellen, die dies belegen könnten. Bekannt ist lediglich, dass Jenny Meyer 18 Jahre alt war, als ihre Schwester Elisabeth 1852 Julius Stern heiratete. Den Unterricht bei ihrem Schwager nahm sie erst danach auf, also relativ spät mit 21 Jahren. Er setzte sich gegenüber ihrer Familie dafür ein, dass sie zur Sängerin ausgebildet werden durfte, weil er ihre Begabung erkannte. Offenbar war sie sogar seine beste Schülerin. Alles Weitere ist Spekulation, die der verbreiteten Denkweise folgte, in einem Frauenleben sei die Liebe beziehungsweise die Heirat und nicht die künstlerische Arbeit das Wichtigste; Ersteres könne höchstens Motor für Zweiteres sein. Von ihr selbst existieren zu diesem Thema keinerlei Aussagen. In der privaten Korrespondenz zwischen Julius Stern und seiner Frau wurde aber deutlich, dass Jenny Meyer ein enges und vertrautes Verhältnis zur gesamten Familie hatte – in dem

589 Gustav Tyson-Wolff (1840–1907) – Komponist. In der SBB-PK wird sein Nachlass aufbewahrt.

590 In dem eben zitierten Brief an dessen Schwester hieß es weiter: „Es wird mich sehr freuen, die Compositiones Ihres Herrn Bruders zu empfangen und werde ich mich sehr geehrt fühlen, würde er mir eine derselben widmen. Wie Sie denken könne, stecke ich bis über beide Ohren in Arbeit. Und kann momentan noch an gar keine Durchsicht von Compositiones denken; [...]“ SBB-PK, 55 Nachl. 14, 41. An ihn selbst schrieb sie am 13. Februar 1889: „[...] Verzeihen Sie, daß ich erst heut Ihren freundlichen Brief beantworte, und Ihnen für die Zusendung der Lieder mit dem gütigen Anerbieten herzlich danke. Ich nehme die Widmung mit Vergnügen an, obgleich ich die Lieder noch nicht durchsehen konnte; ich bin so furchtbar durch meine Thätigkeit in Anspruch genommen, daß der Tag nur grade lang genug ist, das Allernotwendigste zu absolvieren. Ich weiß aber Ihr Talent zu schätzen, und werde mich bemühen, Ihren Werken den Weg in die Welt zu erleichtern. Professor Radecke, der die Lieder natürlich zufällig durchsah, hat Kleinigkeiten daran auszusetzen, darf ich mir erlauben, Sie von denselben in Kenntnis zu setzen? Es wäre vielleicht gut, das noch vor dem Druck zu überlegen. Mit den ergebensten Empfehlungen Hochachtungsvoll [...] Jenny Meyer.“ SBB-PK 55 Nachl. 14, 42.

591 Walter, S. 38 f.

neuen Ferienhaus in Hohenwiese wurde beispielsweise ein eigenes „Logierstübchen“ für sie eingerichtet. Es könnte also ebenso vermutet werden, dass sie in ihrer langjährigen und so erfolgreichen Unterrichtstätigkeit ihre eigentliche Berufung gefunden hatte, die es ihr ermöglichte, ohne die Strapazen der langen Konzertreisen hoch geachtet in Berlin zu leben und zu arbeiten.

Bei ihrer Leitungstätigkeit halfen ihr die freundschaftlichen Kontakte zu verschiedensten Künstlern, zum Königshaus und zu Staatsmännern und Denkern ihrer Zeit. Beispielhaft soll hier ihre freundschaftliche Beziehung zu dem Dichter Klaus Groth⁵⁹² stehen. Jenny Meyer hatte ihm eine gehäkelte Geldbörse⁵⁹³ geschenkt und Klaus Groth bedankte sich, erinnerte an die lange Zeit der Bekanntschaft und brachte seine Begeisterung über ihre Stimme zum Ausdruck:

„[...] und dann hätte ich noch das Glück gehabt Sie auch singen zu hören. Sie ahnen nicht welche Freude Sie mir einmal in Leipzig gemacht haben. Wie dankbar ich wirklichen Künstlern in der Kunst der Nachtigall und der Lerche bin das weiß nur ich selber. Da ich nun diesmal ganz um den Genuß gekommen, der für mich zum Höchsten gehört, [...]: so hoffe ich auf unser nächstes Jahr. [...] Wir dürfen also wohl sagen daß wir uns gegenseitig einigermaßen kennen und Zutrauen zu einander haben auch für die Zukunft. Wie hätte ich 1856 denken können daß wir einmal so befreundet werden würden? Nun denn auf ferner. In herzlicher Dankbarkeit und aufrichtiger Freundschaft Ihr Klaus Groth“⁵⁹⁴

Jenny Meyer unterhielt offenbar auch ein gutes Verhältnis zur „Konkurrenz“, wie ihre erhaltenen Briefe an Oskar Eichberg⁵⁹⁵ vermuten lassen, der ein Musikinstitut⁵⁹⁶ und offenbar auch einen Gesangverein leitete. Das *Eichberg'sches Musikinstitut*⁵⁹⁷ befand sich in der Naunynstraße 51 am Oranienplatz. Hier wurde nur Klavier, Gesang und Theorie unterrichtet. Aus dem folgenden Brief von Jenny Meyer vom 9. Oktober 1889 wird deutlich, dass sie offenbar regelmäßig die dortigen Konzerte besuchte und seinen Verein ideell und finanziell unterstützte:

„Sehr geehrter Herr Director

Mögen Sie gütigst mein zu frühes Fortgehen am gestrigen Abend entschuldigen, abgesehen davon, daß ich mich von des Tages Arbeit abgespannt fühlte, denn die erste

592 Der Dichter Klaus Groth wurde am 24.4.1819 in Heide geboren und starb am 1.6.1899 in Kiel. Der 1852 publizierte plattdeutsche Gedichtband *Quickborn* machte ihn mit einem Schläge berühmt. Er lebte dann in Kiel und beschäftigte sich mit der plattdeutschen Grammatik und Orthografie. Weitere Werke sind: *Vertelln, De Heisterkrog, Min Jungsparadies* und zahlreiche Gedichte („Min Port“).

593 Brief vom 17.9.1871: „Ich hoffe, Sie nehmen die kleine Handarbeit von mir an, die mir so viel Freude gemacht hat. erinnerte sie mich doch so lebhaft, an die vielen, mit Ihnen so froh verlebten Stunden, die ich auch fernerhin nicht vergessen werde.“ Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, Klaus Groth-Nachlass.

594 Brief vom 2.10.1871. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, Klaus Groth-Nachlass.

595 Oskar Eichberg (1845–1898) Musikinstitutsdirektor und Musikschriftsteller. Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, Bd. 5, 1903, Totenliste für 1898.

596 *Vossische Zeitung* vom 1.9.1878.

597 Nicht zu verwechseln mit „Eichelberg's Konservatorium“, dessen Leiter auch noch den gleichen Vornamen trug und der in den Jahren 1878 bis 1888 am *Stern'schen Konservatorium* Geige unterrichtete. Es befand sich in der Charlottenstraße 58 am Gendarmenmarkt und wurde erst 1890 eröffnet. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 2.10.1890.

Woche eines neuen Semesters ist furchtbar anstrengend, erwartete mich zu Hause ein unabwendbarer Besuch, der früh nach Amerika weiterreiste. Ich interessiere mich selbstverständlich für ihren Verein, kann mich aber, durch die viele Arbeit verhindert nicht persönlich dabei beteiligen. Wollen Sie die beifolgenden M. 25 der Kasse des Vereins gefälligst überweisen, als vorläufig einmaligen Beitrag, ich bin sonst gern erbötig [...] für denselben zu sprechen, und Mitglieder zu werben.

In größter Hochachtung [...] ergebenst Jenny Meyer⁵⁹⁸

Außerdem bat sie ihn um fachlichen Rat, wie man etwa an der Bitte um die Beurteilung eines Liedes sehen kann. Um welches Lied es sich tatsächlich handelte, konnte nicht ermittelt werden, da es nicht mit dem Brief, dem es beigelegt war, überliefert wurde. Vielleicht war es eine Komposition ihrer Schwester Anna Meyer oder sogar eine eigene.

„[...] Es liegt mir fern Ihr Urtheil nicht in Ehren zu halten und bitte Sie, werfen Sie das Lied in den Papierkorb aber würdigen Sie es einer Durchsicht und sagen sie mir, ob Sie es dann noch so verwerflich finden? Verzeihen Sie mir gütlichst meine Bitte, aber ich bin ja von Ihrer Güte überzeugt u. weiß, daß Sie mir sehr gern einen Gefallen thun u. Sie können versichert sein, daß ich Ihnen von Herzen dankbar dafür bin.

In größter Hochachtung Ew. Hochwohlgeb. Ganz ergebene Jenny Meyer⁵⁹⁹

Jenny Meyer erschien auf den überlieferten Fotos und in der Darstellung in der von ihr initiierten Festschrift zunächst als Nachlassverwalterin ihres Schwagers, vielleicht vergleichbar mit anderen Frauen, die als „Bewahrerinnen“ in Erscheinung traten wie Clara Schumann als Interpretin der Werke ihres Mannes oder Cosima Wagner als Organisatorin der Bayreuther Festspiele. Augenscheinlich gab es auch damals den Drang, nach dem Tod des Schöpfers wesentliche Teile seines Schaffens erhalten zu wollen. So wird verständlich, warum Julius Stern selbst nur bedingtes Interesse an solchen Bewahrungsstrategien hatte. Für ihn war die Weiterentwicklung das Wichtigste.

Jenny Meyer führte das Konservatorium im Sinne ihres Schwagers fort, war sie doch über viele Jahre bereits mit dem Institut vertraut. Unter ihrer Leitung lag der Schwerpunkt weiterhin auf der Gesangsausbildung, vielleicht sogar noch stärker als zuvor. Es war ihre Idee, eine Opernschule einzuführen, d. h. das ohnehin reichhaltig vorhandene Ausbildungsprogramm für angehende Sängerinnen und Sänger zu bündeln und zu strukturieren. Vermutlich erfüllte sie sich damit einen eigenen Traum, da ihr selbst doch eine Opernkarriere verwehrt gewesen war. Ab diesem Zeitpunkt gab es in regelmäßigen Abständen kleine und größere Opernkonzerte, die einzelne Akte aufführten.

598 Brief vom 9.10.1889, SBB-PK, Mus. ep. Jenny Meyer 7.

599 Brief vom 7.11.1889, SBB-PK, Mus. ep. Jenny Meyer 8.

Scheinbar war die Leitung Jenny Meyers strenger als die des Gründers. Ernst Eduard Taubert erinnerte sich zum 50-jährigen Jubiläum des Konservatoriums in einem Zeitungsartikel: „Mit fester und energischer Hand hielt Jenny Meyer die Disciplin in ihrer Schule aufrecht, aber trotz Strenge hingen ihr Lehrer wie Schüler mit ganzem Herzen an.“⁶⁰⁰

Eine Besonderheit unter ihrer Leitung, die ihre Stellung als Nachlassverwalterin vielleicht weiter differenziert, betraf die wichtige Frage der künstlerischen Ausrichtung des Konservatoriums. Unter ihrer Leitung änderte sich der liberale Geist: Während Julius Stern im Streit der ästhetischen Richtungen keiner Partei anhing, sondern die Vielfalt schätzte und ihr im Konservatorium Raum bot, orientierte sich Jenny Meyer sehr an der *Königlichen Hochschule* und verbannte beispielsweise die Werke Richard Wagners aus dem Lehrplan. Bruno Walter berichtete darüber in einer Anekdote: In einer Gesangsstunde ließ Jenny Meyer einen jungen englischen Bariton auf seinen Wunsch hin den *Fliedermanolog* aus den *Meistersingern* vortragen.

„Doch wandte sie sich danach an die uns im Kreis umringenden Gesangsschüler und sagte mit freundlicher Würde: ‚Ich liebe diese Musik nicht und möchte sie auch für gewöhnlich hier nicht hören, aber‘ – mit einem Blick auf mich am Klavier – ‚ich wollte unserem Bruno eine Freude machen.“⁶⁰¹

Sie wusste offenbar von Bruno Walters Wagnerbegeisterung, die ihn dazu trieb, in der Staatsbibliothek die Partituren zu studieren, die im Konservatorium nicht vorhanden waren. Wagners Musik war nicht mehr Unterrichtsbestandteil – und das verwundert angesichts der Tatsache, dass Julius Stern noch mit seinem Gesangverein zur Grundsteinlegung nach Bayreuth und später als Gast zu den Festspielen gereist war. Jenny Meyer ist also auch in diesem Punkt konservativer als ihr Vorgänger, und fungierte keinesfalls als „Bewahrerin“ der Stern’schen Tradition, sondern eher als „Bewahrerin“ der Institution Konservatorium. Dadurch machte sie die *Hochschule für Musik* zum Maßstab. Sie folgte damit einem Trend der Zeit. Hochschulen und Konservatorien waren sich einig in ihrer Ablehnung von Wagner und allem Neuen, weil sie sich als Bastionen, die das Geprüfte schützen mussten, verstanden.

Bruno Walters Beschreibung seines ersten Tristan-Erlebnisses in der Oper, das er sich vom Taschengeld mühsam abgespart und den Eltern verheimlicht hatte, weil diese die gleiche Position wie Konservatorien vertraten, illustriert eindrucksvoll, warum die Ausbildungsinstitute Wagners Musik als jugendgefährdend ablehnen mussten:

„Ich muß wohl damals schon selbst etwas Geld verdient haben, denn mein Vater hätte sicher nicht durch Ankauf eines Opernbillets zu meinem Seelenverderb beitragen wollen. Da saß ich nun auf der höchsten Galerie des Berliner Opernhauses, und vom ersten Einsatz der Celli an krampfte sich mir das Herz zusammen und der Zauber, gleich dem

600 Artikel von Ernst Eduard Taubert zum 50-jährigen Jubiläum des Konservatoriums in der *Post* vom 10.11.1900, zitiert nach: Jahresbericht 1900/01, S. 82. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 10.

601 Walter, S. 64.

„furchtbaren Trank“, dem der todkranke Tristan im dritten Akt flucht, „drang mir wütend vom Herz zum Hirn“ – solche Ton- und Leidenschaftsfluten hatten mir noch nie die Seele bedrängt, solches Leiden, solche Sehnsucht noch nie das Herz verzehrt und solch hehre Seligkeit, solch himmlische Verklärung mich noch nie der Wirklichkeit entrückt.“⁶⁰²

Diese Beschreibung der durch die Wagnersche Musik ausgelösten Gefühlswallungen lässt erahnen, warum der Streit der Richtungen so erbittert geführt wurde. Die Konservatorien sträubten sich besonders gegen Wagners Musik, weil sie meinten, besonders die ihnen anvertrauten Jugendlichen schützen zu müssen.

Jenny Meyers wichtigste Neuerung und nachhaltigste Bewahrungsstrategie war die Herausgabe von Jahresberichten. Sie orientierte sich damit an der Tradition der *Königlichen Hochschule* und anderer privater Konservatorien. Es verwundert fast, dass Julius Stern sich nicht an diesem Reigen beteiligt hatte, war doch sein Sohn Richard Stern ein anerkannter Musikverleger. Die *Jahresberichte* enthielten vollständige Listen der LehrerInnen und SchülerInnen, die Programme der öffentlichen Konzerte – „musikalische Abende“ genannt –, der Orchester-Übungen und der Prüfungskonzerte. Die Frage, ab welchem Zeitpunkt *Jahresberichte* gedruckt wurden, ist noch immer offen. Im Gegensatz zu ihrem Schwager war ihr offenbar bewusst, dass Geschichte, besonders eine über mehrere Generationen, unabhängig von den tragenden Personen überliefert werden müsse. Eine Geschichtsschreibung ist nur über eine Dokumentation des Vergangenen möglich. So trat Jenny Meyer als Person hinter die Institution zurück.

Dazu passt auch, dass sie den Brauch der Landpartien mit improvisierten Oper-Air-Konzerten nicht fortführte. Diese wurden erst unter Gustav Holländer wieder aufgenommen. Vermutlich war ein solcher Ausflug unter Leitung einer Frau im 19. Jahrhundert nicht möglich. Grundsätzlich ging es ihr aber offensichtlich nicht um die Ausrichtung auf ihre Person.

602 Ebd., S. 58.

F Die *Jahresberichte*

a) Selbstpositionierung und künstlerischer Anspruch/ Zweck und Zielgruppe

Über den Verbreitungsgrad, Auflage und Wirkung der *Jahresberichte* in ihrer Zeit ist nichts bekannt. Das Nachdenken über ihren Zweck und ihre Funktion hingegen erscheint sinnvoll: Sie hatten – ähnlich wie die Festschriften – identitätsstiftende Funktion, dienten der Selbstvergewisserung und der Würdigung der erfolgreichsten LehrerInnen und SchülerInnen. Die archivierten Berichte können auch über weit zurückliegende Ereignisse Auskunft geben. Die *Jahresberichte* bieten gleichsam die Innenperspektive für alle, die zur Institution gehörten. Für die Außendarstellung hingegen scheinen sie weniger geeignet. Die enthaltenen Anzeigen und die persönlichen Empfehlungen sind in erster Linie als Werbemaßnahme zu sehen. Die *Jahresberichte* waren genau wie die Prospekte kostenlos. Zur Zielgruppe gehörten in erster Linie die Studierenden und Lehrenden des Instituts selbst, die sich und ihre Konzertaktivitäten hier verewigt fanden.

„Aus nachfolgenden Aufzeichnungen möge hervorgehen, dass auf dem Stern'schen Conservatorium sowohl von Seiten der Lehrer wie der Schüler mit hingebendem Ernst und Eifer höchsten Zielen zugestrebt wird und dass schöne, oft bedeutende Erfolge das erspriessliche Wirken belohnt haben“⁶⁰³

– hieß es in der Vorrede eines solchen *Jahresberichtes*. Die abgedruckten Programme galten also als Indiz für Anspruch der hohen Qualität des Unterrichts, obgleich sie ja noch nichts über die Qualität der Aufführungen aussagten. Sie zeigten allerdings die ästhetische Ausrichtung des Konservatoriums.

Über die künstlerischen Grundsätze wurde allerdings berichtet. In der Einleitung zum *Jahresbericht* 1891/92 wurden sie hervorgehoben und als Gründe genannt, warum sich das *Stern'sche Konservatorium* „allgemeine[r] Anerkennung“ und „grosse[r] Beliebtheit“ erfreue:

„Die erprobten künstlerischen Grundsätze bei der musikalischen Erziehung der dem Institute anvertrauten Kunstjünger, die einheitliche Leitung sowohl in musikalischer wie auch in administrativer Hinsicht, die straffe Zucht, die ausserordentliche Pünktlichkeit und Disciplin, die trotz des herzlichen Einvernehmens, das zwischen Lehrern und Schülern besteht, zum Wohlgedeihen einer so umfassenden Gemeinschaft Hauptbedingung ist, das aus den bedeutendsten Künstlern und Pädagogen bestehende Lehrpersonal – alle diese Faktoren wirken zusammen, um dem Stern'schen

603 Jahresbericht 1890/1891, S. 3. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 2.

Conservatorium seine hervorragende und massgebende Stellung unter den ersten Kunstinstituten Deutschlands und des Auslandes für immer zu sichern.⁶⁰⁴

Welche „erprobten künstlerischen Grundsätze“ hier gemeint waren, erläuterte Arno Kleffel in der Vorrede des nächsten Jahresberichts genauer und benannte zwei Prinzipien:

Der Grundsatz, „jeden Schüler schon beim Anfang des Unterrichts auf die hohe Bedeutung der Tonkunst hinzuweisen und seinem Geiste schon frühzeitig einzuprägen, dass Musik um so mächtiger und unmittelbarer ihre Wirkung auszuüben vermag, zu je höheren und erhabeneren Zwecken wir sie verwenden [...]. Wie sich später die Zukunft des Schülers auch gestalten, welche Stufe er einmal als Künstler erringen mag, die hohe Auffassung, die ihm gleich beim Beginn des Unterrichts zu Theil geworden, wird ihm niemals mehr verloren gehen. Mit dieser Lehre auf das Innigste verbunden, bleibt als zweites Grundprinzip, den Schüler gleich von Anfang an zum Ausüben guter und edler Musik anzuhalten und ihm stets vor dem Studiren geistloser oder trivialer Kompositionen zu bewahren. Der Schüler wird durch diese Anleitung frühzeitig auf den richtigen Weg gewiesen, um seine geistigen Kräfte weiter zu bilden und zu veredeln. Der Nutzen, der ihm daraus erwächst, wird ihn abermals als ein unverlierbares, werthvolles Gut durch das ganze Leben begleiten.“⁶⁰⁵

Hier wurde nachdrücklich auf die erzieherische Funktion der Musik hingewiesen und schon angedeutet, welchen Traditionen sich das Konservatorium verpflichtet fühlte.

Außerdem stellt sich 1892 die Frage, was mit „geistloser und trivialer“ Musik gemeint war. Offenbar wurde am Konservatorium keine Unterhaltungs- oder Tanzmusik unterrichtet. Die Ausbildungsziele waren Berufsmusiker, Musiklehrer, aber auch Laienmusiker mit Kunstanspruch. Kinder wurden zu dieser Zeit nicht explizit erwähnt.

b) Überlieferungslage und Datenbankprojekt

Die ersten überlieferten *Jahresberichte* stammen aus der Ära von Jenny Meyer. Aus dieser Zeit sind die vier *Jahresberichte* von 1889/90 bis 1892/93 erhalten. In den zwei darauf folgenden Jahren erschienen keine *Jahresberichte*, sicher bedingt durch ihren plötzlichen Tod und die Suche nach einem neuen Direktor. Sie setzten im Jahr 1895 wieder ein und wurden bis 1930 weitergeführt. Die Reihe ist durch zwei weitere Lücken unterbrochen: Der *Jahresbericht* 1914/15 ist nicht erschienen und die *Jahresberichte* zwischen 1920 und 1923 sind nicht erschienen oder nicht überliefert.⁶⁰⁶

604 Bericht über das Schuljahr 1891/92, S. 3. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 3.

605 Bericht über das Schuljahr 1892/93, S. 3. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 4.

606 Vgl. Auflistung der *Jahresberichte* im Anhang I. Auf der Basis dieser Berichte wurde im Archiv der UdK Berlin die Personendatenbank zum *Stern'schen Konservatorium* erstellt, die eine gezielte Recherche möglich machen. www.udk-berlin.de/musikwissenschaft/sternsches_konservatorium (Stand 13.12.2012)

Der erste überlieferte Jahresbericht scheint nicht der erste erschienene zu sein. Formulierungen in der „Vorrede“, wie zum Beispiel: „Wesentliche Veränderungen im Lehrercollegium sind im letztvergangenen Jahre nicht zu verzeichnen. Dasselbe besteht nach wie vor aus einer grossen Schaar hervorragender Künstler“ und „Die Zahl der Schüler ist auch im vergangenen Jahre wiederum bedeutend gestiegen [...]“⁶⁰⁷, lassen auf eine bereits bestehende Tradition schließen. Deshalb liegt die Vermutung nahe, dass schon vorher zumindest ein Jahresbericht erschienen war, der als verloren gelten muss. Sicher ist, dass es Jenny Meyers Verdienst war, die Jahresberichte am Institut zu etablieren. Julius Stern hingegen hatte seine Energien eher auf verschiedene Konzertprojekte mit Chor und Orchester gerichtet. Von der Epoche seiner Direktion zeugen lediglich die Festschrift zum 25-jährigen Jubiläum und ein Prospekt aus dem Jahr 1866 – ebenfalls Werbemaßnahmen.

Jenny Meyer orientierte sich bei der Konzeption der Jahresberichte für das *Stern'sche Konservatorium* vermutlich an den Vorlagen anderer Konservatorien und der *Königlichen Hochschule für ausübende Tonkunst* in Berlin, deren *Jahresberichte* seit 1876 erschienen sind. Der Aufbau der *Jahresberichte* ist im Prinzip immer gleich: Nach einer kurzen Vorrede sind zuerst die Lehrenden in alphabetischer Reihenfolge mit ihren jeweiligen Titeln und Unterrichtsfächern aufgeführt. Danach kommt das ebenfalls alphabetische Verzeichnis der „Eleven“, das tabellarisch Namen, Herkunftsort, Solofächer und die unterrichtenden Lehrerinnen und Lehrer auflistet und dabei keine Unterscheidungen nach Geschlecht oder Ausbildungsziel machte. Im Anschluss daran sind die vollständigen Programme der „Musikalischen Abende“, der „Orchester-Übungen“, der Sonderkonzerte und Prüfungen abgedruckt. Auf der letzten Seite gab es meist eine Information zu den Vorlesungen über Musikgeschichte. Im Laufe der Jahre wurden die Vorreden länger. Oft waren auch zusätzlich Aufsätze zu zeitgenössischen Spezialthemen abgedruckt, die offenbar in der Zeit diskutiert wurden. Die Schülerlisten, die immer länger wurden, unterschieden später zwischen Haupt- und Zweiganstalt – eine örtliche, keine niveaumäßige Differenzierung. Eine Unterscheidung zwischen Musiker- und Laienausbildung hat es nie gegeben. Einzig die Kinder, die Elementarschüler, werden ab Jahresbericht 1896/97 in getrennten Listen geführt. Hier wurde zwischen „Ordentlichen Schülern“ und „Elementarschülern“ unterschieden.⁶⁰⁸

Diese Darstellungen und Auflistungen wurden unterschiedlich gehandhabt. Das Stuttgarter Konservatorium unterschied klar die Berufs- und die Laienausbildung und gab in den *Jahresberichten* sogar die verwendeten Lehrmaterialien an. Das *Stern'sche Konservatorium* hingegen propagierte gerade die Durchlässigkeit. Im 20. Jahrhundert wurden aus den Heftchen dicke Broschüren, die sogar Fotos und Werbeanzeigen enthielten. Der inhaltliche Aufbau blieb aber bestehen.

607 Jahresbericht 1889/90, S. 3. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 1.

608 Im Vorjahr tauchte im Jahresbericht (1895/96) hinter der Angabe des Solofachs schon vereinzelt der Vermerk „Elem.“ auf. Ab 1898/99 werden die Listen „A. Schüler des Konservatoriums“ und „B. Schüler der Elementarklassen.“ genannt.



Abb. 46: Deckblatt Jahresbericht 1892/93.
(Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 4)



Abb. 47: Deckblatt Jahresbericht 1895/96.
(Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 7)



Abb. 48: Deckblatt des letzten erhaltenen Jahresberichtes von 1929/30. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 35)

Obwohl die beiden Deckblätter sehr ähnlich wirken, markierten sie einen Leitungswechsel. Die Vorlage des Deckblattes von Jenny Meyer wurde von Gustav Hollaender übernommen. Es gab jedes Jahr einen anderen, aber ähnlichen Schmuckrand und andere Schrifttypen. An der Veränderung des Titels – der Name rückt in die gleiche Zeile mit „Conservatorium“ – kann man erkennen, dass der Name *Stern'sches Conservatorium* erst in dem Moment zu einem Markenzeichen wurde, als das Konservatorium in den Besitz einer anderen Familie übergegangen war. Dies kann als ein Indiz dafür gesehen werden, dass die Personen in den Vordergrund rücken. Außerdem begann in der Ära Hollaender die Nummerierung der Studienjahre. Er fing mit dem 64. Studienjahr an und verwies damit noch deutlicher auf die Tradition.

Auf diese berief sich auch der Direktor Alexander von Fielitz 35 Jahre später. Das Deckblatt – der Zeit entsprechend viel schlichter und nüchterner gestaltet – verdeutlichte, dass der Name Gustav Hollaender nach dessen Tod mit in den Konservatoriumsnamen aufgenommen wurde. Außerdem erscheint hier etwas unvermittelt ein Wappen, das in den Jahren davor nie verwendet worden ist.⁶⁰⁹ Zudem wurde das Gründungsjahr auf dem Deckblatt vermerkt.

Nach dem Ende des privaten Konservatoriums im Jahre 1936 versuchten die nachfolgenden Institutionen, an die Tradition der *Jahresberichte* anzuknüpfen. Das nun städtische *Konservatorium*

der *Reichshauptstadt* publizierte zwei Berichte, die einen zwei- beziehungsweise dreijährigen Zeitraum zusammenfassten. Der erste für die Zeit vom 1. Februar 1936 bis 31. März 1938 enthielt sogar Schülerlisten. Der zweite umriss die Zeit vom 1. April 1938 bis 31. März 1941. Beide wirken lieblos, wie schnell zusammengetragen. Die zusammengefassten Zeitabschnitte waren unmotiviert und dem Zwang gehorchend, eine „neue“ Geschichte schreiben zu müssen. Auf den schmucklosen Einbänden war das Berliner Wappen mittig eingestanzt. Von den bisher verwendeten Bildmaterialien konnte natürlich nichts benutzt werden, denn das Wappen enthielt Sterns Namen, und eine überlieferte Relieftafel mit den Porträts der Direktoren hätte an all die jüdischen Vorbesitzer erinnert. In beiden Jahresberichten wurde versucht, die jüdischen Namen zu verschweigen und die „arischen“ hervorzuheben. Da das Konservatorium tatsächlich über den gesamten Zeitraum von jüdischem Engagement getragen wurde, bleibt nicht mehr viel von der Geschichte, wenn man diese aussparen will. Den im Titel geführten Namen des Gründers konnte Oswald Schenk in einer Darstellung der Geschichte des Konservatoriums nicht verschweigen:

„Es lag in den Anschauungen der damaligen Zeit, dass das Judentum auf das erwachende Musikleben sofort seinen Einfluß nahm, der erst in der Gegenwart durch den National

609 Vgl. dazu Kapitel: Resümee und Fragen: Verwitterte Spuren und ein restaurierter Grabstein.

sozialismus ausgeschaltet werden konnte. Der Mitbegründer des Konservatoriums, der jüdische Musikdirektor Julius Stern, gab dem Institut den Namen.⁶¹⁰

Die Direktorszeit von Jenny Meyer wurde hingegen komplett übergangen und auch der Name von Gustav Hollaender ausgelassen: „Ab 1894 lag die Leitung des Hauses wiederum vorübergehend in jüdischen Händen. Der Lehrerkreis weist jedoch eine stattliche Zahl deutscher Namen auf.“⁶¹¹

Die Unterscheidung zwischen jüdisch und nichtjüdisch wurde in der gesamten Geschichte des Konservatoriums bis zu diesem Zeitpunkt nicht getätigt. So ist es beispielsweise nicht möglich, die Schülerkreise nach Religionszugehörigkeit zu unterteilen, weil in den Schülerlisten dafür keine Spalte vorgesehen war. Religionszugehörigkeit war kein Auswahlkriterium.

Auch von der *Jüdischen Privaten Musikschule Hollaender* gibt es zwei *Jahresberichte*.⁶¹² Sie wurden maschinenschriftlich erstellt und wirken improvisiert. Der Schriftzug „Jüdische Private Musikschule Hollaender“ ist in Schreibrschrift zu lesen, ein Logo oder gar ein Wappen wurden nicht verwendet und durften vermutlich auch nicht verwendet werden. Die Jahresberichte sind nur innerhalb der privaten Musikernachlässe von Emigranten in der Akademie der Künste Berlin überliefert⁶¹³ und gehören zu den wenigen schriftlichen Zeugnissen über die Arbeit dieser Musikschule unter den immer schwieriger werdenden Verhältnissen in der Zeit des Nationalsozialismus.

c) Schülerkreise und Herkunftsländer

Die *Jahresberichte* geben Auskunft über die „Heimath“ der angemeldeten Studentinnen und Studenten. Ob damit der Geburtsort, der letzte Wohnort oder die Nationalität gemeint sind, muss offen bleiben. Alle erhaltenen Jahresberichte belegen eindrücklich den hohen Ausländeranteil unter der Studentenschaft und zeigen damit die Berühmtheit des Konservatoriums weit über die Grenzen Europas hinaus.

Für die Ära Julius Stern, die diesen Ruf zweifelsohne begründete, können leider keine Angaben gemacht werden. Sichtbar ist einzig sein Vermächtnis: Bereits zu den Studienzeiten von Bruno Walter, die mit den ersten *Jahresberichten* zusammenfallen, gab es viele Studierende aus dem Ausland.

610 Jahresbericht des Konservatoriums der Reichshauptstadt für die Zeit vom 1.4.1938 bis 31. März 1941, hrsg. im Juni 1941, S. 10. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4.

611 Ebd.

612 Christine Fischer-Defoy, Aktenordner Jüdische Private Musikschule Hollaender, Akz 26/1995 Ordner 7, Archiv der UdK Berlin.

613 Nachlass Horst Prentki und Vorlass Ursula Mamlok, AdK Berlin.

Er erinnerte sich: „[...] wie interessant mir das Sprachenbabel klang, das in den Vorzimmern und auf den Korridoren des Konservatoriums mein Ohr umschwirrte.“⁶¹⁴ Die Frage, welche Sprachen dort zu hören waren, lässt sich im Folgenden beantworten.

Aus den verschiedensten Regionen der Vereinigten Staaten von Amerika kamen Studierende: viele aus New York, aus Chicago, Minneapolis, San Francisco, Philadelphia, Washington und Kalifornien.⁶¹⁵ Die Beziehungen verliefen auch in umgekehrter Richtung. Das Konservatorium verwies mit Stolz darauf, dass zwei seiner Schüler an das Konservatorium in Lincoln (Nebraska, USA) berufen worden sind. Es handelte sich dabei um Clemens Movius, einen Schüler von Jenny Meyer, und Wilhelm Lamprecht, der bei Gustav Exner Violine studierte und danach selbst am Konservatorium unterrichtet hatte.⁶¹⁶ Das Institut wertete diese „glänzenden Angebote“ als Beweis dafür, „[...]“, welch bedeutendes Ansehen das Stern'sche Conservatorium auch im fernen Ausland genießt.“⁶¹⁷ Die beiden Lehrer trugen in Amerika mit Sicherheit auch zur weiteren Schülerwerbung bei.

Enge Verbindungen gab es offenbar auch nach Großbritannien. Es sind Studierende aus den Städten London, Oxford, Thrapston, Blackburn, New Castle, Bornmouth, Liverpool, Edinburgh und Droitwich nachzuweisen. Das Konservatorium reagierte mit einem speziellen Unterrichtsangebot – mit Theorieunterricht in englischer Sprache – darauf. In der *Festschrift zum 40-jährigen Bestehen* wurde erwähnt, dass ab 1888 ein Theorielehrer namens Chaffee für diesen Bereich angestellt war. Leider wurde sein Vorname nicht genannt. Ab 1890 übernahm dann die Gesangslehrerin Ida Rosenmund diesen Unterricht zusätzlich.

Aus Skandinavien kamen ebenfalls Studierende: acht aus Norwegen (Oslo, Vefsen, Friedrichstadt, Stavanger, Arendal, Horten), zwei aus Schweden (Stockholm) und drei aus Finnland (Wiborg).

Einige wenige Studenten stammten aus „exotischen“ Ländern wie Marokko (Tanger), aus der Karibik (St. Thomas, Amerikanische Jungferninsel) und Brasilien (Cearà). Für Brasilien seien stellvertretend Felix de Otero⁶¹⁸ und Alberto Nepomuceno⁶¹⁹ genannt. Ein Foto aus dem Jahr 1892

614 Walter, S. 41.

615 Vgl. Kapitel E: Das „Frauenkonservatorium“: b) Studienfächer.

616 Jahresbericht 1892/93, Vorwort. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 4.

617 Jahresbericht 1892/93, Vorwort S. 2.

618 Felix de Otero (1868–1946) studierte am *Stern'schen Konservatorium* Klavier bei Max van de Sandt und Hans Bischoff und Komposition bei Ludwig Bussler. Er kehrte nach der Ausbildung nach Brasilien zurück und arbeitete als Musiklehrer und Musikkritiker und publizierte zwei Bände brasilianischer Lieder. Gemeinsam mit João Gomes Júnior und João Batista Julião gründete er in São Paulo das Instituto Musical. Vgl.: http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=F%E9lix+de+Otero&tabela=T_FORM_A (Stand 13.12.2012).

619 Alberto Nepomuceno (1864–1920) wurde zu einem der wichtigsten Komponisten der brasilianischen Musik des 19. Jahrhunderts. Vgl.: MGG2 Bd. 12, Sp. 990 f.; João Vicente Vidal, *Formação germânica de Alberto Nepomuceno. Estudos sobre recepção e intertextualidade* (dt.: Die deutsche Bildung von Alberto Nepomuceno: Studien zu Rezeption und Intertextualität), São Paulo 2011.



Abb. 49: *Brasilianer in Berlin 1892.*
Privat-Archiv von Sérgio Alvim Corrêa Nepomuceno, Rio de Janeiro.

zeigt brasilianische Studenten unterschiedlicher Fachrichtungen in Berlin. Von links nach rechts sind zu sehen: Silvio Fróes (Komponist), Félix Otero (Pianist), ein Unbekannter, Arthur Mendonça, Alberto Nepomuceno (Komponist), Euclides Roxo und Francisco Fajardo (Arzt).

Viele Studierende kamen aus Polen (Danzig, Lodz) oder Russland (Staubz, Bojanowo), aber auch aus Italien (Mailand), Griechenland (Athen), Österreich (Wien, Bierstadt) und der Schweiz (Lausanne, Fleurier, Wald bei Zürich).

Unter den deutschen Provinzen ragte als wohl wichtigste Schlesien heraus. Der Herausgeber des *Schlesischen Musiklexikons* Lothar Hoffmann-Erbrecht wies darauf hin, dass das *Stern'sche Konservatorium* wegen dieser langen Tradition im Volksmund auch „Schlesisches Konservatorium“ genannt wurde.⁶²⁰ Julius Stern wurde in Breslau geboren und kam wie viele Künstler nach Berlin. Sicher waren die Beziehungen in seine alte Heimat bestehen geblieben. Außerdem gab es Studierende aus Ostpreußen (Königsberg-Kaliningrad, Tilsit, Jędrzejów-Urbansdorf, Jurgaitschen-Königskirch), Posen (Bromberg) und Pommern (Stettin, Kolberg). Es gab es in dieser Zeit keine Studenten aus Frankreich, möglicherweise wegen des Deutsch-Französischen Kriegs von 1870/71. Außerdem überstieg trotz aller Erfolge der Ruf des *Stern'schen Konservatoriums* den des dortigen Conservatoires nicht, und die Lehrtraditionen waren zu verschieden.

620 Hoffmann-Erbrecht, S. 721.

Der hohe Ausländeranteil war für die Zeit typisch. Ähnliches wissen wir über die *Königliche Hochschule* in Berlin und das Leipziger Konservatorium.⁶²¹ Für das Stuttgarter Konservatorium existieren bislang keine Zahlen, aber immerhin erteilte man auch dort englischsprachigen Theorieunterricht und verfügte sogar über ein englischsprachiges Lehrbuch. Auffällig und ungewöhnlich wäre es eher, wenn es wenig Studierende aus dem Ausland gegeben hätte. Das Konservatorium in Berlin besaß offenbar einen ähnlich hohen Stellenwert wie die anderen genannten Ausbildungsinstitute.

Der hohe Anteil an ausländischen Studenten blieb in den folgenden Jahren bestehen und wurde für das Konservatorium programmatisch. Ein Kennzeichen dafür ist die in späteren *Jahresberichten* statistische „Uebersicht der Schüler nach ihrem Geburtslande“. Beispielsweise im Jahre 1912/13 wurde nicht ohne Stolz aufgelistet, aus welchen entfernten Regionen Studierende gekommen seien (Mexiko, Brasilien, Chile, Argentinien, Indien, Persien, Japan, China, Australien), auch wenn es sich oft nur um einzelne handelte. Um hier eine ungefähre Größenvorstellung zu vermitteln, seien einige Zahlen genannt: Aus Berlin gab es im gleichen Schuljahr 374 Studierende, aus den übrigen Teilen Deutschlands 508 und aus dem Ausland insgesamt 232. Diese teilten sich wie folgt auf: Aus Russland kam die größte Gruppe mit 136 Studenten, mit weitem Abstand folgten dann Österreich-Ungarn (43), die USA (20), England (12), die Schweiz (11) und Argentinien (10).

621 Wasserloos 2004. Vgl. besonders die Datensammlung im Anhang über die Schüler in den Jahren 1843–1880.

4 Jenny Meyers Unterrichtstätigkeit

Jenny Meyer unterrichtete 29 Jahre lang Gesang und das ausschließlich am *Stern'schen Konservatorium*. Von ihrer gesangspädagogischen Ausrichtung ist durch Bruno Walter überliefert, dass sie eine begeisterte Anhängerin der italienischen Singweise gewesen ist und die Methoden von Francesco Lamperti⁶²² und Mathilde Marchesi⁶²³ benutzte. An Vokalisieren ließ sie im Unterricht nur die von Guiseppe Concone⁶²⁴ und Marco Bordogni⁶²⁵ singen. Sie legte größten Wert auf eine „niedergelegte Zunge“⁶²⁶ beim Singen – vielleicht war damit der tiefgestellte Kehlkopf und der hohe Gaumen gemeint. Grundsätzlich kann man vermuten, dass sie an die Lehrmethode ihres Lehrers in allen Punkten anknüpfte. Besonders wertvoll waren aber, folgt man den Erinnerungen Bruno Walters, ihre Anregungen, den musikalischen Ausdruck und die künstlerische Einstellung betreffend: „Schön, aber, groß und einleuchtend waren jedenfalls ihre Anweisungen für den Vortrag, und mehr noch als die wertvollen einzelnen Vorschriften bedeutete für die Schüler ihre reine Gesinnung, ihr hoher Idealismus in allen Fragen der Kunst.“⁶²⁷ Es entsprach Bruno Walters Ansicht, dass das „Lernen“ nicht zwangsläufig nur im Unterricht stattfinden müsse, sondern eng an die Lehrperson gekoppelt sei. Dies widerspricht Jenny Meyers Strategie der Entpersonalisierung im Blick auf die Institution.

Sie setzte sich offenbar sehr für ihre Studierenden ein und nutzte dazu auch ihre Autorität. Es ist ein Empfehlungsschreiben für eine nicht namentlich genannte Schülerin überliefert:

„Hochgeehrter Herr
Gestatten Sie mir gütigst, Ihnen eine junge, mittellose, sehr talentvolle Schülerin zu empfehlen, die zu ihrem Benefiz in der Luisenstadt 2 Acte des Orpheus singen will, [...].
Durch Ihre gütige Verwendung erhielt sie die Stimmen nebst Partitur wohl aber wohlfeiler.

Mit dem ergebensten Danke im Voraus für die gehabten Bemühungen
In größter Hochachtung Jenny Meyer“⁶²⁸

622 Francesco Lamperti (1811–1892) war von 1850–1875 Gesangslehrer am Konservatorium in Mailand. Er veröffentlichte eine Gesangschule und Etüden. Vgl. Kutsch/Riemens, Bd. 4, S. 2586 f.

623 Mathilde Marchesi de Castrone, geb. Graumann (1821–1913), Frau des Sängers Salvatore Marchesi, sie gab eine Gesangschule, 24 Vokalisieren und Lebenserinnerungen (Marchesi and Music, London 1897) heraus. Vgl. Kutsch/Riemens, Bd. 4, S. 2908 f.

624 Guiseppe Concone (1810–1861) Gesanglehrer in Paris, Solfeggien und Gesangskompositionen.

625 Marco Bordogni (1788–1856) Sänger, Gesanglehrer und Komponist von Vokalwerken (Solfeggien, Vokalisieren etc.) Prof. am Conservatoire in Paris.

626 Walter, S. 39.

627 Ebd.

628 Brief von Jenny Meyer an Unbekannt vom 11.1.1886. SBB-PK, Mus. ep. Jenny Meyer 2.

Viele Schülerinnen und Schüler von Jenny Meyer machten Karriere: Sie tauchten im Konzertleben, im Opernbetrieb und in den Ausbildungsinstituten, allen voran natürlich als Lehrende im *Stern'schen Konservatorium* wieder auf. Zu den erfolgreichsten Schülerinnen und Schülern gehörten:

- Selma Kempner, die später als verheiratete Nicklass-Kempner ihre Nachfolgerin am *Stern'schen Konservatorium* wurde und ebenfalls über viele Jahre unzählige Sängerinnen und Sänger ausbildete,
- Anna Beymel – später als verheiratete Beymel-Götz ebenfalls Lehrerin am *Stern'schen Konservatorium*,
- Marie Falkner – später als verheiratete Schramke-Falkner, Konzertsängerin in Cottbus,
- Gustava Still – Opernsängerin in Köln, Lissabon und Düsseldorf,
- Adolph Schultze – Dom- und Konzertsänger in Berlin, Jenny Meyers Kollege am *Stern'schen Konservatorium* und später Direktor des *Mohr'schen Konservatoriums* in Berlin,
- Elisabeth Rahe – Opernsängerin in Rotterdam,
- Berta Conrath – später als verheiratete Frister-Conrath, Konzertsängerin in Berlin,
- Maria Schultze – Hofopernsängerin in München.

Die in den *Jahresberichten* genannten erfolgreichen Studentinnen sind ausnahmslos Schülerinnen von Jenny Meyer: Otilie Fellwock (Lieder- und Oratoriensängerin), Margarethe Pütz, Johanna-Karina Kratzke (Debüt am Mannheimer Hoftheater als Cherubino in Figaros Hochzeit) und Fanny Opfer⁶²⁹. Letztere wirkte nach ihrem Musikstudium als Konzertsängerin und Gesangslehrerin in Berlin. Neben ihrer Ausbildung am *Stern'schen Konservatorium* hatte sie auch noch privaten Unterricht bei Selma Nicklass-Kempner, Etelka Gerster und Raimund von zur Mühlen. Von Fanny Opfer ist ein Zeugnis erhalten, das in der Ausfertigung einem Meisterbrief ähnelt.⁶³⁰ Eine Anzeige in der *Vossischen* wies sie als Lehrerin aus: „Fanny Opfer, Concertsängerin erth. Gesangunterricht, Sprechst. 3–4 Uhr. Oranienburger Str. 65 II.“⁶³¹ Sie nutzte das Zeugnis zwar nicht als Werbung bei der zitierten Anzeige, dennoch kann vermutet werden, dass potentielle Schüler auf ein solches Zertifikat Wert gelegt haben. Da seit 1889 *Jahresberichte* mit Schülerauflistungen überliefert sind, können für die letzten vier Jahre von Jenny Meyers Unterrichtstätigkeit (1889/90, 1890/91, 1891/92, 1892/93) exemplarisch genaue Angaben gemacht werden. In diesen vier Schuljahren (jeweils von Oktober bis Juli) unterrichtete sie 210 Studierende, davon 176 Frauen. Diese an sich schon beeindruckende Anzahl muss nun noch auf 29 Jahre hochgerechnet werden. Es stellt sich hier sofort die Frage nach den Unterrichtsformen; wahrscheinlich gab es in erster Linie Gruppenunterricht und „Blockseminare“ in Form heutiger „Meisterkurse“.

629 Erich H. Müller, Deutsches Musikerlexikon, Dresden 1929.

630 Siehe Kapitel G: Prüfungspraxis und Zeugnisse, Abb. 50, S. 213.

631 *Vossische Zeitung* vom 25.2.1900.

Nachschlagewerke über jüdische Künstler würdigten insbesondere ihre pädagogische und karitative Arbeit. In der „Großen jüdischen National-Biographie“ wurde sie als „hervorragende Gesangslehrerin“ gerühmt, die

„sich als solche großen Ruhm [erwarb]. Fast gleichzeitig mit Hans von Bülow trat sie in den Lehrkörper des von ihrem Schwager Julius Stern und Dr. B. Marx geleiteten Sternschen Konservatoriums ein, wo sie während dreier Jahrzehnte eine ungemein fruchtbare pädagogische Tätigkeit entfaltete. [...] Sie veranstaltete Jahre hindurch öffentliche Konzerte, deren Ertrag wohlthätigen Zwecken gewidmet wurde.“⁶³²

Auch wenn die Kollegen-Verbindung zu Hans von Bülow so nicht stimmte – Jenny Meyer war seine Schülerin, nicht seine Kollegin, er unterrichtete von 1855–1863 am Konservatorium, sie aber trat erst 1865 als Lehrerin ein – belegte sie doch die Wertschätzung für Jenny Meyer und stellte sie in den Kreis großer Kollegen. Die erwähnten Wohltätigkeitskonzerte ihrer Schülerinnen und Schülern fanden regelmäßig statt und erfreuten sich großer Beliebtheit.⁶³³ Anna Morsch erwähnte in ihrer Lebensbeschreibung diese offenbar wichtigen Konzerte: „Die ausgezeichneten Resultate ihrer Lehrmethode zeigten sich in den jährlich von ihr veranstalteten Wohltätigkeitskonzerten und in den öffentlichen Prüfungen des Konservatoriums.“⁶³⁴ Sie selbst trat allerdings auch in diesem Rahmen nicht mehr als Sängerin auf.

Die einzige Kritik an ihrer Arbeit und an ihrer Leistung kam von antisemitischer Seite und zeigt das geistige Klima der Zeit. Die so erstaunlich hohe Anzahl von Schülerinnen und Schülern und ihre künstlerische Haltung wurden in Adolph Kohuts Künstlerlexikon von 1901 vernichtend und ohne Begründung kritisiert.⁶³⁵ Philipp Stauff, der Herausgeber des „Semi-Kürschner“ von 1913, übernahm diese Abwertung bis hin zur Formulierung: „Sie hat 2000 Schüler u. Schülerinnen ausgebildet, ohne daß jedoch dieser Fabrikationsmassenbetrieb der wahren u. edlen Gesangskunst zu besonderem Vorteil gereicht hätte.“ Ko 2 407⁶³⁶ Diese Aussage steht einzig da.

Eine Besonderheit in Jenny Meyers sozialem Engagement sei noch erwähnt. Sie unterrichtete eine blinde Schülerin. Bruno Walter beschrieb in seinen Lebenserinnerungen, dass er diese Schülerin bei einem Vorsingen bei Joseph Joachim auf dem Klavier begleitet habe.⁶³⁷ In der Szene dominierte natürlich die Begegnung mit dem berühmten Geiger und Hochschulgründer – an den

Namen und die Studienbedingungen der Sängerin erinnerte er sich nicht. Dies ist die einzige Auskunft über die Studienmöglichkeiten von Menschen mit Behinderungen. Bruno Walter war im Rückblick aus der Perspektive der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg offenbar daran gelegen, seine Lehrerin Jenny Meyer als „guten Menschen“ zu zeichnen.

632 Wininger, Bd. 4.

633 „An demselben Abend [24.3.1882] fand im Hôtel Imperial das alljährlich sich wiederholende Wohltätigkeits-Conzert des Fr. Jenny Meyer mit ihren Gesangs-Schülerinnen statt.“ Als Solistinnen des Abends werden Fr. [Aline] Friede und Fr. Kobert genannt. Rezension in der ADM vom 1.4.1882, S. 109.

634 Morsch 1893, S. 212.

635 Adolph Kohut, Berühmte israelitische Männer und Frauen in der Kulturgeschichte der Menschheit. Lebens- und Charakterbilder aus Vergangenheit und Gegenwart, Bd. 2, Leipzig 1901, S. 407.

636 Semi-Kürschner oder Literarisches Lexikon der Schriftsteller, Dichter, Bankiers, Geldleute, Ärzte, Schauspieler ... jüdischer Rasse und Versippung, die von 1813/1913 in Deutschland tätig und bekannt waren, hrsg. von Philipp Stauff, Berlin 1913 (im Selbstverlag).

637 Walter, S. 42.

G Prüfungspraxis und Zeugnisse

Heute gehört zu jedem Ausbildungsinstitut ein durchdachtes System von Prüfungen, um Lernerfolge in irgendeiner Form messbar und vergleichbar zu machen. Bei Musikhochschulen sind die wohl wichtigsten künstlerischen Prüfungen die, die das Studium umrahmen: Die Aufnahmeprüfung, die die Eignung und den Leistungsstand dokumentieren und die Abschlussprüfung, die die „künstlerische Reife“ beweisen soll und damit gleichzeitig als Tor zum Berufsleben fungiert. Diese Praxis hat ihre Geschichte. Im 19. Jahrhundert wurden Zeugnisse nicht immer aufgrund von eigenen Prüfungen ausgestellt, sondern eher Empfehlungsschreiben für spezielle Anlässe angefertigt. Außerdem war die Qualität der tatsächlichen Abschlusszeugnisse fraglich und Aufnahmeprüfungen fanden vermutlich eher bei dem gewünschten Lehrer in privatem Rahmen statt. Im Umkreis des *Stern'schen Konservatoriums* sind nur punktuelle Einblicke und diese auch erst in späterer Zeit um die Jahrhundertwende möglich.

Über die Aufnahmeprüfungen am *Stern'schen Konservatorium* existieren fast keine Belege. Mit großer Sicherheit aber wurden die Kandidaten schon deshalb geprüft, um sie auf die verschiedenen Ausbildungsklassen zu verteilen. Allerdings ist zu vermuten, dass sie bei einem privaten Konservatorium weniger ein Ausleseverfahren darstellten als beispielsweise an der Hochschule. Dort fungierte die Aufnahmeprüfung als Gütesiegel, als *entrée billet*, das die Identifikation der Studierenden mit ihrer Ausbildungsstätte beförderte. Gleichzeitig bildete sie die Grundlage für das Leistungsniveau der Hochschule.⁶³⁸ Über das Auswahlverfahren am *Stern'schen Konservatorium* sind Details aus den Lebenserinnerungen von Bruno Walter, Ruth Schönthal und Trude Hesterberg bekannt.

Bruno Walter wurde 1884 von Robert Radecke detailliert auf seine Musikalität hin geprüft und mit dem berühmten Satz „Jeder Zoll an ihm ist Musik“⁶³⁹ entlassen. Diese Bewertung war für die Eltern ausschlaggebend, die Musikerlaufbahn für ihren Sohn in Betracht zu ziehen. Die Prüfung fand bei Robert Radecke zu Hause statt in „seinem schönen, geräumigen Musikzimmer“. Bruno Walter erinnerte sich an die biedermeierliche Einrichtung:

Aus „einer Ecke blickte mir die Marmorbüste von Beethoven entgegen, und in der Mitte des Raumes stand ein Bechstein-Flügel – ein beglückender und zugleich einschüchternder Anblick für den Achtjährigen [...].“⁶⁴⁰

638 Schenk 2004, S. 288 f.

639 Walter, S. 23.

640 Ebd.

Die Prüfung begann mit einem Test des absoluten Gehörs – offenbar damals ein sehr wichtiges Kriterium. Dann waren Intervalle zu hören. Danach folgte das Klavierspiel, erst vom Blatt, dann der Vortrag der vorbereiteten Werke (eine Mozart-Sonate und zwei *Lieder ohne Worte* von Mendelssohn) und am Schluss das freie Improvisieren („frei fantasieren“). Vermutlich war dies die eigentliche Aufnahmeprüfung, obwohl sie bei dem stellvertretenden Direktor und in privatem Rahmen stattfand.

40 Jahre später fand die Aufnahmeprüfung der damals 6-jährigen Ruth Schönthal – ähnlich wie bei Bruno Walter – ebenfalls vor dem stellvertretenden Direktor statt.⁶⁴¹ Das war in dieser Zeit Siegfried Eberhardt. Diese beiden Beispiele zeigen, dass es für die Elementarklassen doch ein Ausleseverfahren gegeben hat. Ruth Schönthal wurde als jüngste Schülerin an das Konservatorium aufgenommen und hatte von 1930–1935 Klavierunterricht bei Luise Lehde und immer samstags vormittags Theorieunterricht bei Hilde Bischoff.

Trude Hesterberg hingegen berichtete davon, wie sie 1911 ohne das Wissen ihrer Eltern im Sekretariat 45 Mark hinterlegte und dann einfach mit dem Gesangsstudium begann. Eine Aufnahmeprüfung erwähnte sie nicht. Es stellt sich die Frage, ob Trude Hesterberg sich daran nicht erinnerte oder ob sie diese im Zusammenhang des heimlichen Studierens nur nicht erwähnenswert fand.⁶⁴² Ein Studienbeginn gänzlich ohne Eignungstest erscheint mir bei dem Ruf, den das *Stern'sche Konservatorium* genoss, nicht vorstellbar.

Abschlusszeugnisse sind aus verschiedenen Epochen überliefert. Diese wurden, bis auf wenige begründete Ausnahmen bei ausländischen Studenten, erst nach einer mindestens dreijährigen Studienzeit ausgestellt. Die Regelstudienzeit von drei Jahren war auch bei anderen Konservatorien üblich. In dieser Zeitspanne war es möglich, einen vollständigen Kurs in Musiktheorie und Komposition zu absolvieren. Die Statuten des Konservatoriums München von 1854 weisen sogar extra darauf hin, dass ein vorheriges Ausscheiden nur mit Erlaubnis des Direktors oder ohne Zeugnis möglich sei.⁶⁴³ Erst nach diesen drei Jahren galt man dann offiziell als von dieser Institution ausgebildet. Außerdem war es auch erst nach dieser Studienzeit möglich, sich um ein begehrtes Stipendium zu bewerben. Im „Berliner Musik-Jahrbuch von 1926“, herausgegeben von Arnold Ebel, heißt es deshalb:

„Abgangszeugnisse über Fähigkeiten, Leistungen und Studiengang können nur den Schülern der Ober- und Ausbildungsklassen, und zwar erst nach dreijährigem Studium, ausgestellt werden. Bei kürzerem Studium und Schülern der Elementar- bis Mittelklassen kommt nur eine Bescheinigung über die Studienzeit in Frage.“⁶⁴⁴

641 Gespräch mit der Autorin im November 2000 in Berlin im Rahmen der Feierlichkeiten zum 150-jährigen Bestehen.

642 Vgl. Kapitel 6: Lehrer und Schüler: Einblicke in den Unterricht.

643 Satzungen für die Schüler am K. Bayerischen Conservatorium für Musik in München, München 1854. Druckschrift, SBB-PK.

644 Ebel, S. 145 f.

Im Folgenden werden einige Beispiele aus verschiedenen Epochen betrachtet, die die jeweilige Praxis dokumentieren. Für die Anfangszeit finden sich nur handschriftliche Gutachten. Ein Brief von Hans von Bülow an seine Schülerin Ludovika Milinowska belegte, dass Zeugnisse hier eher Empfehlungsschreiben von anerkannten Künstlern waren, die auf Wunsch sogar in englischer Sprache abgefasst wurden. Hier das Anschreiben von Hans von Bülow:

„Mein geehrtes Fräulein,
das beigefügte Zeugnis [Briefeinlage nicht erhalten] kann ich Ihnen vorläufig nur deutsch geben – am Montag steht es in englischer Übersetzung zu Diensten. Da ich der Sprache nicht ganz mächtig bin und die Engländer in diesem Punkte sehr eigen und peinlich, so lasse ich mir die Übersetzung von kundiger Hand ausbessern. Hoffentlich genügt der Inhalt wenigstens Ihren Wünschen.
Ihr ganz ergebener
H. v. Bülow
Freitag 29. Jan. [1864]
Nicht zu vergessen: Studieren Sie Sich eine Anzahl Stücke von Componisten ein, die in England vorzugsweise goütert wird also: Händel, Weber, Mendelssohn – Beethoven natürlich auch. Erinnern Sie mich gefälligst daran, dass ich die Ausführung dieses praktischen Rathes überwache.“⁶⁴⁵

Das Zeugnis selbst hat sich nur in der englischen Fassung erhalten. Dass sie ein Zeugnis in englischer Sprache wünschte, lässt vermuten, dass Ludovika Milinowska sich an einem englischen Musikinstitut als Lehrerin bewerben wollte:

„This is to testify that Miss Ludovika Milinowska has been for two years a pupil of the Berlin conservatoir and given herself up during that time to her study of the piano under my immediate direction. Having had earnestly occasion of observing her marked musical talent, sober taste, and conscientious exertion to improve not only in execution but also in understanding what she plays I have much pleasure in recommending her knowledge of good composers both of ancient and modern times is rather comprehensive, her facility of imparting to others what she has acquired she has frequently displayed. I am fully convinced that the responsible position as teacher at some institution will be filled by her to general satisfaction.
Berlin 31. January 1864
Hans v. Bülow
Pianist of his Majesty
the King of Prussia“⁶⁴⁶

645 SIM, Doc. orig. H. v. Bülow 1,1.

646 SIM, Doc. orig. H. v. Bülow 1,2 handschriftlich mit Siegel (Adler mit Schild).

In der Briefausgabe von Hans von Bülow finden sich zudem im dritten Band Zeugnis-Tabellen aus seiner Unterrichtszeit am Konservatorium.⁶⁴⁷ In tabellarischer Form wurden die Schülerinnen und Schüler nach „Anlagen“, „Fleiß“, „Verhalten“ und „Fortschritt“ beurteilt und in verschiedene Leistungsklassen eingeteilt. Ob diese Aufzeichnungen tatsächlich als Zeugnisse für die Studierenden gedacht waren, ist anzuzweifeln. Trotz der Überschrift handelte es sich wohl eher um Notizen über seine Unterrichtstätigkeit, die gleichzeitig als Belege gedient haben könnten.

Die kunstvollsten Zeugnisse stammen aus der Ära Jenny Meyer, wie zwei einander ähnliche Beispiele belegen. Groß, querformatig und mit künstlerisch gestalteter Umrandung ähneln sie einem Meisterbrief. Den Hauptteil bildeten die detaillierte Beschreibung der künstlerischen Reife und die verbale Beurteilung des Studienverlaufs. Durch die Unterschriften aller Fachlehrer trat das Konservatorium als Institution auf und wurde damit gegenüber den Hauptfachlehrern aufgewertet. Auf dem Zeugnis von Fanny Opfer sind dies neben der Direktorin Jenny Meyer, Arno Kleffel, Georg Link, Julius Graefen und Ludwig Bußler; auf dem Zeugnis von Alberto Nepomuceno sind dies wegen der anderen fachlichen Ausrichtung Heinrich Ehrlich und Arno Kleffel.

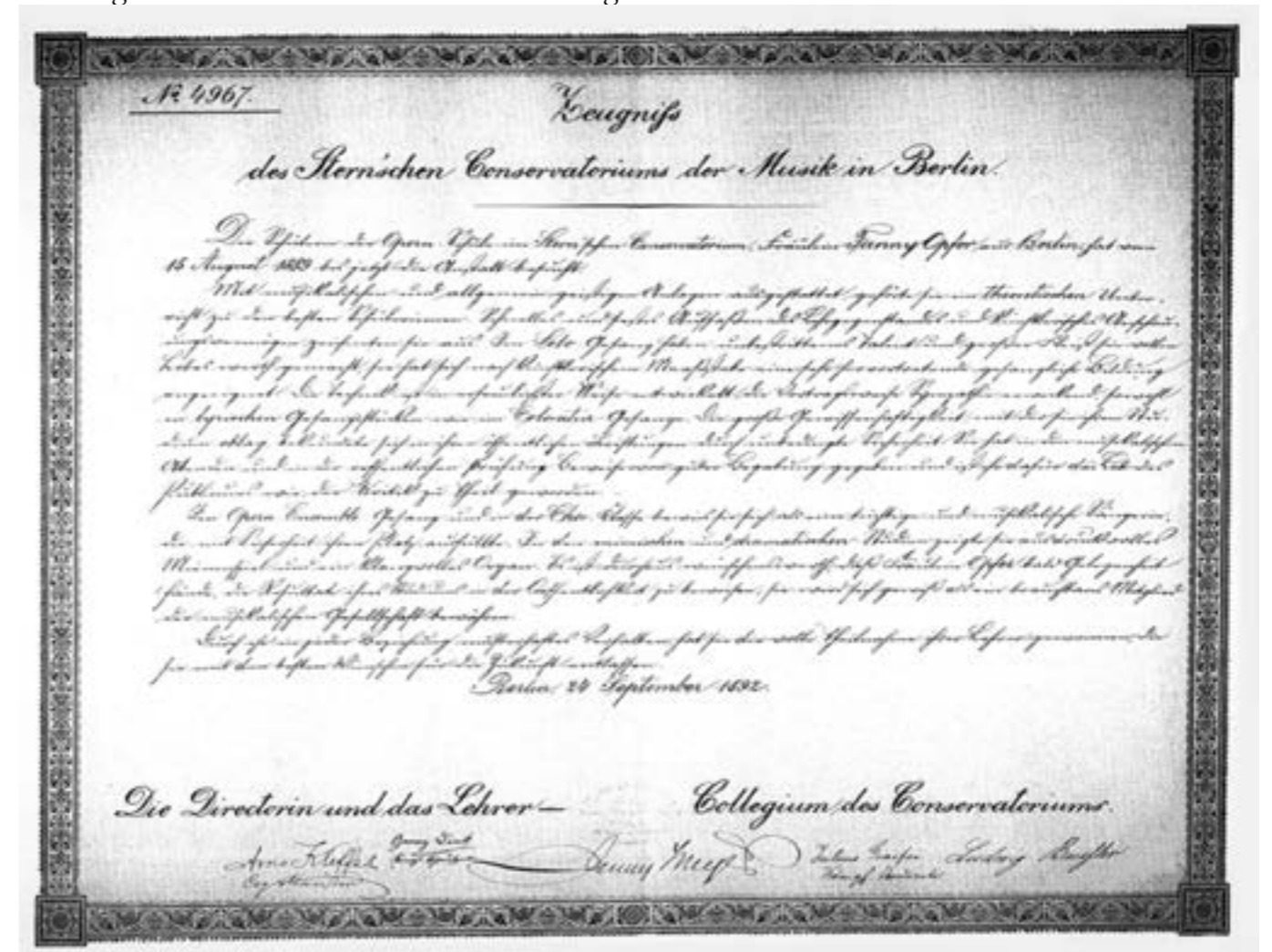


Abb. 50: Zeugnis von Fanny Opfer, (LAB F Rep. 129, Acc. 689, Nr. 1)

647 Bülow, Briefe, Bd. 3, Anhang Zeugnis-Tabellen. Siehe Anhang VII.

Hier der Wortlaut des Zeugnisses:

„Die Schülerin der Opern-Schule im Stern'schen Konservatorium Fräulein Fanny Opfer aus Berlin hat vom 15. August 1889 bis jetzt die Anstalt besucht. Mit musikalischen und allgemein geistigen Anlagen ausgestattet, gehörte sie im theoretischen Unterricht zu den besten Schülerinnen. Schnelles und festes Auffassen des Lehrgegenstandes und künstlerisches Anschauungsvermögen zeichneten sie aus. Im Solo-Gesang haben unbestrittenes Talent und großer Fleiß sie vollen Lobes werth gemacht, sie hat sich nach künstlerischem Maßstabe eine sehr hervortretende gesangliche Bildung angeeignet. Die Technik ist in erfreulichster Weise entwickelt, die Vortragsweise bemerkenswerth, sowohl in lyrischen Gesangsstücken wie im Coloratur-Gesange. Die große Gewissenhaftigkeit, mit der sie ihrem Studium oblag, bekundete sich in ihren öffentlichen Leistungen durch unbedingte Sicherheit. Sie hat in den musikalischen Abenden und in der öffentlichen Prüfung Beweise von guter Begabung gegeben und ist ihr dafür das Lob des Publikums wie der Kritik zutheil geworden. –

Im Opern-Ensemble-Gesang und in der Chor-Klasse bewies sie sich als eine tüchtige und musikalische Sängerin, die mit Sicherheit ihren Platz ausfüllt. In den mimischen und dramatischen Studien zeigte sie ausdrucksvolles Minenspiel und ein klangvolles Organ. Es ist durchaus wünschenswerth, dass Fräulein Opfer bald Gelegenheit fände, die Resultate ihres Studiums in der Oeffentlichkeit zu beweisen, sie wird sich gewiß als ein brauchbares Mitglied der musikalischen Gesellschaft bewähren.

Durch ihr in jeder Beziehung musterhaftes Verhalten hat sie die volle Theilnahme ihrer Lehrer gewonnen, die sie mit den besten Wünschen für die Zukunft entlassen.

Berlin 24. September 1892“

Im Sängerlexikon von Kutsch/Riemens hielt fest, dass Fanny Opfer nach erfolgreichem Studium tatsächlich als Konzertsopranistin hervortrat, wobei die Autoren besonders die ungewöhnliche Tonhöhe ihrer Sopranstimme bewunderten.⁶⁴⁸ Fanny Opfer gab außerdem Liederabende und sang in Oratorien, wie zum Beispiel 1905 das Sopran-Solo in der deutschen Erstaufführung des Oratoriums *The Apostles* von Edward Elgar in Berlin. Außerdem betätigte sie sich in Berlin als Gesangslehrerin – wie eine Anzeige in der *Vossischen Zeitung* vom 25. Februar 1900 belegt.⁶⁴⁹ Auch am *Veit'schen Konservatorium*⁶⁵⁰ in Berlin und am Konservatorium von Breslau ging sie einer Lehrtätigkeit nach. Fanny Opfer war Jüdin und gehört zu den Opfern des Holocausts. Sie wurde in das Ghetto Theresienstadt verschleppt und dort im März 1944 umgebracht.⁶⁵¹

648 Kutsch/Riemens, Bd. 4, S. 2600–2601. Von ihrer Stimme existieren einige sehr seltene Lyrophon-Schallplatten, die um 1904 in Berlin hergestellt wurden. Außerdem sind Lied-Aufnahmen auf Anker erschienen.

649 „Fanny Opfer, Concertsängerin erth. Gesangunterricht, Sprechst. 3–4 Uhr. Oranienburger Str. 65 II.“ In: *Vossische Zeitung* vom 25.2.1900.

650 Das *Veit'sche Konservatorium*, gegründet von Emil Alexander Veit, wurde im Jahr 1914 von Arthur Perleberg geleitet und befand sich am Luisenufer 43. Vgl. Anzeige in: Stern, Was muß ... 1914, S. 198.

651 LexM: http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002108, (Stand 12.4.2012).



Abb. 51: Zeugnis Alberto Nepomuceno⁶⁵², (Privat-Archiv von Sérgio Alvim Corrêa Nepomuceno, Rio de Janeiro)

Wörtlich attestierte Jenny Meyer:

„Herr Alberto Nepomuceno aus Ceará [Brasilien] besuchte das Conservatorium vom 1. April 1892 bis jetzt. Das Klavierspiel des Herrn Nepomuceno zeugt von musikalischer Bildung, richtiger Auffassung und warmer Empfindung. Hinsichtlich der Technik hat er in letzterer Zeit sehr gute Fortschritte bewiesen, so dass auch nach dieser Richtung Tüchtiges zu erwarten ist. Während zweier Jahre mit kurzen Unterbrechungen nahm er Unterricht in der Composition und etwa ein und einhalbes Jahr im Orgelspiel. Während dieser Zeit bewährte er sich als ein strebsamer, fleissiger und durchaus beanlagter [sic.] Kunstjünger. Im Orgelspiel hat er sich in dieser verhältnissmässig kurzen Zeit eine so bemerkenswerthe Geschicklichkeit und Tüchtigkeit angeeignet, dass er schon ziemlich schwierige Orgelwerke, wie Schumann's Fuge über den Namen „Bach“, sowie Sebastian Bachs grosse Dmoll Toccata vollkommen zu bewältigen im Stande ist. Als Componist besitzt Herr Nepomuceno eine rege Fantasie, leichte Auffassungsgabe und hat sich bei allem Bestreben Neues und Eigenartiges zu bieten, doch einen reinen und aesthetischen Sinn für Wohlklang und Formenschönheit bewahrt. Eine Suite für Streichorchester sowie ein symphonisches Scherzo für grosses Orchester, welche beide unter Herrn Nepomuceno's eigener Leitung in

652 Für die Bereitstellung der Kopie danke ich Professor Adjunto Dr. João Vicente Vidal, Rio de Janeiro.

den öffentlichen Prüfungen des Conservatoriums vom Berliner Philharmonischen Orchester mit grossem Erfolg zur Aufführung gelangten, enthalten einzelne so feinsinnige Züge, dass man wohl berechtigt sein darf von dem Componisten – namentlich wenn es ihm gelingt, seine Kräfte noch mehr zu concentriren – mit der Zeit noch halt- und werthvollere Gaben zu erwarten. Herr Nepomuceno darf mit dem Bewusstsein in seine Heimath zurückkehren, dass er seine Studienzeit am Conservatorium fleissig benutzt, dass er etwas Tüchtiges gelernt hat und dass ihn die aufrichtigsten Segenswünsche der Directorin des Conservatoriums, seiner Lehrer und Mitschüler dorthin begleiten werden.

Berlin, den 21^{sten} März 1894“

Alberto Nepomuceno⁶⁵³ wurde der bekannteste Komponist seiner Epoche in Brasilien, der zudem die europäische Musiktradition in seinem Land verankerte. Er studierte außer am *Stern'schen Konservatorium* auch in Paris und Rom. Seit 1895 war er Orgellehrer, seit 1902 Leiter des *Instituto Nacional de Música* in Rio de Janeiro. Daneben leitete Nepomuceno seit 1896 das Orchester der Gesellschaft für Volkstümliche Konzerte. Er komponierte eine Oper, eine Sinfonie, eine *Suite brasileira*, ein Klaviertrio, Klavierwerke und Lieder.

Beide Zeugnisse waren sehr individuell und persönlich geschrieben. Sie dokumentierten die Studienzeit und beschrieben den Leistungsstand, indem vorgetragene bzw. komponierte Werke gewürdigt wurden, und nannten alle Nebenfächer. Auch erfolgreiche Auftritte innerhalb des Konservatoriums wurden erwähnt. Mit den besten Wünschen des Kollegiums wurden die Studierenden nach Art eines Empfehlungsschreibens ins Musikleben entlassen. Offenbar waren in dieser Zeit mehr inhaltliche Informationen statt Formalisierungen und auch mehrere Referenzen von Lehrerpersönlichkeiten in Form von Unterschriften nötig.

Anscheinend wurde in den Zwanziger Jahren weniger Wert auf die Gestaltung des Zeugnisses gelegt. Ein Beispiel ist das Zeugnis für Sofie Krause, eine Tochter des Klavierprofessors Martin Krause, das im Nachlass des Vaters überliefert wurde.⁶⁵⁴ Direktor Alexander von Fielitz verfasste es maschinenschriftlich auf Papier mit einem geprägten Siegel. Inhaltlich bot es weniger als die Zeugnisbeispiele früherer Epochen, was vielleicht daran liegt, dass Sofie Krauses Lehrerin, Mathilde Mallinger, bereits verstorben war und der Direktor das Zeugnis quasi vertretungshalber erstellen musste. Er benannte lediglich die Studienzeiten, erwähnte ihre Leistungen bei Schülerkonzerten und sprach Wünsche für den weiteren Lebensweg aus:

653 Vgl.: MGG2 Bd. 12, Sp. 990 f.; Vidal 2011. Alberto Nepomuceno ist auf einem Foto im Kapitel F: Die *Jahresberichte* zu sehen.

654 Archiv der UdK Berlin, Teil-Nachlass Martin Krause, Akz 3/1999.

„Fräulein Sofie Krause⁶⁵⁵ aus Leipzig ist 4 Jahre lang Schülerin des Stern'schen Conservatoriums in der Gesangs-Ausbildungsklasse der jüngst verstorbenen Frau Professor Mathilde Mallinger gewesen. Die verschiedene Meisterin hat dem unterzeichneten Direktor oft gesagt, daß Fräulein Krause eine derjenigen Schülerinnen aus ihrer Klasse gewesen ist, die, namentlich was teschnisches [sic] Können anbelangt, am meisten geleistet hat. In den öffentlichen Schüleraufführungen hat Fräulein Krause des öfteren Gelegenheit gehabt, hoch erfreuliche Proben ihrer gesanglichen, bereits sehr vorgeschrittenen Kunst abzulegen und viel Beifall und Anerkennung zu ernten. Unsere besten Wünsche begleiten die junge Dame auf ihrem ferneren Lebensweg.

Berlin, den 26. April 1920

Der Direktor Alexander von Fielitz
Königl. Professor“

Im Archiv der UdK Berlin ist ein Zeugnisbuch mit handschriftlichen Eintragungen erhalten, welches vor- oder abgeschriebene Beurteilungen für die Zeugnisse von Schülerinnen und Schülern aus den Jahren 1928 bis 1933 enthält.⁶⁵⁶ Auch in dieser Zeit gab es offenbar keine Zensuren, sondern ausschließlich Beurteilungen in Textform. Manchmal wurden die Programme der Abschlussprüfung genannt. Welche äußere Form die Zeugnisse letztendlich besaßen, ist nicht bekannt. Das Zeugnisbuch enthält auch Bescheinigungen für Lehrende, die das Konservatorium verließen. Daran lässt sich die Häufung dieser Fälle – zwecks Verlegung des „hiesigen Wohnsitz nach auswärts bzw. in das Ausland“ also der Emigration wie bei Max Heller⁶⁵⁷ – in den fortschreitenden 1930er Jahren beobachten.

Die Zeugnisse von Grete von Zieritz⁶⁵⁸ sind vermutlich abhanden gekommen, denn es existieren nur die zwei handschriftlichen Bescheinigungen aus den 1930er Jahren, die ihr Studium belegen sollten. Ein Zeugnis wurde von Jenny Krause ausgestellt, der Tochter des zu diesem Zeitpunkt

655 Sofie Krause (1890–1988), jüngste Tochter des Klavierprofessors Martin Krause. Als Sofie Krause de Reszke feierte sie große Erfolge als Sängerin und trat oft gemeinsam mit ihren Schwestern, der Pianistin Jenny Krause und der Schauspielerin Fanny Thompsen auf. Der Teil-Nachlass von Martin Krause enthält eine Sammlung von Kritiken und Programmen von Sofie Krause de Reszke und Jenny Krause.

656 Archiv der UdK Berlin, Bestand 5, Nr. 268.

657 „Herr Max Heller gehört dem Lehrerverbände des Stern'schen Conservatoriums der Musik in Berlin seit November 1904 als Leiter einer Gesangsausbildungsklasse an. Da er in nächster Zeit möglicherweise seinen hiesigen Wohnsitz nach auswärts bzw. in das Ausland verlegt, komme ich seiner Bitte um Ausstellung eines Zeugnisses hiermit gerne nach. [...] Das Stern'sche Conservatorium würde es außerordentlich bedauern, wenn äußere Verhältnisse Herrn Heller zwingen sollten, seine Lehrtätigkeit am Institute aufgeben zu müssen.“ Zeugnisbuch, Archiv der UdK Berlin, Bestand 5, Nr. 268.

658 Zur Biografie vgl.: Anna-Christine Rhode-Jüchtern, Schrekers ungleiche Töchter. Grete von Zieritz und Charlotte Schlesinger in NS-Zeit und Exil, Sinzig 2008; Beate Philipp, Grete von Zieritz und der Schreker-Kreis. Die Kunst des unbedingten Ausdrucks, Wilhelmshaven 1993; Rita Aigner, Grete von Zieritz. Leben und Werk, Berlin 1991 und Ursula Weck, Klaus Lang und Albrecht Dümling, Grete von Zieritz. Komponistenporträt – Werkverzeichnis, Berlin 1989.

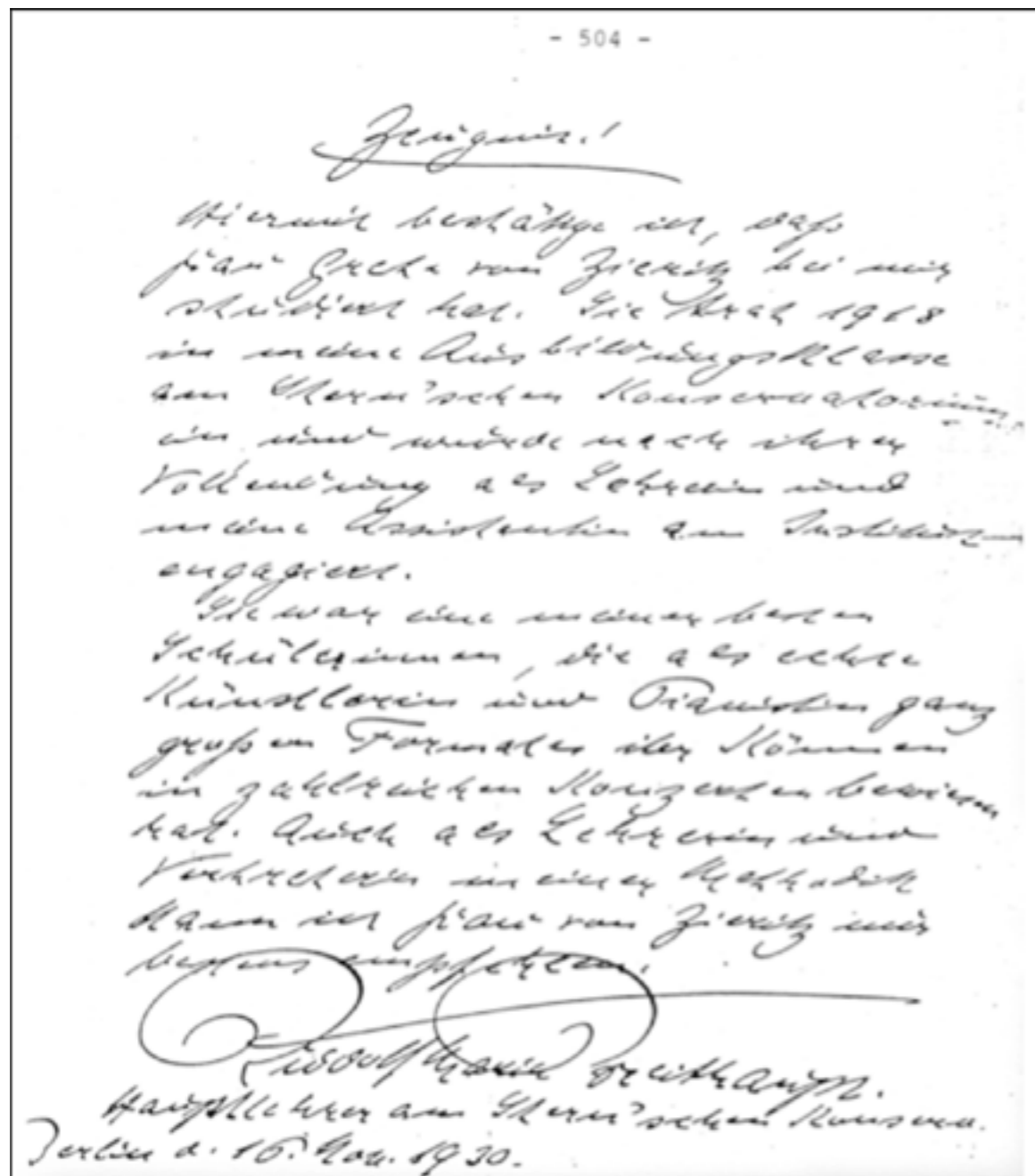


Abb 52.: Nachträglich ausgestellttes Zeugnis für Grete von Zieritz, in: Rita Aigner, Grete von Zieritz. Leben und Werk, Berlin 1991, S. 504.

bereits verstorbenen Klavierprofessors Martin Krause.⁶⁵⁹ Das zweite, von ihrem späteren Lehrer Rudolf Maria Breithaupt, ist im Folgenden abgedruckt. Es ist eher als ein Gutachten aufzufassen. Beide Zeugnisse enthalten keine Benotungen und auch keine Auflistung der Nebenfächer. Eine Bescheinigung über ihre Lehrtätigkeit, die im gleichen Jahr vom Direktor Paul Graener ausgestellt wurde, zeigt zumindest die Verwendung eines Briefkopfes mit dem genauen Namen

659 „Berlin, den 23. November 1930. Zeugnis für Frau Grete von Zieritz! Ich bestätige hiermit, daß Frau Grete von Zieritz von Oktober 1917 bis Juni 1918 bei meinem Vater Professor Martin Krause, Klavier studierte. Sie gehörte zu seinen hoffnungsvollsten Schülern und hat ihm durch ihre musikalische sowie pädagogische Begabung viel Freude gemacht. Jenny Krause. Berlin Wilmersdorf, Prinzregentenstraße 79.“ Zeugnis abgedruckt in: Aigner, S. 503.



Abb. 53: Bescheinigung der Lehrtätigkeit von Grete von Zieritz am Stern'schen Konservatorium, in: Aigner, S. 505.

des Konservatoriums und dem Wappen in der gleichen Form, wie es auch in den *Jahresberichten* der Zeit benutzt wurde.

Ein Beispiel aus dem Jahr 1933 zeigt, dass auch Vordrucke verwendet wurden, die mit ihrer Auflistung der Rubriken „Stundenbesuch“, „Führung“, „Aufmerksamkeit“, „häuslicher Fleiß“ und „Fortschritte“ an die Zeugnis-Tabellen von Hans von Bülow aus der Anfangszeit erinnern. Es ist ein Zeugnis aus der Elementarklasse der damals neunjährigen Ruth Schönthal erhalten, unterzeichnet von Direktor Siegfried Eberhardt.

Ruth Schönthal gehörte zu den jüdischen Schülern, denen nahegelegt wurde, das Konservatorium zu verlassen. Ihre Eltern entschieden sich, ihr privaten Unterricht erteilen zu lassen.



Abb. 54: Zeugnis von Ruth Schönthal, (AdK Berlin, Nachlass Ruth Schönthal)

Sie besuchte nicht die *Jüdische Private Musikschule Hollaender*. Kurz darauf emigrierte die Familie nach Schweden, dann über Moskau nach Mexiko und letztlich in die USA. Der Musikunterricht für das hochbegabte Mädchen wurde in all diesen Ländern fortgesetzt. Die vielfältigen Einflüsse und die existenzielle Erfahrung des Exils prägten die Musiksprache der später weltweit erfolgreichen Komponistin.⁶⁶⁰

Diese Betrachtung von vereinzelt und mehr oder weniger durch Zufall aufgefundenen Beispielen zeigt, dass das Konservatorium keine einheitlichen Zeugnisvordrucke benutzte und dass in den verschiedenen Epochen unterschiedliches Gewicht auf derartige Formalitäten gelegt wurde, wobei eine prinzipielle Tendenz zur Formalisierung zu beobachten ist. Grundsätzlich besteht das Problem, dass die Zeugnisse den Absolventen mitgegeben wurden und so meist nicht mehr auffindbar sind.

660 Vgl. dazu: Martina Helmig, Ruth Schönthal. Ein kompositorischer Werdegang im Exil, (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft; 10) Hildesheim u. a. 1994.

Vermutlich verblieben im Konservatorium nur die Notizen, die sich zumindest in Form dieses einen Zeugnisbuches erhalten haben. Wenn man sich aber die Schülerkreise in Erinnerung ruft und die schon sehr frühe Internationalität der Studierenden bedenkt, dann kann man davon ausgehen, dass solche Zeugnisse weltweit in Archiven oder persönlichen Nachlässen lagern. Es besteht die Möglichkeit, dass durch die beginnenden Forschungen zu diesem Thema noch weitere Zeugnisse auftauchen und möglicherweise als Kopien ihren Platz im Archiv der UdK Berlin finden werden. So könnten sie gleichsam auf dem Umweg wieder an ihren Ausgangsort Berlin zurückgelangen und dort ein weiteres Puzzlestück zur Geschichte des Konservatoriums liefern.

**Kommerzielles Verdienen:
Die Ära von Gustav Hollaender und Alexander von Fielitz
(1895–1930)**

Der „Musiker-Unternehmer“: Gustav Hollaender

„Gustav Hollaender, der als dritter Nachfolger nach Julius Sterns Tode das Konservatorium leitete, war ein trefflicher Verwalter des geistigen Erbes“⁶⁶¹

– so urteilte die ehemalige Schülerin Frieda Hempel in ihren Lebenserinnerungen. Mit dem Verkauf an Gustav Hollaender wechselte das Konservatorium zum dritten und letzten Mal den Besitzer. Wieder wurde es von einer jüdischen Musikerfamilie geführt und ebenfalls mit großem persönlichen Engagement.

Die Hollaender-Dynastie⁶⁶² ist eine weit verzweigte Musiker-Familie, die über mehrere Generationen das Musikleben besonders in Berlin prägte. Sie wurde von den zwei Brüdern Isaak und Siegmund Hollaender begründet. Der eine war Privatgelehrter, sprach vierzehn Sprachen und benannte seine Kinder alle mit dem Vornamensbeginn „Al...“ (Alexis, Alma, Alfred, Algunde, ...), weswegen er scherzhaft der „Allvater“ genannt wurde. Der andere Bruder war Arzt und hatte mit seiner Ehefrau Renette [Renate], geb. Danziger, 13 Kinder, von denen die Brüder Gustav, Viktor und Felix berühmt geworden sind.

Gustav Hollaender⁶⁶³ wird meist nur als Fußnote in den Biografien über seinen Neffen Friedrich Hollaender erwähnt. Deshalb soll an dieser Stelle ein Blick auf seinen Werdegang gerichtet werden. Geboren wurde er am 15. Februar 1855 noch in Leobschütz in Oberschlesien, bevor die Familie nach Berlin übersiedelte. Der Vater war anscheinend ein begabter Violinist, da er Gustav bis zum 12. Lebensjahr selbst unterrichtete. Danach besuchte der Sohn ab 1867 das Konservatorium in Leipzig und hatte dort Unterricht bei Ferdinand David, einem Schüler Louis Spohrs. Anschließend studierte er an der *Königlichen Hochschule* in Berlin, wo er seine Ausbildung bei keinem Geringeren als Joseph Joachim abschloss. Somit stellt er später als Direktor des *Stern'schen Konservatoriums* auch die personelle Verbindung zwischen den beiden Instituten dar. 1874 wurde er *Königlicher Kammermusiker* an der *Königlichen Oper* und ein Jahr später Lehrer an der *Kullak'schen Akademie*.

661 Frieda Hempel, *Mein Leben dem Gesang. Erinnerungen*, Berlin 1955, S. 27.

662 Vgl. Stammbaum im Anhang II..

663 Vgl. auch Volker Kühn, Gustav Hollaender, in: MGG2, Bd. 9, Sp. 212; von Edmund Nick, Gustav Hollaender, in: MGG, Bd. 6, Sp. 625 f. und von Gaynor G. Jones, Gustav Hollaender, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, hrsg. v. Stanley Sadie, 29 Bde, London 22001, hier: Bd. 8, S. 645; außerdem: A. Ehrlich [i. e. Albert Payne], *Berühmte Geiger der Vergangenheit und Gegenwart*, Leipzig 1902, S. 96–98.

Er unternahm verschiedene Konzertreisen, unter anderem 1875 mit Carlotta Patti⁶⁶⁴. Gemeinsam mit Xaver Scharwenka und Heinrich Grünfeld veranstaltete er Kammermusik-Matinéen und begründete damit eine regelrechte Konzertreihe. 1881 wurde er als Professor für Violine an das Kölner Konservatorium berufen und spielte dort im Gürzenich-Orchester. 1888 gründete er mit den Kollegen Joseph Schwarz, Carl Körner und Louis Heggesi (Hegyesi) das *Gustav-Hollaender-Quartett*, auch *Gürzenich-Quartett* genannt. Mit diesem Streichquartett unternahm er Konzertreisen durch Deutschland, England, Holland, Belgien, Dänemark und in die Schweiz. Innerhalb dieser Tätigkeitsfelder war er vergleichbar mit seinem ehemaligem Lehrer Joseph Joachim in Berlin. In dieser Lebensphase war Gustav Hollaender in erster Linie als Musiker tätig.

In einer Rede anlässlich des Todes von Gustav Hollaender fasste Wilhelm Klatte dessen musikalische Betätigungsfelder vor der Übernahme des Konservatoriums zusammen und akzentuierte dabei besonders die Verbindungen zu Brahms und Wagner:

„Die Musikwelt kennt und schätzt ihn. Die Großmeister versichern sich seiner bewährten Mitarbeit; er musiziert mit Brahms; er sitzt auch im Bayreuther Orchester. Schon 1876 bei den ersten Nibelungen-Aufführungen finden wir Gustav Hollaender dort. Er geht bei Richard Wagner aus und ein, er glüht für den Meister und sein Werk, er sucht andere junge Musiker mit Begeisterung für Bayreuth zu erfüllen, und wie er einen jungen Musiker findet, der seine Verehrung teilt und der die Werke Wagners im Kopf und in den gewandten Klavierfingern hat, nimmt er ihn eiligst mit nach Wahnfried [...]. In Bayreuth war es übrigens auch, wo der junge Musiker im Hause des Kapellmeisters Eckert seine spätere treue Lebensgefährtin kennen lernte.“⁶⁶⁵

Diese „treue Lebensgefährtin“ war die Sängerin Adelheid Kerschstein.⁶⁶⁶ Sie hatte bei Eduard Mantius, Karl Eckert und Franziska Wüerst Gesang studiert und muss eine vortreffliche Liedsängerin gewesen sein. Aus der Ehe gingen vier Kinder hervor, die alle am *Stern'schen Konservatorium* ausgebildet wurden. Melanie Holländer, verh. Herz (1880–1953), Erich Holländer (1883–?), später Lehrer am Konservatorium und Leiter der Virgil-Klavier-Schule⁶⁶⁷, Kurt Holländer (1885–1941), später Orchestermusiker (Oboe und Violine) und Susanne (Suse) Holländer, verh. Landsberg-Holländer (1892–1943), später Gesangslehrerin am Konservatorium. Auf sie alle wird im 11. Kapitel ausführlicher eingegangen. Alle Kinder wurden in Köln geboren. Erst 1895 kehrte Gustav Hollaender mit seiner Familie zurück nach Berlin, um die Leitung des *Stern'schen Konservatoriums* zu übernehmen. Er kaufte das Institut von Anna Meyer, die das Institut von ihrer verstorbenen Schwester Jenny geerbt hatte. Über den Kaufpreis erfährt man an ganz anderer

664 Carlotta Patti (1835–1889), italienische Koloratursängerin, Schwester von Adelina Patti.

665 Gedenkrede bei der Totenfeier für Professor Gustav Hollaender in der Philharmonie am 16. Januar 1916 gehalten von Wilhelm Klatte. Druckschrift im Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 56.

666 Zu Adelheid Kerschstein (Kirchstein) (1858–1916) siehe: Frank, S. 165.

667 Stumme Klaviatur.

Stelle etwas: In der Entschädigungsakte, die dokumentiert, wie die Erben von Gustav Hollaender nach dem Krieg ihre berechtigten Forderungen erstritten haben, wurde in einem Schreiben des englischen Anwaltes Viktor Lehmann vom 27. November 1951 an seinen Berliner Kollegen Dr. Hans Gumpert in Berlin der beachtliche Preis von 90 000,- Goldmark erwähnt:

„Herr Prof. Gustav Hollaender [...] hat das Konservatorium im Jahre 1894 für 90 000,- Goldmark erworben und es dann zu dem Weltruf gebracht, [...] als er das Konservatorium übernahm hatte er 180 Schüler. Zur Zeit seines Todes (Dezember 1915) hatte es 1 600 Schüler und 120 Lehrer. Bis zum Eintritt des Hitlerregime [sic] war das Konservatorium in der ganzen Welt bekannt und aus allen Ländern kamen Schüler zum Musikstudium nach Berlin.“⁶⁶⁸

Wie diese Verbindung zwischen den Familien Meyer und Hollaender zustande kam, ist nicht geklärt. Vielleicht vermittelte der Bruder Victor Hollaender, der bereits seit 1899 die Fächer Orchester, Partienstudium und Klavier am *Stern'schen Konservatorium* unterrichtete, den Kontakt. Er blieb in dieser Position und wurde später Schriftführer, administrativer Leiter und – zwei Jahre nachdem der Bruder die Leitung übernommen hatte – zusätzlich noch Vizedirektor. Außerdem gab es familiäre Beziehungen noch zum Gründer Julius Stern: Die Ehefrau seines Cousins Alexis Hollaender, Anna Becky-Hollaender⁶⁶⁹, hatte bereits in den 1850er Jahren noch bei Julius Stern an dessen Institut studiert und war inzwischen eine gefragte Konzertsängerin und Gesangslehrerin in Berlin. Ungewöhnlich war indessen, dass die beiden Töchter von Julius Stern – Anna und Dora Stern – am 1. Dezember 1894 aus dem Lehrerkollegium austraten und danach weiter privat unterrichten. Die personelle Konstante zwischen dem Besitzerwechsel war zuvor der stellvertretende Direktor Friedrich Gernsheim. Ansonsten war die Hollaender-Dynastie eher mit der *Kullak'schen Akademie* verbunden. Dort unterrichtete der Cousin Alexis Hollaender⁶⁷⁰ bereits seit 1865, und Gustav Hollaender und seine Cousine Alma Hollaender⁶⁷¹ hatten ihre Ausbildung hier erhalten.

Gustav Hollaender sah in der Leitung des Konservatoriums seine neue berufliche Aufgabe. Als echter „Musiker-Unternehmer“ verstand er es, den Betrieb ökonomisch zu führen und vor allem zu erweitern. „Die Formalitäten der Übernahme waren schnell erledigt.“ – so hieß es im Vorwort des ersten Jahresberichtes⁶⁷² der neuen Ära. Am 3. November 1895 feierte das

Konservatorium nicht nur sein 45-jähriges Bestehen, sondern auch die Übernahme durch den neuen Direktor mit einem Konzert im Saal des Konservatoriums; es war eine Art Antrittskonzert von Gustav Hollaender.



Abb.55: Sammlung Manskopf, Universität Frankfurt.⁶⁷³



Abb.56: in Foto von Gustav Hollaender, aus: Wilhelm Klatte und Ludwig Misch, Festschrift zum 75jährigen Jubiläum, Berlin 1925, S. 33. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 58)

Auf dem ersten Foto ist er als junger Mann und Künstler zu sehen – den Blick versonnen und sehr ernst, auf dem zweiten als freundlicher Geschäftsmann dem Betrachter zugewandt. Als Konservatoriumsdirektor nahm er darauf eine ähnliche Pose wie seine Vorgänger ein, wirkt aber trotzdem weniger streng, vielleicht durch sein verschmitztes Lächeln.⁶⁷⁴

Neben seiner Tätigkeit als Konservatoriumsdirektor betätigte sich Gustav Hollaender in den Jahren von 1898 bis 1906 auch als Dirigent eines gehobenen Amateurorchesters, der *Neuen Orchester-Vereinigung*. Durch den Namenszusatz „neu“ grenzte es sich von dem bereits seit 1866 bestehenden *Berliner Dilettanten-Orchester-Verein* ab, den es vom musikalischen Niveau her überflügeln wollte. Später fusionierten beide Orchester. In dieser Funktion als Dirigent hat Gustav Hollaender große Ähnlichkeiten mit Julius Stern und dessen Orchester-Unternehmungen. Neben klassischen Werken wurden hier auch neuere Kompositionen gespielt wie Franz Liszts *Les Préludes* und das Vorspiel zu den *Meistersingern* von Richard Wagner. Die Orchesterproben fanden in der Aula der

668 Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen, Akte Verfahren 1- 1442/51. Schreiben von Dr. Viktor Lehmann vom 27.11.1951 an seinen Kollegen Dr. Hans Gumpert in Berlin.

669 Anna Hollaender, geb. Becky (geboren 1840) hatte von 1855 bis 1858 bei Julius Stern und Eduard Gustav Sabbath studiert, vgl. Mendel/Reismann, Bd. 5, S. 272. Weitere Quellen: NZfM 1858 Bd. 48, S. 94 öffentliches Prüfungskonzert; Morsch 1893, S. 117 und Richard Wrede und Hans von Reinfels (Hrsg.), *Das geistige Berlin – Leben und Wirken der Architekten, Bildhauer, Bühnenkünstler, Journalisten, Maler, Musiker, Schriftsteller, Zeichner, Fotomechan.* Neudr. der Orig.-Ausg. von 1897, Leipzig 1975, Bd. 1, S. 100.

670 Alexis Hollaender (1840–1924) – Pianist, Komponist, Dirigent und Musikschriftsteller.

671 Alma Haas-Hollaender, geb. Hollaender (1847–1932) – Pianistin und Musikpädagogin. Vgl. Lexikalische Grundseite von Silke Wenzel in: *Musik und Gender im Internet*: <http://www.mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=haas1847> (Stand 29.11.2009).

672 Jahresbericht 1895/06. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 5.

673 in: Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Bildsammlungen, Sammlung Manskopf, Signatur: S36_G01197, Quelle: <http://edocs.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7901197/> (Stand 13.12.2012).

674 Vgl. dazu die Abb. 16, 17 auf S. 72 von Julius Stern und Abb. 43–454, S. 166, 167 von Jenny Meyer.

Friedrichwerderschen Oberrealschule in der Niederwallstraße statt, die Konzerte hingegen meist in der Singakademie oder in der *Hochschule für Musik*. Die *Neue Orchester-Vereinigung* zählte im Jahre 1905 mehr als hundert Mitglieder.



**Das Orchester Berliner Musikfreunde im Oktober 1899
unter der Leitung von Prof. Gustav Hollaender**

Abb.: 57: *Gustav Hollaender im Kreise seiner Musiker, aus: Programm des Festkonzertes zum 140-jährigen Jubiläum des Orchesters Berliner Musikfreunde e.V., S. 8.*

Gustav Hollaenders Orchester hatte – dem Julius Sterns durchaus ähnlich – mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Als er sich im Februar 1906 wegen einer Erkrankung von der Leitung der *Neuen Orchester-Vereinigung* zurückziehen musste, wurde in einer außerordentlichen Versammlung am 12. März 1906 die Fusion mit dem *Berliner Dilettanten-Orchester-Verein* beschlossen. Dieser Zusammenschluss der Liebhabermusiker Berlins mit gehobenen Ansprüchen sollte die finanzielle Unabhängigkeit gewährleisten. Der Hofkonzertmeister a. D. Prof. Max Grünberg wurde zum Dirigenten des neuen Orchestervereins Berliner Musikfreunde gewählt, das noch heute unter dem Namen Orchester der *Berliner Musikfreunde e. V.* besteht.

Den Schwerpunkt der Tätigkeit von Gustav Hollaender bildete die Leitung des Konservatoriums.

Er war nicht nur für alles Administrative zuständig, sondern leitete auch das Orchester und den Chor und unterrichtete Geige und Kammermusik. Die Persönlichkeit Gustav Hollaenders charakterisierte die damalige Schülerin Frieda Hempel:

„Und vor Gustav Hollaender brauchte man wirklich keine Angst zu haben, er verstand, mir mit wenigen Fragen jede Befangenheit zu nehmen, und meinte nach einigen Proben meines Gesanges, ‚da ist schon was vorhanden‘, er werde Frau Nicklass-Kempner Bescheid geben, und ‚morgen vormittag‘ solle ich ihr vorsingen. Und wenn mein Geld knapp sei, auch das solle mir keine Sorgen machen, wenn Frau Kempner mich aufnehme, lasse sich ‚alles übrige‘ schon regeln.“⁶⁷⁵

Dieses Zitat scheint die in der Presse kritisierte Geschäftstüchtigkeit zu widerlegen, auch wenn durch Trude Hesterberg bekannt ist, dass das Unterrichtshonorar in einem solchen Fall nicht erlassen, sondern nur gestundet wurde.⁶⁷⁶ Gustav Hollaender war auf jeden Fall bestrebt, talentierte Schüler trotz finanzieller Schwierigkeiten zu fördern.

Nach seinem Tod am 4. Dezember 1915 erhielt das Konservatorium zu Ehren seiner 20-jährigen Leitungstätigkeit den Doppelnamen *Stern'sches Konservatorium der Musik Gustav Hollaender*. Als Erben und Besitzer des Konservatoriums wurden seine vier Kinder vermutlich zu gleichen Teilen eingesetzt. Das Institut ehrte seinen langjährigen Direktor auch dadurch, dass es zum ersten Todestag ein Gedenkkonzert veranstaltete, in dem ausschließlich seine Kompositionen gespielt wurden, was die Präsenz seiner Werke im Unterricht und im Konzertleben belegt.⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ Hempel, S. 25.

⁶⁷⁶ Vgl. Kapitel 6.2: Die Gesangsausbildung bei Selma Nicklass-Kempner und Nicolaus Rothmühl.

⁶⁷⁷ Programmzettel, Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 49.

H Das liebe Geld: Stipendien, Zuschüsse, Sponsoring

Die Frage nach Stipendien, Zuschüssen und Sponsoring betraf nur einen Teilbereich der Finanzierung des Konservatoriums, nämlich die zusätzlichen Sondereinnahmen. Obwohl wegen fehlender Akten wenig über die finanziellen Verhältnisse des Konservatoriums und seine Wirtschaftlichkeit bekannt ist, können zu diesem Teilbereich dennoch Aussagen gemacht werden, da in den Druckschriften einzelne Angaben überliefert sind.

Grundsätzlich ist die Ära von Gustav Hollaender die große Zeit der Stipendien und Medaillen, zwei Stiftungen wurden sogar von Hollaender initiiert und trugen seinen Namen. Über die Zeit vor Hollaender existieren lediglich Informationen über das berühmte Meyerbeer-Stipendium, übereinzeln Zuwendungen seitens des Königs sowie der Firma Ibach.⁶⁷⁸

Das Meyerbeer-Stipendium war in Bezug auf das Konservatorium das langlebigste und wohl auch prestigeträchtigste Stipendium überhaupt. Giacomo Meyerbeer, mit dem Julius Stern noch persönlich bekannt war, hatte in seinem Testament vom 1. Juni 1863 verfügt, dass aus einem Stiftungskapital von 10.000 Talern mit einer Verzinsung von jährlich 5 Prozent ein Kompositionswettbewerb – die *Meyerbeersche Stiftung für Tonkünstler* – finanziert werden sollte. Dafür hatte er folgende Bedingungen festgelegt:

„Die Zinsen sollen alle zwei Jahre einem nicht über 28 Jahre alten, in Deutschland geborenen Tonkünstler, welcher seine höhere Ausbildung in der Musik in einem der Kunst-Institute Berlins oder im Konservatorium zu Cöln empfangen hat, auf vorgängige Bewerbung behufs einer Studienreise mit 1 000 Thalern als Preis überwiesen werden. Sechs Monate soll derselbe in Italien, die folgenden sechs Monate in Paris und hiernächst sechs Monate abwechselnd in Wien, München und Dresden zubringen, um die musikalischen Zustände der gedachten Länder und Städte gründlich zu studieren.“⁶⁷⁹

Eine solche Studienreise gehörte im 19. Jahrhundert zum festen Bestandteil der musikalischen Ausbildung. In diesem Fall konnte der Begünstigte insgesamt 18 Monate in Italien, Frankreich, Deutschland und Österreich verbringen. Die Bewerber mussten dazu genau definierte Auftragskompositionen einreichen: eine achtstimmige doppelchörige Vokalfuge (Text und Thema waren gegeben), eine Ouvertüre für großes Orchester und eine dreistimmige dramatische Kantate mit Orchester zu einem vorgegebenen Text. Diese Vorgaben zeigen, welche Genres ein Komponist im 19.

678 Familienunternehmen wurde 1794 von Johann Adolph Ibach (1766–1848) in Beyenburg gegründet und produzierte Klaviere und Orgeln. Unter der Leitung von Hulda Ibach (1845–1921), die das Unternehmen 1892 übernahm, wurde eine Fabrik in Berlin errichtet. Vgl. dazu: <http://www.ibach.de/ibach-4.htm> (Stand 13.12.2012) und Florian Speer, Rud. Ibach Sohn. Weltälteste Klaviermanufaktur seit 1794, Erfurt 2006.

679 GehStA PK, 1. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett jüngere Periode, Nr. 19896, Blatt 92B. „Acta betr. die verschiedenen Vereine zur Förderung der Tonkunst und zur Herausgabe musikalischer Werke, die für diesen Zwecke gewährten Unterstützungen, sowie auch die Stipendien für Tonkünstler.“

Jahrhundert bedienen musste, um seine Professionalität unter Beweis zu stellen. Für den *Prix de Rome* wurde in der letzten Runde ebenfalls eine Kantatenkomposition auf einen gegebenen Text verlangt.

Dass das *Stern'sche Konservatorium* neben der *Königlichen Hochschule*, dem Konservatorium der Stadt Köln und der *Kullak'schen Akademie*⁶⁸⁰ von Anfang an in die Reihe der renommierten Musikinstitute aufgenommen worden war, deren Absolventen sich bei dieser Stiftung bewerben durften, zeigte die Anerkennung und die Qualität der Ausbildung. Meyerbeer hatte in seinem Testament auch festgelegt, dass der jeweilige Direktor des *Stern'schen Konservatoriums*, so lange es bestünde, zu den Preisrichtern gehören sollte. Zu diesem Gremium zählten außerdem Mitglieder der musikalischen Sektion der *Preussischen Akademie der Künste* sowie die beiden Kapellmeister des Hoftheaters. Die *Königliche Akademie der Künste* verkündete alle zwei Jahre im August die Preisvergabe.⁶⁸¹

Zweimal ging der erste Preis an Schüler des Konservatoriums: 1867 an Wilhelm Claußen (auch: Klaussen, 1843–1869) aus Mecklenburg und 1873 an Otto Dorn (1848–1931), den Sohn des Hofkapellmeisters Heinrich Dorn.⁶⁸² Beide Namen wurden wiederholt in den Festschriften in Verbindung mit dem Stipendium genannt. Gleichzeitig finden sich auch in ihren biografischen Lexikoneinträgen immer Vermerke zu dieser Auszeichnung.

Die Lebenswege der beiden jungen Komponisten verliefen sehr verschieden: Wilhelm Claussen, Schüler von Flodoard Geyer, verstarb bereits ein Jahr nach dem Erhalt des Stipendiums in Alter von 26 Jahren. Er hatte bis dahin einige Lieder, Klavierstücke, zwei Ouvertüren und die Kantate *Die Tochter Jephtas* veröffentlicht.

Otto Dorn konnte das Stipendium für eine zweijährige Kunstreise nach Italien, Paris und Deutschland nutzen. In Berlin wurden seine Kompositionen von Benjamin Bilde aufgeführt. Besonders bekannt waren die *Abendmusik*, die *Hermannschlacht-Ouvertüre* op. 30, die *Prometheus-Sinfonie* und das volkstümliche Lied „Marie vom Oberlande“. Außerdem komponierte er die drei Opern *Afraja* (Gotha 1891), *Närodal* (Kassel 1901) und *Die schöne Müllerin* (Kassel 1906).

Nach seiner Bildungsreise wurde er zunächst selbst Lehrer am *Stern'schen Konservatorium*, lebte ab 1880 einige Jahre in Italien und danach in Wiesbaden. Seine Karriere erreichte 1905 mit der Ernennung zum Professor ihren Höhepunkt, nachdem er bereits sechs Jahre zuvor den Titel eines *Königlichen Musikdirektors* erhalten hatte. Die durch das Stipendium ermöglichte Bildungsreise hatte offenbar große Bedeutung für seine musikalische Karriere.⁶⁸³

680 Vgl.: *NZfM* 1865 I, Bd. 61, S. 174. Erst 1906 gewährte die Königliche Akademie der Künste auch dem *Konservatorium Klindworth-Scharwenka* dieses Recht.

681 Vgl. zur Praxis und über einzelne Probleme: Das Statut der Meyerbeer-Stiftung, in: Heinrich Dorn, *Aus meinem Leben*, Berlin 1870, S. 72–80.

682 Der zweite Preisträger erhielt bereits ein erhöhtes Preisgeld von 1.500 Talern. Siehe: Festschrift zum 100-jährigen Bestehen des Konservatoriums (1950) – Festschrift zum 100-jährigen Bestehen des Sternschen Konservatoriums, Berlin 1950 mit Beiträgen von Josef Zimmer, S. 12.

683 Ähnlich verhält es sich bei dem wohl berühmtesten Meyerbeer-Stipendiaten Engelbert Humperdinck, der dieses Stipendium 1881 erhielt. Er war kein Schüler des *Stern'schen Konservatoriums*, sondern des *Konservatoriums der Stadt Köln*.

Ein weiteres wichtiges Stipendium war der fünfzehn Jahre später gegründete Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Preis⁶⁸⁴. Darum durften sich die Absolventen des *Stern'schen Konservatoriums* jedoch nicht bewerben, weil es nur für Studierende einer „staatlich bezuschussten Ausbildungsstätte“ zur Verfügung stand. Die Kinder und Erben von Felix Mendelssohn Bartholdy hatten den Nachlass des Komponisten der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek übergeben und als staatliche Gegenleistung für die Schenkung Stipendien für Musiker gefordert. Joseph Joachim fungierte dabei als Vermittler, was die enge Bindung an die Hochschule erklärt. Dietmar Schenk weist darauf hin, dass es also im eigentlichen Sinne keine Stiftung, sondern eine vertraglich ausgehandelte Staatsrente von 3.150 Mark gewesen sei und dass das Bankhaus Mendelssohn das Überleben des Preises 1917 und während der Inflation 1923 sicherte.⁶⁸⁵ Solche finanzstarken Förderer hatte das *Stern'schen Konservatorium* nicht.

Über andere finanzielle Förderungen in der Anfangszeit, die nicht einzelnen Studenten, sondern dem Unternehmen „Konservatorium“ zugute kamen, ist nur bekannt, dass im Jahre 1865 der König und spätere Kaiser Wilhelm I einmalig 1.000 Taler für die Anschaffung eines Flügels spendete.⁶⁸⁶ Da nur diese eine Zuwendung in den Festschriften erwähnt wurde, kann vermutet werden, dass es die einzige gewesen ist und es auch zur Gründung tatsächlich keine Unterstützung von außen gegeben hat. Ob Eigenkapital der Gründer in das Unternehmen eingebracht wurde oder Julius Stern seine familiären Verbindungen zum Bankhaus des Schwiegervaters nutzen konnte, bleibt fraglich. Der hohe Studienpreis lässt vermuten, dass es kein Eigenkapital gab und die Musikschule von diesen Einnahmen Miete und Honorare gezahlt hat.

Nach dem Vorbild des Meyerbeer-Stipendiums initiierte Gustav Hollaender zwei nach ihm benannte Stipendien: die *Gustav-Hollaender-Medaille*⁶⁸⁷ und die *Gustav-Hollaender-Stiftung*⁶⁸⁸. Die Dotierung der beiden Stipendien war wesentlich bescheidener als die des Meyerbeer-Stipendiums. Sie wurden aber jährlich vergeben, so dass eine größere Anzahl Schüler des *Stern'schen Konservatoriums* in den Genuss einer Förderung gelangen konnten. Beide Preise wurden nicht aus Hollaenders Privatvermögen finanziert, sondern aus Stiftungen, die aus dem direkten Umfeld des Konservatoriums hervorgingen, oder aus Spenden, die bei den Feierlichkeiten zu den Jubiläen des Konservatoriums gesammelt worden waren. Außerdem hat es eine *Gustav-Hollaender-Kranken- und Unterstützungskasse* gegeben, die vom 1919 gegründeten Lehrerbund verwaltet wurde. Wie hoch das Stiftungskapital jeweils gewesen ist, ist nicht bekannt.

684 Rudolf Elvers, Zur Geschichte der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung, In: Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Preis. Geschichte, Satzung, Wettbewerbsrichtlinien, Preisträger, Stipendiaten, Berlin 2001, S. 11–34, sowie Schenk 2004, S. 315 ff.

685 Vgl. Schenk 2004, S. 315.

686 Vgl. Kapitel 2: Aufbauen und Konsolidieren: Das Konservatorium unter der Leitung von Julius Stern.

687 Die Gustav-Hollaender-Medaille wurde anlässlich des 50-jährigen Bestehens des Konservatoriums am 10. November 1900 vom Lehrerkollegium gestiftet

688 Die Gustav-Hollaender-Stiftung wurde anlässlich des 60-jährigen Jubiläums am 10. November 1910 von „hochherzigen Gönnern“ ins Leben gerufen. Vgl.: Prospekt 1928/27, S. 15 Archiv der UdK Berlin.

In der Festschrift zum 50-jährigen Bestehen des Konservatoriums ist ein Exemplar der neuen Medaille abgedruckt. Gustav Hollaender erhielt als Jubiläumsgabe ein in Gold geprägtes Exemplar, eine Silberprägung sollte nun alljährlich den besten Schülern des Konservatoriums verliehen werden, die eine Studienzeit von mindestens drei Jahren am Konservatorium absolviert hatten.



Abb. 58: *Gustav-Hollaender-Medaille*, aus: *Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Stern'schen Konservatoriums*, Berlin 1900, S. 37. (Stiftung Stadtmuseum Berlin V 94/2238 S)

Darüber hinaus gab es eine jährliche Zinsausschüttung an die jeweils besten Schüler. Ausgewählt wurden sie von einer Jury, der Gustav Hollaender selbst und vier weitere Kollegen angehörten. Diese Auszeichnung wurde an Studierende aller Fächer vergeben. Wie die Auswahl konkret ablief, ist nicht klar. Häufig gab es mehr als einen Preisträger. Insgesamt 149 Medallengewinner und -gewinnerinnen sind durch die Mitteilungen in den *Jahresberichten* namentlich verifizierbar, die Mehrzahl von ihnen Frauen. Besonders häufig wurde die Medaille in den Jahren 1911–14 vergeben, allein 1913 gleich zweiundzwanzig Mal. Danach nahmen die Zahlen der Preisträger wieder ab, bis hin zum Aussetzen der Vergabe in den Jahren 1919–22. Die meisten Preisträgerinnen und Preisträger sind heute unbekannt, es gab nur wenige Berühmtheiten darunter. Eine davon ist Claudio Arrau, der die Medaille 1915/16 erhielt. Preisträgerinnen unter den Sängerinnen waren Helene Greger-Honigberger (1902, Schülerin von Selma Nicklass-Kempner), Frieda Weber-Flessburg (1911), Tilly Jansen, verh. De Garmo (1911) und Meta Seinemeyer (1917/18). Es gab auch eine Komponistin unter den Preisträgern: Else Streit (1904).

Ansonsten fallen Namen auf, die eng mit dem Institut verbunden blieben, weil sie später hier lehrten: Felix Robert Mendelssohn (1911), Kurt Salinger (1912), Susi Hollaender (1913, später als

verh. Landsberg-Hollaender, Leiterin der *Jüdischen Privaten Musikschule Hollaender*) und Martin Porzky (1925), dessen Verleihungsurkunde überliefert ist:



Abb. 59: Urkunde Hollaender-Medaille Martin Porzky. (Jüdisches Museum Berlin, Inv. Nr. DOK 85/53)

zu dieser Zeit Klavierlehrer, hatte allerdings nicht unterzeichnet.

Im Jahr 1913 gab es sogar ein Geschwister-paar als Doppelpreisträgerinnen – Gertrude und Hilde Vietor, die beide in der Klavierklasse von Martin Krause ausgebildet wurden. Gertrude Vietor wurde von 1905 bis 1914 als Schülerin aufgeführt, ihre Schwester von 1909 bis 1917. Hilde Dettmann-Vietor arbeitete in den Jahren 1920–33 als Lehrerin am *Stern'schen Konservatorium*.

Ein Beispiel für die vielen Studentinnen, die nach erfolgreicher Ausbildung heirateten und nicht mehr öffentlich auftraten, ist die Pianistin Elisabeth Bokemeyer, die den Preis 1906 erhielt. Elisabeth Bokemeyer war die Tochter des Berliner Generalsekretärs der Deutschen Kolonialgesellschaft, kam bereits als Siebenjährige an das Konservatorium und galt als außerordentliche

Martin Porzky hat gut sechs Jahre am Konservatorium Unterricht gehabt und später selbst am Institut unterrichtet. Die Daten überschneiden sich, was durchaus nichts Ungewöhnliches ist. Als Schüler war er bis 1924 eingeschrieben, als Lehrer wurde er von 1924 bis 1941 aufgeführt. Die Medaille gab es sozusagen als nachträgliche Gabe. An der Urkunde ist Verschiedenes auffällig: Zum einen wurde hier die Vignette benutzt, auf die hier später eingegangen wird.⁶⁸⁹ Zum anderen war der Vordruck eine Art Blanko-Zeugnis, welches für verschiedene Ehrungen oder auch als Zeugnis verwendet werden konnte. Es gab offenbar keine spezielle Urkunde für diese Auszeichnung, obwohl die *Hollaender-Medaille* in diesen Jahren bereits etabliert war. Unterzeichnet war sie von den Fachlehrern Dr. Friedrich Schwabe, Musikgeschichte, Carl Ehrenberg, Kapellmeisterschule und Dr. Ludwig Misch, Musikgeschichte. Den Jahresberichten zufolge war Fritz Masbach



Abb. 60: Martin Krause mit seiner Schülerin Elisabeth Bokemeyer. (Archiv der UdK Berlin, Teilnachlass Martin Krause, Akz. 3/1999)

Lehrer einer Violin-Ausbildungsklasse am Institut feierte, als erster Lehrer mit einer Goldausgabe der Plakette geehrt.⁶⁹¹

Bei der *Gustav-Hollaender-Stiftung* schien der soziale Gedanke bei der Auswahl der Gewinner zu überwiegen. Sie sollte „alljährlich“ für einen „unterstützungswürdigen hochbegabten Zögling“⁶⁹² zur Verfügung stehen. Das genaue Auswahlverfahren bleibt im Dunklen, auch die Namen der Stipendiaten wurden in den Festschriften und *Jahresberichten* nicht erwähnt. Als Vorbild fungierte sicher die gut 20 Jahre früher ins Leben gerufene *Joseph-Joachim-Stiftung*, die anlässlich seines 50-jährigen Künstlerjubiläums im Jahre 1889 begründet worden war. In diesem Fall können auch Zahlen genannt werden. Die Familie Mendelssohn unterstützte das Projekt finanziell, indem sie die Stiftungssumme verdoppelte. So kamen 100.000 Mark zusammen, wovon 80.000 Mark Joachim zur privaten Verfügung standen und 20.000 die Stiftungsgrundlage bildeten. Auch dieses Stipendium kam bedürftigen Studenten zugute.

musikalische Begabung. Sie erhielt ein Jahr später eine zweite Auszeichnung, den gerade von Rudolf Ibachs Sohn ins Leben gerufenen Ibach-Preis. 20 Jahre nachdem sie diese Auszeichnungen erhalten hatte fand sie nur noch folgende beiläufige Erwähnung im Rahmen einer Anthologie über Pianisten:

„Sie fing sehr vielversprechend als außergewöhnlich begabte Lisztspielerin von herrlicher Kraft und Fülle des Anschlags, großem Stil, glänzender Passagen- und Oktaventchnik und elegantem durchgeistigtem Vortrag in großen Konzerten an, verschwand aber dann durch ihre Heirat sehr bald vom öffentlichen Schauplatze.“⁶⁹⁰

Es gab auch einen Lehrer, der die *Gustav-Hollaender-Medaille* erhielt. Siegfried Eberhardt wurde 1933, als er den Direktorenposten übernahm und sein 25-jähriges Jubiläum als

689 Vgl. Resümee und Fragen: Verwitterte Spuren und ein restaurierter Grabstein.

690 Walter Niemann, *Meister des Klaviers*, Berlin 1919, S. 111.

691 Prospekt 1933, S. 16, Archiv der UdK Berlin.

692 Prospekt 1928/29, S. 15. Archiv der UdK Berlin.

Gleichzeitig mit der *Hollaender-Stiftung* wurde zum 60-jährigen Jubiläum auch die *Erich-Liebermann-Roßwiese-Stiftung* ins Leben gerufen, ein Kompositionswettbewerb für Schüler nach einem mindestens einjährigen Studium am Konservatorium. Erich Liebermann-Roßwiese (1886–1942) hatte zu diesem Zeitpunkt sein Studium am *Stern'schen Konservatorium* gerade erst abgeschlossen. Er wirkte später in Leipzig als Komponist, Pianist und Klavierlehrer. Obwohl evangelisch getauft – galt er im Sinne der Nationalsozialisten als Jude und wurde 1942 ins Rigaer Ghetto deportiert. Offenbar waren beide Stiftungen nicht sehr langlebig, denn bereits 15 Jahre später hieß es in der *Festschrift zum 75-jährigen Bestehen*: „Es waren jedoch Stiftungen vergänglicher Natur“.⁶⁹³

Das *Stern'sche Konservatorium* hatte phasenweise Verbindungen zu verschiedenen Flügel-Fabrikanten. An erster Stelle ist die Hofpianoforte-Fabrik Ibach zu nennen, die in der Steglitzer Straße 27 ansässig war. Schon 1888, als Jenny Meyer das Institut kaufte, schenkte diese Firma dem Konservatorium ein Instrument und vergab ab 1907 den bereits erwähnten *Berliner Ibach-Preis* für Nachwuchskünstler. Berühmtester Preisträger war abermals der chilenische Pianist Claudio Arrau. Er erhielt den Ibach-Preis 1916 mit gerade 12 Jahren als Schüler der Klasse von Martin Krause. Der Preis wurde jährlich mit einer kurzen Unterbrechung vergeben.⁶⁹⁴ Vorbedingung war ein mindestens zweijähriges Studium. Den *Ibach-Preis* gibt es in veränderter Form heute wieder. Er wird im Rahmen des Wettbewerbs „Jugend musiziert“ vergeben und steht Teilnehmern aller Instrumente offen.

Ab 1928 war anscheinend die Firma C. Bechstein A.-G. Berlin ein wichtiger Sponsor mit dem *Bechstein-Konservatoriums-Preis*. Hierfür war nur alle zwei bis drei Jahre die Vergabe möglich, je nach Qualität des betreffenden Jahrgangs. Die Voraussetzung war ein dreijähriges Studium an einem Konservatorium. Im Prospekt von 1928 wird darauf hingewiesen, dass das „einstimmige Urteil einer eigens hierzu einberufenen Kommission“⁶⁹⁵ für die Vergabe notwendig sei. Dank der „bereitwillige[n] Unterstützung der Firma“ wurde dem besten Klavierspieler der Anstalt ein Flügel geschenkt. In den Konzertprogrammen wurde zudem erwähnt, dass zu allen öffentlichen und internen Aufführungen ausschließlich Bechstein-Flügel verwendet werden, was auf eine gute Zusammenarbeit zwischen dem Konservatorium und der Firma Bechstein schließen lässt und deshalb erstaunlich ist, weil Bechstein mindestens deutsch-national, wenn nicht gar antisemitisch eingestellt war. Zumindest war Helene Bechstein⁶⁹⁶, die sich gemeinsam mit ihrem Ehemann 1923 wieder in die Firma eingekauft hatte, eine frühe Verehrerin Adolf Hitlers, die ihn in die Berliner

693 Klatte/Misch, S. 57.

694 Vgl. Prospekt 1925, S. 12. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 45. Zwischen 1916 und 1921 wurde der Preis nicht vergeben.

695 Prospekt 1928, S. 16. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 46.

696 Helene Bechstein, geb. Capito (1876–1951) war mit Edwin Bechstein, einem Sohn von Carl Bechstein verheiratet und hatte zwei Kinder. Sie führte ab den 20er Jahren in Berlin einen bekannten Salon.

Kreise einführte und auch finanziell unterstützte. Wegen ihrer unverhohlenen antisemitischer Einstellung verlor das Unternehmen einige wichtige Kunden.⁶⁹⁷ Das Konservatorium warb für die Firma und erhielt im Gegenzug gute Instrumente als Preis und vermutlich auch zu einem vergünstigten Kaufpreis. Dieses Sponsoring funktionierte also ähnlich wie heute. Großflächig warb die Firma Bechstein auf der Rückseite des Einbandes des *Jahresberichtes* von 1928/29.



Abb. 61: *Bechstein-Werbung, Rückwärtiger Titel, aus: Jahresbericht 1928/29. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)*

Die oben abgebildete Bechstein-Werbung beschwor das Bild der musizierenden höheren Tochter am Flügel herauf. Mode und Haartracht verweisen in die Zeit des Biedermeier. Der zuhörende Mann im

697 Ursula Seiler, Wer finanzierte Hitler, in: *ZeitenSchrift*, Nr. 47, 2005.

Vordergrund könnte in diesem Werbezusammenhang der Klavierlehrer sein, der mit geschlossenen Augen aufmerksam lauscht. Das aufgeschlagene Notenblatt ist leer, es soll nicht festgelegt sein, was sie spielt. Diese Werbung war im Jahre 1928 schon anachronistisch, weil höhere Töchter nicht mehr die Hauptklientel am Konservatorium bildeten. Die Realität war eine andere, sowohl für die potentiellen Käufer als auch für die Studentinnen, die nicht mehr nur auf das Klavier festgelegt waren, sondern auch andere Instrumente wählten.

Für die Studentinnen und Studenten des Konservatoriums gab es außer den Stipendien auch noch andere Vergünstigungen. Ein Prospekt aus dem Jahr 1900 warb damit, dass durch das „liebenswürdige Entgegenkommen der Konzert-Direktionen Hermann Wolff und Eugen Stern, sowie der Direktion der Philharmonie“⁶⁹⁸ die Eleven freien Eintritt oder erhebliche Preisermäßigungen erhalten könnten. Die Schülerinnen und Schüler der Opern-, Schauspiel- und Kapellmeisterschule hatten im Jahre 1900 sogar einen Freipass für die Vorstellungen im *Königlichen Theater*.⁶⁹⁹ Da dies schon zu Zeiten von Julius Stern so gewesen war, kann eine lange Tradition der Zusammenarbeit vermutet werden.

Die Firma Ludwig Neuner, Königlich Hof-Geigenbauer in Berlin, stiftete ab 1900 jährlich eine Geige oder ein Cello für den besten Schüler des Konservatoriums.⁷⁰⁰ Erst 20 Jahre später wurde – wenn auch in etwas bescheidenerer Weise – an die „vorgeschnittenen“ Studenten der Blasinstrumente und des Kontrabasses gedacht, denen aus einer nicht näher bezeichneten Stiftung Freistellen, beziehungsweise halbe Freistellen gewährt wurden.⁷⁰¹

Um die Jahrhundertwende wurde zudem das *Julius-Schulhoff-Stipendium* ins Leben gerufen. Julius Schulhoff⁷⁰², ausgebildet im Klavierspiel von Siegfried Kisch und Ignaz Tedesco in Prag und in Komposition bei Václav Jan Křtitel Tomášek (Johann Wenzel Tomaschek), war er ein angesehener Virtuose und beliebter Lehrer sowie ein Komponist von gehobener Salonmusik. Seine Karriere verlief über die Stationen Dresden und Paris. Hier machte er die Bekanntschaft von Frédéric Chopin und widmete ihm sein op. 1 *Allegro brillante en forme de Sonate*. Er unternahm Konzertreisen nach England, Spanien und Russland. Erst seit 1888 lebte er in Berlin, wo er seinen Lebensabend verbrachte und als besondere Ehrung den Professoren-Titel erhielt. Er unterrichtete in dieser Zeit offenbar nur privat und nicht am *Stern'schen Konservatorium*. Freunde und Verehrer hatten nach seinem Tod 1898 eine Stiftung gegründet, deren Zinsertrag jährlich für die besten und bedürftigsten Zöglinge in Form einer halben Freistelle zu Verfügung stehen sollte. Dieses Stipendium

698 Prospekt 1900, S. 9. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 40.

699 „Für die Schüler der Opern-, Schauspiel- und Kapellmeisterschule hat die General-Intendantur der Königl. Schauspiele Passepartouts für die Vorstellungen der Königlichen Theater in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt.“ Prospekt 1900, S. 10.

700 Prospekt 1900, S. 9. Bestand 4, Nr. 40.

701 Vgl. Prospekte von 1920, 1921, und 1925, jeweils S. 12 und Prospekt von 1928/29, S. 16. Archiv der UdK Berlin.

702 MGG, Bd. 12, Sp. 237; MGG2, Bd. 15, Sp. 222; Julius Schulhoff [Nekrolog], in: *Signale* (56) 1898, S. 337 f. Der Nachlass von Julius Schulhoff befindet sich in der SBB-PK (N. Mus. Nachl. 123).

wurde von 1900 bis 1921 vergeben.⁷⁰³ Welchen Charakter die Verbindung Julius Schulhoffs zum *Stern'schen Konservatorium* hatte, konnte nicht ermittelt werden. Vielleicht kam sie über Alexander von Fielitz zustande, der sein Schüler in Dresden gewesen war und seit 1901 am Konservatorium unterrichtete.

Beim Verkauf des Konservatoriums an die Stadt Berlin 1936 wurde im § 9 des Kaufvertrages bestimmt, dass alle Stiftungen mit übernommen werden:

„Alle dem ‚Stern'schen Konservatorium der Musik‘ oder den Verkäufern oder ihren Rechtsvorgängern zugewandte Stiftungen (mit Ausnahmen der Model'schen Stiftung⁷⁰⁴) und Stipendien verbleiben bei dem Unternehmen und sind in gehöriger Form dem Käufer zuzuführen, der die Zuwendungen bestimmungsgemäß verwenden wird.“⁷⁰⁵

Obwohl vermutet werden kann, dass das Grundkapital der einzelnen Stiftungen in dieser wirtschaftlichen schwierigen Zeit schon sehr geschmolzen war, ist dies doch eine als Verkauf getarnte Form der Enteignung. Außerdem waren nach 1936 keine Stipendien- und Medaillengewinner mehr nachweisbar, was daran zweifeln lässt, dass die Stiftungen tatsächlich bestimmungsgemäß verwendet wurden. Stattdessen wurden im Zuge der „Arisierung“ neue Stipendien, Freistellen und Ermäßigungen von der Reichsmusikkammer, der Reichstheaterkammer und der Stadt Berlin gestiftet.⁷⁰⁶ Als von der Stadt geführtes Konservatorium kam das Institut in den Genuss des 1927 von der Stadt Berlin ins Leben gerufenen *Beethoven-Stipendiums* - zu gleichen Teilen wie die Hochschule.

703 Vgl. Prospekt 1900, S. 10 und Prospekt 1921, S. 12.

704 Zu dieser Stiftung konnte nichts in Erfahrung gebracht werden.

705 Verfahrensakte nach dem Bundesrückerstattungsgesetz zum *Stern'schen Konservatorium*, Verfahren 1-1442/51. (Vgl. Kaufvertrag von 1936, Anhang IX).

706 Vgl. Jahresbericht des Konservatoriums der Reichshauptstadt für die Zeit vom 1.4.1938 bis 31. März 1941, hrsg. im Juni 1941, Archiv der UdK Berlin Bestand 5, Nr. 284.

5 Masse statt Klasse: Marktorientierung des Konservatoriums unter der Leitung von Gustav Hollaender (1895–1915)

5.1 „Zwischen Schreibtisch und Flügel“: Gustav Hollaenders Selbst- inszenierung als Direktor des Konservatoriums



Abb. 62: Empfangszimmer des Direktors, aus: Jahresbericht 1912/13. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 22)

Im Jahresbericht von 1912/13 findet sich ein Foto von Gustav Hollaender in seinem Empfangszimmer – damit war wohl eher das Arbeitszimmer gemeint, in dem er sich ganz anders als seine Vorgänger inszenierte. Der Direktor selbst ist nicht mehr Mittelpunkt des Fotos, sondern sein großer, schwerer Schreibtisch, voller Mappen, Akten, diversen Schreibutensilien und einem Terminplaner,

was die umfangreiche Verwaltungsarbeit zeigen sollte. Dahinter saß Gustav Hollaender arbeitend, blickte von dem Notenheft in seinen Händen auf und lächelte in die Kamera. Sein zweiter Arbeitsplatz – der geöffnete Flügel – ist in der Bilddiagonalen zu sehen. Er verstand sich selbst demnach auch immer noch als Musiker. Angedeutet wird der jederzeit mögliche Wechsel zwischen Schreibtisch und Flügel. Auf dem Flügel standen aufgeschlagene Noten, die zeigen, dass hier vor kurzem noch Musik erklang. Ebenso wie die Lokalität in der Philharmonie sollte dieses Ensemble zeigen: Wir sind nah an der Praxis!

Die sonstige Einrichtung wirkt ebenfalls sehr gediegen: eine sicher teure Ledercouch mit zwei passenden schweren Sesseln, im Hintergrund eine Vitrine. Das Empfangszimmer des Direktors wirkte eher wie ein Herrenzimmer aus der Schicht des gehobenen Bildungsbürgertums der wilhelminischen Ära. Außerdem schien es etwas voll gestellt zu sein. Wahrscheinlich soll der Wohlstand nach außen sichtbar sein.

Bedeutsam sind auch die Bilder an den Wänden. Gut zu erkennen ist das Brahms-Bildnis über dem Flügel. Es handelt sich dabei um eine der im Januar 1896 in Berlin angefertigten, lebensgroßen Fotografien des Berliner Hofphotographen C. Brasch.⁷⁰⁷ Dieses Bild symbolisierte, auch durch seine Größe, dass Johannes Brahms die musikalische Leitfigur des Konservatoriums geworden war. Damit stellte sich das Konservatorium in eine Linie mit der *Königlichen Hochschule*. Es schien der Neudeutschen Richtung gegenüber nicht mehr geöffnet zu sein. In diesem Zusammenhang wären die anderen Musikerporträts bedeutsam, die leider kaum zu erkennen sind. Vermutlich zeigt das Porträt über dem Stutzflügel Ferdinand Hiller und das unter der Wandlampe Christoph Willibald Gluck.⁷⁰⁸ Ferdinand Hiller könnte hier als direkte Verbindung zu Beethoven, Goethe und Mendelssohn fungieren. Außerdem waren Hiller und Hollaender persönlich bekannt: Hollaender hatte Hiller in Köln noch als Leiter des Gürzenich-Orchesters und des Konservatoriums in Köln erlebt. In diesen Funktionen war er eine musikalische Autorität. Seine Kammermusikwerke wurden in den Konzerten des Konservatoriums häufig gespielt.

Das zweite Bildnis, welches Gluck darstellen könnte, scheint an dieser Stelle die Verbindung zur deutschen Oper herzustellen und lenkte den Blick auf den schon seit der Anfangszeit bestehenden Gesangsschwerpunkt des Konservatoriums. A. B. Marx hatte in seiner Schrift über „Gluck und die Oper“ aus dem Jahre 1863 die Bedeutung von Glucks Schaffen für die Entwicklung der deutschen Oper herausgestellt.

707 Für diesen Hinweis danke ich Dr. Michael Struck und Dr. Johannes Behr, Brahms-Gesamtausgabe Kiel.

708 Für diesen Hinweis danke ich Prof. Dr. Reinhard Kapp, Wien.

5.2 Neuerungen unter Gustav Hollaenders Direktorat

„In seine höchste Blütezeit trat das Konservatorium ein, als nach dem Ableben Jenny Meyers (1894) die Direktion auf Gustav Hollaender überging. [...] immer feiner verästelte sich der Unterricht, immer weiter werden die Grenzpfähle des Gesamtarbeitsfeldes vorgeschoben.“⁷⁰⁹

So charakterisierte Arnold Ebel im Musik-Jahrbuch von 1926 die Ära Hollaender. Die mit „höchster Blütezeit“ umschriebene Vergrößerung des Konservatoriums ist die wohl wichtigste Veränderung unter der neuen Direktion. Gustav Hollaender erweiterte und vergrößerte das Institut außerordentlich. In der Gedenkrede zu seiner Gedächtnisfeier am 16. Januar 1916 formulierte Wilhelm Klatte dies folgendermaßen:

„Seine ganze Liebe gehört aber dem Konservatorium, das in seinem damaligen Heim in der Wilhelmstraße 193 Schüler aufwies. Vergleicht man diese Zahl mit den Angaben der letzten Jahresberichte unseres Instituts vor dem Krieg, in denen sie um mehr als tausend vergrößert erscheint, so erhellt aus dieser Gegenüberstellung schon allein ein imposanter Erfolg der rastlosen Arbeit Gustav Hollaenders. Aber das mehr äußerliche, materiell erscheinende Ergebnis wollen wir gar nicht so sehr in den Vordergrund rücken und mit Lob bedenken. Der Dahingegangene hat selber oft genug betont und durch die Tat erhärtet, daß für ihn in erster Reihe stets das Streben nach dem Ideal einer ernsthaften, gediegenen Kunsterziehung richtunggebend gewesen sei.“⁷¹⁰

Die Studentenzahlen hatten sich also vervierfacht. Dazu musste Gustav Hollaender die Räumlichkeiten erweitern. Am 1. Oktober 1896 konnte er die dritte Etage in der Wilhelmstraße hinzunehmen und 1899 in das Vorderhaus der Philharmonie umziehen. Um überhaupt solche großen Schülerkreise erreichen zu können, erweiterte Gustav Hollaender das Unterrichtsangebot. Er nutzte dazu seine Kontakte zu den Kollegen aus der Königlichen Kapelle und eröffnete am 1. April 1896 eine Bläser- und eine Harfenschule, „[...] so dass der Unterricht nunmehr sämtliche Zweige der Tonkunst umfasst.“⁷¹¹ De facto gab es aber nur sehr wenige Studenten für diese Fächer. Sie wurden im *Jahresbericht* von 1895/96 als „Orchester-Hospitanten“ aufgeführt. In diesem Jahr gab es zudem nur jeweils zwei Studenten für Klarinette und Oboe und einen für Flöte. Diese Studenten wurden nicht in die alphabetische Schülerliste aufgenommen, was die Vermutung nahe legt, dass sie tatsächlich nur den „Hauptfachunterricht“ erhielten, aber keine umfassende musikalische Ausbildung mit den „Pflichtfächern“ Klavier, Theorie und Musikgeschichte.

709 Ebel, S. 142.

710 Gedenkrede bei der Totenfeier für Professor Gustav Hollaender [...] in der Philharmonie am 16. Januar 1916 gehalten von Wilhelm Klatte. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 56.

711 Jahresbericht 1895/96. S. 19. Archiv der UdK Berlin.

In dem folgenden Zitat klingt das durch die hohen Schülerzahlen bedingte Hauptproblem an: Ein Elitebetrieb für Massen ist nicht möglich. Gustav Hollaender versuchte, berühmte Lehrer an sein Konservatorium zu binden und gleichzeitig das Unterrichtsangebot für die verschiedensten Interessenten auszuweiten. Dieses Konzept konnte nicht aufgehen und trug ihm Kritik ein, die sogar in der erwähnten Trauerrede von Wilhelm Klatte zur Sprache kam:

„O, ich weiß wohl, wie Uebelwollende gelegentlich zu bekritteln suchten, daß er die realen Voraussetzungen für den Betrieb eines so großen privaten Musikinstituts mit solch scharfem Blick zu erkennen und mit klugen Maßnahmen sicher zu stellen wußte. Neid oder Unkenntnis suchte dann das Wort ‚Geschäftstüchtigkeit‘ mit mißlichem Unterton verlauten zu lassen. Wir alle aber, die wir mit der Anstalt unter Gustav Hollaenders Leitung verwachsen sind, wissen und können unser Zeugnis in die Wagschale werfen dafür, daß den künstlerischen Forderungen niemals irgend etwas, was den Namen ‚Geschäftstüchtigkeit‘ verdiente, hindernd in den Weg getreten ist. Umgekehrt lagen die Dinge vielmehr. Vor Opfern scheute Direktor Hollaender niemals zurück, wenn sie zu einer Hebung des künstlerischen Niveaus der Anstalt dienlich waren und ich glaube nicht, daß je einer seiner Lehrer in dieser Beziehung mit einem berechtigten Wunsch an ihn herangetreten ist, ohne willig Gehör zu finden.“⁷¹²

Diese Verteidigungsposition innerhalb einer Gedenkrede verdeutlicht, dass diese Vorwürfe häufig geäußert worden sein müssen.

Im ersten von Gustav Hollaender initiierten *Jahresbericht* wurde über die Neufassung und den Druck der Schulgesetze berichtet:

„Die Schulgesetze, welche bisher nur in mündlicher Ueberlieferung existirten [sic], wurden in diesem Jahr neu entworfen, in Druck gesetzt und an die Schüler vertheilt.“⁷¹³

Von dieser Druckschrift ist leider kein Exemplar überliefert, obwohl wegen der Schülerzahl eine Auflage von mindestens 350 Stück gedruckt worden sein dürfte. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass offenbar schon immer solche Gesetze existierten, jedoch bisher keine Veranlassung bestand, sie zu publizieren und an alle Studenten – vermutlich gegen Unterschrift und Gebühr – zu verteilen. Ob und inwiefern sie überarbeitet wurden, ist nicht bekannt. Der mündlich tradierten Vorlage könnte man sich nähern durch einen Blick auf die Statuten des Konservatoriums München von 1854, die als gedrucktes Heftchen⁷¹⁴ überliefert sind. Obwohl sie aus einer anderen Zeit stammen, vermitteln sie einen Eindruck davon, wie solche Statuten ausgesehen haben könnten. Der hier unter § 1 gefasste Grundsatz „Der Zutritt zum Unterrichte in dem k. Conservatorium für Musik in München ist In- und Ausländern ohne Unterschied des Geschlechtes gestattet“

712 Ebd.

713 Jahresbericht 1895/96, S. 35.

714 Satzungen für die Schüler am K. Bayerischen Conservatorium für Musik in München, München 1854. Druckschrift, SBB-PK Berlin.

galt auch am *Stern'schen Konservatorium* in Berlin, wie die Schülerlisten in den *Jahresberichten* belegen. Über die „Vorbedingungen zur Aufnahme“ hieß es:

„Vorbedingungen zur Aufnahme sind die Nachweise:

- a) eines Alters von mindestens 10 Jahren und für die höheren Klassen von höchstens 18 Jahren bei den Schülern, und von mindestens 16 Jahren bei den Schülerinnen,
- b) einer angemessenen Schulbildung
- c) Kenntniß der Elementarlehre der Musik
- d) untadelige Sittlichkeit.“⁷¹⁵

Auffällig ist die Betonung der Sittlichkeit, offenbar eine Grundvoraussetzung für das Zusammenarbeiten von beiden Geschlechtern in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Diesem Punkt ist zusätzlich ein Paragraph gewidmet, der bei Zuwiderhandlung mit der Exmatrikulation droht: „§ 24 Unfleiß und ordnungswidriges Betragen sind strafbar. Gegen Unsittlichkeit wird sofort mit Entlassung aus der Anstalt eingeschritten.“⁷¹⁶ Auch in Berlin wurde die Sittlichkeit hochgehalten. Im Haus in der Bernburger Straße gab es eine etagenweise Trennung der Geschlechter. Gleich am Anfang des langen Flurs befanden sich nebeneinander die Garderobenräume, die Toiletten und das Zimmer eines „Etagenaufsehers“.⁷¹⁷

Da die Konservatorien vermutlich eine nicht geringe Zahl von Kindern und Jugendlichen betreuten, waren „Erlaubnißschein[e] der Eltern, Vormünder oder sonstigen Angehörigen“⁷¹⁸ vonnöten. Das Münchner Konservatorium machte sogar Unterschiede beim Eintrittsalter zwischen Jungen und Mädchen. Vermutlich mussten Jungen früher mit der Ausbildung beginnen, da für sie weit häufiger der Musikerberuf das Ausbildungsziel war.

Die zwei wichtigsten Verbote, die nachweislich auch am *Stern'schen Konservatorium* und bereits in der Ära Julius Stern galten, waren das Verbot, zusätzlichen Privatunterricht parallel zur Ausbildung am Konservatorium zu besuchen, und das Auftrittsverbot von Schülerinnen und Schülern in Konzerten außerhalb des Konservatoriums.⁷¹⁹ In den Münchner Statuten hieß es dazu:

„§ 12 Kein Schüler darf an einem öffentlichen Orte oder in abonnierten [sic] Gesellschaften im Orchester oder als Solospieler oder Sänger auftreten. Hiervon kann nur der Direktor auf besonderen Wunsch des einschlägigen Lehrers und nur unter der Bedingung dispensieren [sic], daß der Schüler als Schüler des Conservatoriums auftrete und benannt werde. Die Uebertretung dieser Bestimmung hat für den Schüler die Entlassung zur Folge.“⁷²⁰

715 Ebd., S. 3.

716 Ebd.

717 Lageplan im Programmheft des Konzertes zur Einweihung der neuen Räume. UdK Archiv, Bestand 4.

718 Ebd.

719 Vgl. dazu Brief von A.B. Marx an J. Huber, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Brief an J. Huber 1855, Cod. hist. 4° 627, I, 64. (Auszug abgedruckt in Kapitel 1.3: Ein Konservatorium entsteht, S. 44)

720 Ebd.

Das Verbot eines zusätzlichen Privatunterrichtes betraf selbst Nachhilfelehrer – diese wurden nötigenfalls vom Konservatorium ausgewählt.

Um neben den üblichen Verwaltungsakten auch den zusätzlichen Aufwand an Druckschriften bewältigen zu können, gab es jetzt erstmals einen Sekretär namens Hermann Bohse. Er gehörte insgesamt 36 Jahre – von 1894 bis 1930 – zum Institut und erlebte neben der Direktion von Hollaender auch die von Alexander von Fielitz. 1910 wurde noch eine weitere Sekretärin – Toni Dombrowski – eingestellt, die über den Verkauf und die Verstaatlichung hinaus sogar bis 1941 am Konservatorium blieb. Diese beiden Personen, die ihr ganzes Arbeitsleben am Konservatorium verbrachten, sorgten für Kontinuität trotz der Wechsel an der Spitze.

Der Verwaltungsstab war sicher auch zuständig für die Herstellung von Programmzetteln, die als Sammlung die Konzerte des Konservatoriums der Ära Gustav Hollaender dokumentieren.⁷²¹ Eine solche Sammlung ist für die Zeit von Jenny Meyer nicht überliefert, was noch nicht beweist, dass es solche gedruckten und professionell wirkenden Handzettel nicht gegeben hat und sie eine Neuerung von Gustav Hollaender waren.

Die überlieferten Programmzettel der öffentlichen Prüfungs-Aufführungen sind großformatig, enthalten alle Gesangstexte und waren für zehn Pfennige, ab Juni 1913 für zwanzig Pfennige, zu erwerben. Der Verkauf solcher Programmzettel zeigt den Geschäftssinn Hollaenders, der den geringen Preis wenigstens zu Deckung der Druckkosten benötigte.

Außerdem belegen die Programmzettel, dass die Aufführungen der Opernschule im Kroll'schen Theater⁷²² stattfinden durften. Mit Stolz wies der *Jahresbericht* darauf hin, dass es nunmehr die Möglichkeit gebe, auf einer großen Bühne aufzutreten.

„Den Schülern der Opernklasse wurde in einer Aufführung im Kroll'schen Theater Gelegenheit gegeben, vor großem Publikum die Resultate ihrer Studien zu zeigen und ihre ersten Versuche auf einer großen Bühne zu machen, während gleichzeitig dem Schülerorchester durch Ausführung des instrumentalen Theiles eine vorzügliche Uebung geboten wurde.“⁷²³

Der Vermerk, dass dies mit „Genehmigung Sr. Excellenz des General-Intendanten des Königlichen Schauspiele Herrn Grafen von Hochberg“⁷²⁴ geschah und die Tatsache, dass es sich um eine

721 Sammlung von Programmzetteln der Schüleraufführungen im Beethovensaal von 1902–07, Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 47; Sammlung von Programmzetteln der Schüleraufführungen im Beethovensaal von 1913–14, Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 48.

722 Ursprünglich war das „Kroll'sche Etablissement“ 1844 von Joseph Kroll als großer Gaststättenkomplex eröffnet worden. 1896 war es gerade an die „königlichen Schauspiele“ verkauft worden. Die eigentliche Glanzzeit begann nach dem Ersten Weltkrieg, als das Haus 1924 mit Wagners *Meistersingern* als Opernhaus eingeweiht wurde. Zum Direktor und musikalischen Leiter wurde Otto Klemperer berufen, mit dem der bedeutendste künstlerische Abschnitt in der Geschichte des Hauses verbunden ist. Während der Zeit des Nationalsozialismus diente das Gebäude nach dem Reichstagsbrand als Parlament.

723 Jahresbericht 1895/96. S. 19. Archiv der UdK Berlin.

724 Ebd.

Benefizaufführung handelte, lassen vermuten, dass das Konservatorium keine Saalmiete zahlen musste.

Unter Gustav Hollaender wurde auch die Tradition der beliebten Sommerausflüge wieder aufgenommen, die aus dem Vereinsleben erwachsen war und die Jenny Meyer nicht fortgeführt hatte. Solche Unternehmungen stärkten nicht nur das Zusammengehörigkeitsgefühl, sondern auch die Verbundenheit und Identifikation mit dem Institut. Außerdem hoben sie das Ansehen des Direktors. Jenny Meyers Verzicht auf solche Unternehmungen spricht dafür, dass sie als Person hinter das Institut zurücktreten wollte. In der Ära Gustav Hollaender schien dies nicht mehr so zu sein.

Am Schluss jedes Schuljahres fanden nun Prüfungen für alle Studierenden statt, nicht nur für die besten. Das bedeutete für die Lehrenden, dass sie eine Woche lang Prüfungen abnehmen und auch alle Studierenden gleichzeitig auf diese Prüfungen vorbereiten mussten, da immer klassenweise geprüft wurde.

„Entgegen der bisher üblichen Methode, nur einen Theil der Schüler, und zwar die mehr vorgeschrittenen zu prüfen, ist mit diesem Schuljahre die Neuerung eingeführt, dass sämmtliche Schüler am Schluss des Schuljahres geprüft werden, und zwar die reifsten in öffentlichen Aufführungen und die übrigen vor dem Direktor, den Lehrern und Schülern der Anstalt. Diese Prüfungen haben den Zweck, dem Direktor und Lehrerkollegium eine bessere Uebersicht über die Leistungen der Schüler zu geben; auch sollen sie gleichzeitig die Schüler gegenseitig anspornen, das Beste zu leisten.“⁷²⁵

5.3 Die Lehrenden

In der Zeit von Gustav Hollaender änderte sich die Außendarstellung des Konservatoriums. Nachdem zuvor die Lehrenden eher hinter die Institution zurückgetreten waren, wurde jetzt erneut mit Personen geworben. So war Gustav Hollaender bestrebt, Lehrende mit internationalem Ruf an sein Konservatorium zu binden. Ein Brief von Gustav Hollaender an Ferruccio Busoni belegte diese Bemühungen:

„Bad Gastein 27.7.10 Villa Imperial
Hochverehrter Meister!

Zu meinem sehr großen Leidwesen hat sich mein Plan betr. der Meisterkurse am Stern'schen Konservatorium nicht verwirklichen lassen.

Ich erlaube mir nun heute mich mit der Anfrage an Sie zu wenden, ob ich nicht die Ehre haben könnte, Sie unter einem Ihnen [...] Modus für das von mir geleitete Institut

als allererste Lehrkraft zu gewinnen; [...] es für eine [...] Stellung, als für Meisterkurse von kürzerer Zeitdauer. Vielleicht theilen Sie mir – falls Ihnen der Gedanke [...] sein sollte – Ihre Meinung darüber mit, [...], wie sie sich die Honorierung gedacht haben. Er würde mir zur außerordentlichen Genugtuung gereichen, wenn es mir gelänge, den von mir so hochverehrten Meister an das Stern'sche Konservatorium zu fesseln. Ich bleibe bis zum 12. August hier und sehe Ihren Ansichten mit Spannung entgegen.
Mit verbindlichen Grüßen ganz ergebenst Gustav Hollaender⁷²⁶

Es ist kein Antwortschreiben überliefert. Busoni kam nicht an das *Stern'sche Konservatorium*, sondern wurde 1920 an die *Akademie der Künste* berufen. Außerdem führte Hollaender Verhandlungen mit Richard Strauss, der zwar selbst kein Interesse hatte, ihm aber Arnold Schönberg empfahl. Schönberg erhielt eine Dozentur für das Schuljahr 1902/03. Außerdem verpflichtete Hollaender Hans Pfitzner, der ab 1900 zehn Jahre lang die Kapellmeisterklasse ausbildete, die Pianisten Martin Krause, James Kwast und Frieda Kwast-Hodapp, Felix Dreyschock und Edwin Fischer an sein Konservatorium. Einige von ihnen unterrichteten nur vorübergehend dort, wie zum Beispiel Max Reinhardt, der sehr bald seine eigene Schule eröffnete, und Lili Lehmann, die den Unterricht im Prinzip gar nicht erst aufnahm. Sie war nur für drei Monate, vom 1. Oktober 1893 bis 1. Januar 1894 – also noch vor dem Kauf durch Gustav Hollaender, als Lehrerin angestellt, und es ist nicht klar, ob sie in dieser Zeit überhaupt unterrichtete. Sie erwähnte diese Episode auch nicht in ihren Lebenserinnerungen. Trotzdem warb das Konservatorium in Festschriften weiterhin mit ihrem Namen.

Max Reinhardt war schon eine Berühmtheit, bevor er an das *Stern'sche Konservatorium* kam.⁷²⁷ Er leitete die Schauspielschule vom 1. Oktober 1900 an. Am 2. Oktober 1905 eröffnete er bereits seine eigene Schauspielschule im *Deutschen Theater*, die sehr lange bestand und sehr erfolgreich war. Für ihn bot sich also am Konservatorium die erste Möglichkeit, sein Lehrkonzept auszuprobieren. Einen Namen hatte er sich mit seiner Inszenierung des *Sommernachtstraums*⁷²⁸ gemacht, die wohl als Geburtsstunde des modernen Regietheaters gelten kann. Dieses Stück wurde über 305-mal gespielt. Für diese Inszenierung suchte er Frieda Hempel, die Schülerin am *Stern'schen Konservatorium* war, als Elfe aus. Sie war beeindruckt von der neuartigen, auf Natürlichkeit ausgerichteten Inszenierungskunst Max Reinhardts, die auf folgendem Bühnenbild zu sehen ist:

726 SBB-PK, Mus. Nachl. F. Busoni, B II, 2218.

727 Die Verbindung zu Max Reinhardt kam vermutlich über Felix Holländer zustande, einen Bruder von Gustav Hollaenders, der neun Jahre lang als Schauspieler am *Deutschen Theater* beschäftigt war.

728 Die Premiere war am 31.1.1905.



Szenenbild aus «Ein Sommernachtstraum»

Abb. 63: Szenenbild aus *Sommernachtstraum*, aus: Leonard M. Fiedler, *Max Reinhardt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1975, S. 41.

Frieda Hempel erinnerte sich an diese Episode:

„Max Reinhardt war ins Stern'sche Konservatorium gekommen, seine Wahl war auf mich gefallen. Und bei den sogleich beginnenden Proben erlebte ich nun, was ‚Reinhardt'scher Stil‘ ist. Mir kam alles recht seltsam vor: es gab keine Kulissen, nicht einmal mehr den Souffleurkasten, es gab keine Soffitten und keine Versatzstücke. Wo Shakespeare ‚Wald‘ angegeben hatte – da war echter, wirklich grünender Wald auf der Bühne zu sehen, mit echten Birken, mit frischem Grün. Und ‚natürlich‘ waren auch die Mitwirkenden; wenn es jemals Elfen und Geister gab – mußten sie so aussehen, wie dieser große Zauberer sie auf die Bühne geschickt hat.“⁷²⁹

Auch die persönliche Mitarbeiterin von Max Reinhardt, Gusti Adler, zeigte sich beeindruckt von der natürlichen Darstellung auf der Bühne:

729 Hempel, S. 46.

Der *Sommernachtstraum* „wurde zum entscheidenden Erfolg seines Lebens. Er [Max Reinhardt] war damals 32 Jahre alt. Jung, und doch so wissend [...]. Er ließ junge Menschen von jungen Menschen spielen. Von der Drehbühne getragen, löste sich ein Wald mit richtigen Bäumen geheimnisvoll aus den Schleiern der Nebelschwaden. Ein Moosteppich bedeckte den Bühnenboden. Dicke Glasscheiben im Hintergrund der Bühne täuschten einen See vor. All das waren Neuerungen, die zündend wirkten, die wie eine Rakete das nordische Grau der zeitgenössischen Klassiker-Aufführungen zerrissen. Noch niemals war dieses Stück so gespielt worden. Es wurde mit einem Schlag transparent und entzückte das Publikum. Ein beispielloser Erfolg, der für Reinhardts weitere Laufbahn entscheidend wurde [...]. Diese Shakespeare-Aufführung machte ihn über Nacht zum ersten Regisseur Deutschlands.“⁷³⁰

Frieda Hempel beschrieb die Aufführung auch als individuellen beruflichen Durchbruch, den das Konservatorium wiederum zu vermarkten wusste:

„Die Reinhardtsche Bühne hatte mir zu einem gewissen Renommee verholfen, das nun auch das Stern'sche Konservatorium benutzte, um mich in einem öffentlichen Konzert als Schülerin herauszustellen.“⁷³¹

Unter den Gesangslehrern waren in der Zeit berühmte Namen wie Nicolaus Rothmühl, Edmund von Strauß, Mathilde Mallinger, Alexander Heinemann und Selma Nicklass-Kempner. Über die beiden letztgenannten war eine Kontinuität der Gesangsausbildung am Konservatorium gewährleistet, waren doch beide ihrerseits am Konservatorium von Jenny Meyer ausgebildet worden.

Außerdem konnte Gustav Hollaender seine berühmte Kollegin Wilma Norman-Neruda, Lady Hallé⁷³², als Lehrerin gewinnen. Sie unterrichtete nach dem Tod ihres zweiten Mannes von 1900–1902 – also auch nur recht kurz – am Konservatorium. Wilma Neruda war damals schon 62 Jahre alt, konzertierte aber noch regelmäßig.

Fraglich bleibt, wie das Konzept der Massenausbildung mit dem der berühmten Lehrerschaft zusammenkam.

730 Gusti Adler, ... aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen. Erinnerungen an Max Reinhardt, München 1983, S. 50.

731 Hempel, S. 46.

732 Zu Wilma Neruda entsteht eine Dissertation von Jutta Heise, Hannover: *Die Geigenvirtuosin Wilma Neruda (1838–1911). Biographie und Repertoire. Mit einem Anhang: Edition des Reisetagebuches der Tournee nach Südarfika (1895).* (Universität Hildesheim bei Prof. Dr. Hans-Otto Hügel und bei Prof. Dr. Beatrix Borchard) Vgl. außerdem die Internetseite zu ihrer Person auf der Plattform MUGI – Musik und Gender im Internet der Hochschule für Musik und Theater Hamburg: <http://www.mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=neru1838>, (Stand 29.11.2009) und dies.: Wilma Neruda, verw. Norman, verh. Hallé, gen. Lady Hallé (1838–1911). Wilma Neruda – „Groß und rein wie Joachim“, in: Carolin Stahrenberg und Susanne Rode-Breyman (Hrsg.): „... mein Wunsch ist, Spuren zu hinterlassen ...“. Rezeptions- und Berufsgeschichte von Geigerinnen, (= Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender; 1) Hannover 2011, S. 44–69

I Vom Hinterhof in die Philharmonie: Standorte und Größe des Konservatoriums

Erst unter Gustav Hollaender wurde das Konservatorium „sesshaft“ und konnte in gut ausgestattete Räume in eine repräsentative Adresse Berlins ziehen: in das Vorderhaus der Philharmonie in der Bernburger Straße 22 a. Schon im Vorfeld wurde im *Jahresbericht* gerade die einzigartige Lage gerühmt:

„Eine bessere Lage für die Weiterentwicklung des Instituts, als in der Musik-Centrale Berlins, im Mittelpunkte des grosstädtischen Verkehrs, konnte nicht gut gefunden werden.“⁷³³

Die alte Philharmonie in Berlin war eine ehemalige Rollschuhbahn, die im Jahr 1888 von Franz Heinrich Schwechten zu einem Konzertraum umgebaut wurde. Sie befand sich im Hinterhaus der Bernburger Straße 22 a/23. Das Vorderhaus wurde im Zusammenhang mit dem Erweiterungsbau der Philharmonie durch den gleichen Bauherrn eigens für das Konservatorium gebaut und gut ausgestattet:

„Der Neubau ist mit allem Komfort – elektrischem Licht, Zentralheizung u. s. w. – versehen, und durch Polsterungen, Filz-, Kork- und Linoleum-Platten, ist auch nach Möglichkeit für akustische Isolierung der einzelnen Räume nach unten und nach den Seiten Sorge getragen. Die Raumverhältnisse rechnen mit der seit einigen Jahren zu beobachtenden stetigen Zunahme der Schülerzahl [...]“⁷³⁴

Erstmals in der Geschichte des Konservatoriums gab es nun auch speziell für den Musikunterricht geeignete Räume.

Das Haus wirkte wie ein großbürgerliches Wohnhaus mit kleinem Schmuckgiebel und war mit einer reich mit Stuck verzierten Außenfassade in die Häuserfront eingepasst. Die räumliche Nähe zum philharmonischen Orchester stand auch für einen Paradigmenwechsel vom Gesangs- zum Instrumentalschwerpunkt. Die Eingangstür des *Stern'schen Konservatoriums* lag genau zwischen den beiden Torbögen, der Ein- und Ausfahrt zur Philharmonie. An gleicher Stelle erinnert heute ein stilisierter Torbogen an dieses im Krieg zerstörte Gebäude.

Das Konservatorium konnte zudem den Saal der Philharmonie, der circa 2.500 Personen fasste, für wichtige Konservatoriumskonzerte nutzen.

Außerdem befand sich das Konservatorium nun in unmittelbarer Nähe zum Beethovensaal in der Köthener Straße, wo seit der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre hinein die Schülerkonzerte stattfanden.



Abb. 64: Haus der Bernburger Str. 23 a, Foto von Gertrud Sincelius, aus: *Jahresbericht 1928/29*, S. 3. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)

Trotz der Schwerpunktverschiebung schien das Konservatorium auch weiterhin in enger Verbindung zum *Stern'schen Gesangverein* gestanden zu haben, zumindest personell über den seinerzeitigen Direktor des Gesangvereins, Friedrich Gernsheim, und über die Sängerin Selma Nicklass-Kempner⁷³⁵, die jeweils mit beiden Instituten verbunden waren.

Der Einzug in das Vorderhaus der Philharmonie stellte das Ende einer langen Kette von Umzügen dar, mit denen das Konservatorium in seiner bisherigen Geschichte immer flexibel auf die sich verändernden Schülerzahlen reagiert hatte. Dietmar Schenk weist darauf hin, dass es selbst für die *Königliche Hochschule* ein langer mühseliger Weg gewesen ist und eine ganze Generation dauerte, bis sie geeignete Räumlichkeiten beziehen konnte.⁷³⁶ Für das private Konservatorium galt Ähnliches, aber



Abb. 65: Eingang des *Stern'schen Konservatoriums*, aus: *Jahresbericht 1912/13*, ohne Paginierung. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 22)



Abb. 66: Torbogen in der Bernburger Straße, Foto: Frank Wentzel.

in noch extremerem Maße. So wurden die häufigen Umzüge zum Programm und sollen hier noch einmal erwähnt werden.⁷³⁷ 1850 ursprünglich in der Dorotheenstraße 54 eröffnet, blieb es diesem Bereich in der Innenstadt treu; es zog 1852 in das Schwarzenlosesche Quartier, vermutlich in der

733 Jahresbericht 1897/98, S. 45, Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 7.

734 Jahresbericht 1898/99, S. 53, Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 8.

735 Vgl. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 13.2.1896, abgedruckt in Kapitel A: Der *Stern'sche Gesangverein*, S.83.

736 Schenk 2004, S. 301.

737 Vgl. dazu die Chronologie zum *Stern'schen Konservatorium*, Anhang IV.



Abb. 67: Großer Saal der Philharmonie, Postkarte.

Behrenstrasse, und 1855 Unter die Linden Nummer 15. Mit Beginn der Ära Julius Stern residierte es unter drei verschiedenen Hausnummern in der Friedrichstraße: ab 1857 in der Nummer 225, ab 1862 in der Nummer 214 und ab 1882 in der Nummer 236. Über die letztgenannten Räumlichkeiten existieren Schilderungen von Bruno Walter⁷³⁸, der die äußeren Bedingungen als eher bescheiden charakterisierte. Die Hausnummer 236 befand sich am südlichen Ende der Friedrichstraße, unweit vom Halleschen Tor. Bruno Walter erinnerte sich:

„Das Konservatorium lag damals im hinteren Trakt eines älteren Hauses, den man von der Friedrichstraße her durch einen dunklen Torweg und dann über einen Hof erreichte.“⁷³⁹

Diese Hinterhofsituation war typisch für Berlin und auch für das Konservatorium. Bruno Walter beschrieb die Unterrichtsräume als groß und düster, allerdings mit guter Ausstattung. In jedem Raum stand ein Bechstein-, Blüthner- oder Duysen-Flügel.

„Schön, licht und stattlich aber war der Saal, in dem die Vortragsabende, die Chorübungen und die Orchesterproben stattfanden.“⁷⁴⁰

– ergänzte Bruno Walter seine Erinnerungen. Vielleicht ist ihm der Saal aber auch nur in dieser Weise in Erinnerung geblieben, weil er hier erstmalig die großen klassischen Werke hören konnte oder weil die abendliche Konzertsituation bei künstlichem Licht diesen Eindruck erzeugte.

Es ist nicht genau zu verifizieren, ab wann das Konservatorium über einen eigenen Saal verfügte.

738 Bruno Walter war von 1885 bis 1888 Schüler des *Stern'schen Konservatoriums*.

739 Walter, S. 35.

740 Ebd.

Die ersten öffentlichen Prüfungen fanden im Arnimschen Saal⁷⁴¹ statt, in dem auch der *Stern'sche Gesangverein* probte und auftrat. Wahrscheinlich gab es in der zweiten Adresse in der Friedrichstraße, in der das Konservatorium ab 1862 untergebracht war, einen eigenen Saal im Haus.⁷⁴² Dies sollte für die kommenden Jahre eine unbedingte Notwendigkeit sein, die bei allen Umzügen berücksichtigt wurde.

1888, nachdem Jenny Meyer die alleinige Besitzerin geworden war, verlegte sie das Konservatorium in die Wilhelmstraße 20, ebenfalls in unmittelbarer Umgebung gelegen. Offenbar war die Beengtheit ein dauerndes Problem. Jenny Meyer hat gleich im folgenden Jahr die „Unterrichts-Localitäten“⁷⁴³ erweitert und einen Raum hinzugenommen. Da auch der nicht mehr genügte, wurde über einen erneuten Umzug nachgedacht.⁷⁴⁴ Jenny Meyer hat ihn aber nicht mehr vorgenommen, vielleicht, weil die Schülerzahlen in diesen Jahren relativ konstant um die 350 geblieben sind. Erst unter dem neuen Direktor wurde das Institut verändert und erweitert. Im Antrittsjahr 1895 gab es 348 Studierende. Da es schon ein Jahr später circa 40 Studenten mehr waren, wurde es nötig, das 3. Stockwerk zusätzlich anzumieten. Bereits drei Jahre später konnten die neuen Räume in der Bernburger Straße mit 600 Studierenden bezogen werden. Das Institut wuchs weiter und hatte kurz nach der Jahrhundertwende die Tausendermarke überschritten und im Jahr 1911 einen Höchststand in dieser Ära mit 1.220 Studenten und Studentinnen erreicht.

Alle Unterrichtsorte waren offenbar gemietet, nie wird von einem Haus- bzw. Grundstückskauf gesprochen. Auch dies ist eine Besonderheit gegenüber allen Königlichen oder später Städtischen Ausbildungsinstituten. Die Häuser waren Wohnhäuser und im Prinzip für die besonderen Gegebenheiten des Musikunterrichts ungeeignet. Der große Vorteil gegenüber der *Königlichen Hochschule* war aber die zentrale Lage. Die Hochschule war indessen eher am Stadtrand, anfangs im Palais Raczynski – vor den Toren der damaligen Stadt Berlin – und ab 1882 in der Potsdamer Straße 120 in ähnlich abgeschiedener Lage untergebracht. Dafür waren beides sehr repräsentative Häuser.⁷⁴⁵ Keines der genannten Häuser, in denen das *Stern'sche Konservatorium* untergebracht war, existiert heute noch. Auch Fotos von diesen Standorten sind nicht überliefert. Dies ist ein Teil der Überlieferungsgeschichte dieses privaten Konservatoriums, der zugleich auch symbolischen Charakter hat.

Der Einzug in die neuen Räume am 1. März 1899 – also mitten im Schuljahr – wurde mit drei Festkonzerten und einer Festschrift aufwendig gefeiert.

741 Vgl. z. B. *NZfM* 1858 Bd. 48, S. 94 f. – ausführliche Rezension der Prüfungen am 29. Januar 1858.

742 Zumindest wird ein eigener Saal in einer Rezension vom März 1881 erwähnt, ein Jahr vor dem Umzug in die Friedrichstr. 236: „Am Sonnabend, den 19. März veranstaltet das ‚Conservatorium der Musik‘ (Prof. Jul. Stern) im eigenen Saale eine erste Prüfung.“ *ADM* vom 25.3.1881.

743 Jahresbericht 1889/1890, S. 3.

744 „Der im Herbst 1890 erweiterte Raum genügt nicht mehr, so dass in kurzer Zeit ein Wechsel der Anstalts-Räumlichkeiten erforderlich wird.“ Jahresbericht 1890/1891, S. 3.

745 Vgl. dazu die abgedruckten Photos in: Schenk 2004, S. 302 und 304.



Abb. 68: Deckblatt: Ernst Otto Nodnagel, Gedenkblätter zur Einweihung der neuen Räume, Berlin 1899. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 37)

Die „Gedenkblätter zur Einweihungsfeier der neuen Räume“ enthalten sogar eine Lageskizze, so dass die Anordnung der Unterrichtszimmer heute noch nachvollziehbar ist. Es waren 30 Unterrichtsräume, die sich auf zwei Stockwerke und ein Zwischengeschoss verteilten. Auf den beiden Hauptetagen gingen von einem langen durchgängigen Flur die einzelnen Zimmer ab. Es gab neben den Toiletten auch Damen- beziehungsweise Herren-Garderoben. Die Studierenden waren nach dem Geschlecht auf die beiden Stockwerke verteilt. Für beide Etagen gab es einen „Aufseher“, wahrscheinlich Pförtner und Hausmeister zugleich. Die Unterrichtsräume hatten alle die gleiche Größe und Form, einzig die Bühnenzimmer und die Ensemblezimmer sowie das Direktorenzimmer neben dem „Secretair“ waren etwas größer.

Außerdem gab es einen Übungssaal mit Bühne, der circa 200 Personen fasste. Ein lange nach dem Umzug aufgenommenes Foto zeigt den Übungssaal im Jahre 1929:



Abb. 69: Übungssaal in der Bernburger Straße, aus: Jahresbericht 1928/29, nach S. 80. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)

Die sieben Büsten an beiden Längsseiten sind mit Sicherheit Komponistenporträts, im Einzelnen leider nicht zu erkennen. An der rechten Seite im Vordergrund scheint sich die „Konservatoriums-Erinnerungs-Ecke“ mit zwei großen Bildmontagen zu befinden. Links neben der Büste ist mit Sicherheit das Lehrerkollegium zum 75-jährigen Bestehen ausgestellt. Die Büste selbst stellt vermutlich Gustav Hollaender dar, mit einem darunter hängenden Lorbeerkranz geehrt.

Die Bühne im Übungssaal scheint groß genug gewesen zu sein, um ein Orchester unterzubringen und auch kleinere Opernaufführungen der Opernschule zu ermöglichen. So fanden hier auch zwei der drei Festkonzerte zum Einzug in das neue Gebäude statt. Beim ersten Konzert am 11. März 1899 traten hier die Lehrenden – Gustav Hollaender, Selma Nicklass-Kempner, Ernst Jedliczka, Anton Foerster und Emma Koch – in einem gemischten Kammermusikprogramm auf. Es erklangen Kompositionen von Schumann, Händel, Beethoven, aber auch von Moritz Motzkowski, Edward Grieg und Klavierstücke von Franz Liszt. Die dritte Festaufführung zwei Tage später wurde von der Schauspielschule und der Opernschule ausgerichtet und brachte Szenen

aus *Kabale und Liebe* und *Maria Stuart* von Schiller, aus *Faust* und *Egmont* von Goethe und aus *Minna von Barnhelm* von Lessing. Im zweiten Teil des Abends wurde der gesamte zweite Akt aus der Oper *Hans Heiling* von Heinrich Marschner gezeigt, einem Werk, welches 1833 in Berlin an der *Königlichen Hofoper* uraufgeführt worden war und das als Bindeglied zwischen Weber und Wagner empfunden wurde. Dieses üppige Bühnenprogramm wurde durch ein Konzert mit Solisten und Orchester im Beethovensaal in der Köthener Straße 32 vervollständigt. Hier erklang ganz passend die Ouvertüre *Zur Weihe des Hauses* von Beethoven und – auch dies ein Zeichen der Anerkennung – Joseph Joachims *Konzert in Ungarischer Weise*. Interessant war die Personenkonstellation beim gesprochenen Prolog, bei dem eine Verbindung zwischen den besitzenden Familien über die Töchter stattzufinden scheint: Melanie Hollaender aus der Klasse von Emanuel Reicher trug das Gedicht von Meta Meyer vor. Symbolisch wurde damit die Tradition durch die Töchter weitergegeben.

Der Beethovensaal lag in unmittelbarer Nähe und wurde auch in den folgenden Jahren für größere Schülerkonzerte genutzt. Auch in dieser Hinsicht erwies sich der neue Standort als günstig in Bezug auf die bereits bestehenden Konzertsäle Berlins in dieser Zeit.

Diese üppige Musikumrahmung beim Einzug war Außendarstellung und Programm gleichermaßen und erinnerte an die Musikfesttradition. Sie lässt einen Vergleich zur *Königlichen Hochschule* zu, die drei Jahre später ihre neuen Räumlichkeiten bezog. Auch hier gab es eine feierliche Einweihung im Herbst 1902, die Max Steuer in der Zeitschrift *Die Musik*⁷⁴⁶ beschreibt. Das musikalische Programm bestand aus einem Konzert mit Orchester und Solisten und brachte Max Bruchs *Hymne* für Chor, Orgel und Orchester, ebenfalls Beethovens Ouvertüre *Zur Weihe des Hauses* und Händels *Halleluja*. Hier war sogar der Kaiser Wilhelm II. zugegen, der den Neubau genehmigt und bezahlt hatte, und hielt eine Ansprache. Das neue Domizil der *Königlichen Hochschule* war viel größer und auch großzügiger ausgestattet. Es gab zwei Konzertsäle, einen großen für 1.500 und einen kleinen für 500 Personen. Die Konzertsäle wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Die Seitengebäude konnten restauriert werden und beheimaten noch heute Fakultäten des Nachfolgeinstituts, der *Universität der Künste*: Im Gebäude zur Fasanenstraße die Musik, im Haus an der Hardenbergstraße die Bildende Kunst.

Das *Stern'sche Konservatorium* blieb immerhin 46 Jahre lang (1899–1945) in seinem Gebäude, auch, als es von der Stadt übernommen und als *Konservatorium der Reichshauptstadt* weitergeführt wurde und sich sein Charakter grundlegend änderte.

Da das Konservatorium auch nach diesem Einzug ständig weiter wuchs, gab es neuerliche Veränderungen. Auf die wachsende Zahl der Schüler reagierte Gustav Hollaender durch die Eröffnung einer Zweiganstalt im Oktober 1906 in der Kantstraße 8–9 in Charlottenburg, ganz in der Nähe der *Königlichen Hochschule*.

In der Ära Fielitz sind aufgrund der Zeitgeschehnisse die größten Schwankungen der Schülerzahlen zu verzeichnen. Trotzdem blieb das Konservatorium in den Räumen, die es auch vorher schon angemietet hatte. Nach Kriegsbeginn sank die Schülerzahl zunächst auf 822, um dann in den 1920er Jahren ihren Höchststand von 2.233 Studierenden (1920/21) zu erreichen. In den Folgejahren ging die Frequenz wieder auf den Stand von 1913/14 zurück. Arnold Ebel kommentierte diesen Wechsel im Musik-Jahrbuch von 1926:

„Das übermäßige Anschwellen bis auf die Frequenzziffer 2 233 im Jahre 1920/21 wird man wohl als eine der Anomalien der Nachkriegsjahre und Inflationsperiode zu verbuchen haben.“⁷⁴⁷

Unter Paul Graener wurde 1931 eine weitere Zweigstelle in der Kaiserallee 190–91, Eingang Güntzelstraße 57, eröffnet. Dort waren, dem Zeitgeist entsprechend, ein Kinder-Konservatorium und eines für Hausmusik untergebracht. Alle diese Zweiginstitute waren zwar mit dem Konservatorium verbunden, hatten aber immer einen eigenen Direktor und schienen somit relativ autark zu funktionieren.

Nach dem Zwangsverkauf an die Stadt gab es einen erneuten Wechsel der Standorte der Zweiganstalten. Diese wurden erst wieder nach Charlottenburg, in die Leibnizstraße 105, verlegt. Im Jahr 1939 gab es eine gravierende Änderung. Jetzt wurde die Bernburger Straße selbst zur Zweiganstalt und das Konservatorium zog in die ehemalige Viktoria-Luisen-Schule in der



Abb. 70: Schulhof des Goethe-Gymnasiums in der Gasteiner Str. 21–25, Foto: Frank Wentzel.



Abb. 71: Schulhof des Goethe-Gymnasiums in der Gasteiner Str. 21–25, Foto: Frank Wentzel.

Gasteiner Straße 21–25 nach Wilmersdorf. Das Mädchengymnasium war wegen der kontinuierlich zurückgegangenen Anmeldungen gerade aufgelöst worden.⁷⁴⁸

747 Ebel, S. 142

748 Heute ist in diesem Gebäude das *Goethe-Gymnasium* untergebracht. Zur Geschichte des Hauses siehe: Helmut Pieper, *Goethe-Gymnasium, Berlin Wilmersdorf. Historisches Porträt. Eine Berliner Schulgeschichte*, Berlin 2007.

746 Max Steuer, Die Einweihung der königlichen Hochschule für Musik in: *Die Musik*, Jg. II (1902), Heft 4, S. 273 f.

Das Haus der Philharmonie wurde am 30. Januar 1944 durch Fliegerbomben total zerstört, so dass der gesamte Unterricht in die Gasteiner Straße verlegt werden musste, wo er tatsächlich fast bis zum Kriegsende stattfand. Im April 1945 gab es dann keine Unterrichtstätigkeit mehr. Aber nachdem am 19. Mai 1945 vom russischen Kommandanten Nicolai Bersarin die Genehmigung zur Neuöffnung gegeben wurde, begannen bereits am 21. Mai 1945 wieder 100 Schülerinnen und Schüler unter 20 Lehrkräften ihre Ausbildung. Als aber 1946 eine Verfügung erging, alle früheren Schulhäuser für den Unterricht der Volksschule freizumachen, war das nunmehr *Städtische Konservatorium* wieder heimatlos und die Lehrer unterrichteten zu Hause. Immerhin konnten die Direktion und die Kompositionsklasse 1946–47 in Zehlendorf in der Ahornstraße 18 untergebracht werden.



Abb. 72: Gebäude Reichpietschufer 50 (ehemals Nummern 52–54), Foto: Frank Wentzel..

Eine weitere Zwischenstation war die teilweise Nutzungsmöglichkeit des Hauses am Reichpietschufer 52–54⁷⁴⁹ ab dem 1. Oktober 1949, in dem heute das Wissenschaftszentrum für Sozialforschung untergebracht ist.⁷⁵⁰ Die Kriegsschäden am Gebäude und die Kohlenknappheit in dieser Zeit erschwerten die Unterrichtstätigkeit beträchtlich.

749 Die Hausnummern wurden geändert. Das Gebäude hat heute die Nr. 50.

750 Vgl. dazu Gebhard Glock, Musik am Reichpietschufer. Der Altbau des WZB-Gebäudes als Nachkriegsrefugium für das *Stern'sche Konservatorium*, in: WZB-Mitteilungen Heft 111 März 2006, S. 58–59. Auch online abrufbar: <http://www.wzb.eu/publikation/pdf/wm111/58.pdf>, (Stand 23.11.2009)

Erst 1955 konnte das Konservatorium wieder in ein adäquates Gebäude einziehen, in das ehemalige Joachimsthalsche Gymnasium in der Bundesallee 1–12. Auch dieses Gebäude hatte im Krieg enormen Schaden genommen. Bei der baulichen Instandsetzung des Hauses wurde weitgehend auf die besonderen Ansprüche eines Konservatoriums Rücksicht genommen. Das Haus, eine Schöpfung Schinkels, steht unter Denkmalschutz. Am 19. Oktober 1958 wurde der neue Saal mit einem Festkonzert eingeweiht. Heute gehört das Gebäude zur *Universität der Künste* und beherbergt zudem die städtische Charlottenburger Musikbibliothek. Das *Städtische Konservatorium* war also in die Nähe der Hochschule gerückt. 1966 kam es dann zu einer Fusion beider Ausbildungsinstitute.



Abb. 73: Gebäude in der Bundesallee 1–12, Foto: Frank Wentzel.

6 Lehrer und Schüler: Einblicke in den Unterricht

6.1 Autobiografien als Quellen

Über die Epoche des „Geschäftskonservatoriums“ berichteten verschiedene Schülerinnen und Schüler in ihren Autobiografien. So sind subjektive Einblicke in die damalige Lehr- und Unterrichtspraxis überliefert. Das ermöglicht zwar keine tatsächliche „Innenperspektive“, zeigt aber, welche Bedeutung die jeweiligen Autoren der Ausbildung am Konservatorium in der Rückschau beimessen.

In den Literatur- und Geschichtswissenschaften sind Autobiografien bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts ein Forschungsthema, für die Kunst- und Musikwissenschaft wurden sie bislang aber kaum ausgeschöpft.⁷⁵¹ Das Problem ist, dass Autobiografien keine historischen Quellen sind und auch nicht solche verwendet werden können. Vielmehr ist an ihnen zu sehen, wie die Erzählenden ihr Leben interpretieren, welche Bedeutung sie einzelnen Episoden zuweisen und welche Deutungsmuster sie für sich entwickelt haben. Eine Autobiografie dient in erster Linie der Selbstvergewisserung und hat wiederum eine Bildungsabsicht.

Auch der Kunstanpruch von Autobiografien muss bedacht werden. Sie sind auch fiktionale Erzählungen. Die Verschiebungen und Veränderungen von Fakten geschehen nicht nur durch die Selektion der Erinnerung, sondern auch bewusst im Sinne einer geplanten Dramaturgie. Meist sind Autobiografien amüsant zu lesen und aus diesem Grunde eine beliebte Lektüre. Bei einem solchen Forschungsvorhaben über eine längst vergangene Institution werden anhand solcher Texte, die Personen, die vorher nur abstrakte Namen in den Schülerlisten waren, lebendiger und vorstellbar, zugleich werden sie damit aber auch fiktionalisiert. Das vorliegende Kapitel analysiert Autobiografien beziehungsweise autorisierte Biografien von Schülerinnen und Schülern des Konservatoriums analysiert, um sichtbar zu machen, in welcher Weise das Institut die Lebensläufe dieser Personen beeinflusste. Diesen subjektiv ausgerichteten Texten werden Quellen des Konservatoriums gegenübergestellt, um aus Überstimmungen, Widersprüchen oder Lücken eine gewisse Objektivität herauszufiltern. Durch dieses additive Verfahren wird der Blick des einzelnen auf seine Lebensgeschichte präzisiert, und zugleich werden die allgemeinen Strukturen und Verhältnisse deutlich.

751 Peter Zigman (Hrsg.), Die biographische Spur in der Kultur- und Wissenschaftsgeschichte, Jena 2006. Ein Beispiel für die Kunst-Autobiografie ist die Aufsatzsammlung: Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts, hrsg. von Theresa Georgen und Carola Muysers, (= Gestalt und Diskurs, Materialreihe der Muthesius Kunsthochschule; 4) Kiel 2006.

Bei der Auswertung der Lebensbeschreibungen waren Anleihen bei der Geschichts- und Sozialwissenschaft⁷⁵² und – da es in einem Ausbildungsinstitut in erster Linie um das Lernen geht – bei der Pädagogik⁷⁵³ zu nehmen. Bei der Auswertung der Deutungsmuster, beim Gegenüberstellen von Erinnerung und Faktum aus anderer Quelle und beim Vergleich der Autobiografien untereinander, werden Einflüsse sichtbar, die bei der Entstehung und Durchsetzung von Wissen Gewicht hatten.

Gemeinsam ist allen Autoren, dass sie ihre Musikausbildung am Konservatorium erhalten haben. Dabei ist zu beobachten, dass das Ausbildungsinstitut unterschiedliche Bedeutung für den weiteren Lebenslauf der Studierenden besaß. Die meisten Texte sind „Erfolgsautobiografien“, die der Ausbildung relativ große Bedeutung zumessen.

Eine andere Möglichkeit, einen Blick auf die Unterrichtspraxis zu werfen, ist die Auswertung von verwendeten Unterrichtsmaterialien wie Kompositionen, Lehrbüchern und Arrangements. Deshalb finden sich im Anhang die Kompositionsverzeichnisse der Direktoren Stern, Hollaender und von Fielitz. Lehrbücher, die von Lehrenden zusammengestellt und herausgegeben wurden, werden in den einzelnen Kapiteln erwähnt und beschrieben. Notenausgaben und Arrangements, wie zum Beispiel Julius Sterns Bearbeitungen für zwei Violinen, dokumentieren die Duettpraxis, besonders bei den Blasinstrumenten zwecks Kontrolle der Intonation.

6.2 Die Gesangsausbildung bei Selma Nicklass-Kempner und Nicolaus Rothmühl

Die Sängerin Frieda Hempel charakterisierte kurz vor ihrem Tod in ihren Lebenserinnerungen ihre Lehrerin am *Stern'schen Konservatorium*:

„Selma Nicklass-Kempner war von auffallend kleiner Statur, sehr kräftig, aber gut zu Fuß. Da ihr ergrautes Haar sehr dünn war, wäre es vorteilhafter für sie gewesen, wenn sie ein Toupet getragen hätte. Man konnte sie, vor allem bei der Größe ihrer Nase, durchaus nicht hübsch nennen. Bedeckte sie diese mit der Hand, um uns zu zeigen, wo sich der Sitz des Tones befand, erschien mir ihre Hand sehr klein. An anderen Tagen sah ich nur ihre Augen. Wenn sie, immer gepflegt und juwelengeschmückt, das Klassenzimmer betrat, erfüllte sie es sofort mit einem besonderen Fluidum. Wenn sie sang, traten einem unwillkürlich die Tränen in die Augen. Kein anderer Lehrer konnte Mozart mit solcher Feinheit

752 Hans Erich Bödeker (Hrsg.), Biographie schreiben, Göttingen 2003; Werner Fuchs, Biographische Forschung. Eine Einführung in Praxis und Methoden, Opladen 1984 und Wolfgang Voges (Hrsg.), Methoden der Biographie- und Lebenslaufforschung, (= Biographie und Gesellschaft, hrsg. v. Werner Fuchs, Martin Kohli und Fritz Schütze; 1) Opladen 1987; Reinhold Sackmann, Lebenslaufanalyse und Biografie-forschung. Eine Einführung, Wiesbaden 2007.

753 Wolfgang Schulz (Hrsg.), Lebensgeschichten und Lernwege. Anregungen und Reflexionen zu biographischen Lernprozessen, Baltmannsweiler 1996.



Abb. 74: Selma Nicklass-Kempner, aus: Frieda Hempel, *Mein Leben dem Gesang. Erinnerungen*, Berlin 1955, Tafel III.

und einem so vornehmen Geschmack wiedergeben wie sie. Sie war Schülerin von Jenny Meyer [...].⁷⁵⁴

Dazu gibt sie ein Foto wie zur Bekräftigung ihrer Beschreibung:

Man sieht eine korpulente Dame mit einer aufwendig toupierten Steckfrisur, in dunklem Kleid mit weißem spitzen Ausschnitt, das an eine Konzertkleidung denken lässt, quasi als Pendant zum Frack, mit edlem Schmuck und einem teuren, königlich wirkenden Hermelin-Umhang. Die aufrechte und stolze Haltung auf dem Bild erinnert sehr an ihre eigene Lehrerin Jenny Meyer und soll sicherlich die künstlerische Haltung widerspiegeln.

An Frieda Hempels Beschreibung fällt auf, dass die äußere Erscheinung ihrer Lehrerin im Vordergrund steht und fast nüchtern die offenbar fehlende Schönheit angesprochen wird. Das ist zwar sehr typisch für die Beschreibung von Künstlerinnen im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen, besonders im 19. Jahrhundert, wirkt aber an dieser Stelle, an der eine Schülerin über ihre ehemalige Lehrerin spricht, aus heutiger Perspektive etwas befremdlich. Fast verwundert teilte sie mit, dass der Gesang ihrer Lehrerin sie dennoch sehr berührt

habe und dass sie eine besondere Spezialistin für Mozart gewesen sei.

Frieda Hempel war von 1902 oder 1903 bis 1905 ihre Schülerin. Zuvor hatte sie am Leipziger Konservatorium Klavier studiert. Ihre stimmliche Ausbildung erhielt sie ausschließlich am *Stern'schen Konservatorium* bei Selma Nicklass-Kempner. Frieda Hempel erreichte trotz dieser extrem kurzen Ausbildungszeit große Popularität als Sängerin und fungierte später oft als Werbeträgerin für das Konservatorium. Sie war in erster Linie ein Koloratursopran, doch ihr Bühnenrepertoire belegte ihr vielseitiges Können, da es von der Königin der Nacht über die Eva aus den *Meistersingern* bis zur Marschallin aus dem *Rosenkavalier* reichte. Sie sang am Festspielhaus in Bayreuth und viele Jahre an der Metropolitan Opera in New York. Ab 1920 gab Frieda Hempel die legendären „Jenny-Lind-Konzerte“ in Erinnerung an die berühmte schwedische Sängerin, in denen sie als Jenny Lind verkleidet deren Repertoire sang.

754 Hempel, S. 28 f.

Zu den Lebensdaten von Selma Nicklass-Kempner machen die historischen Quellen unterschiedliche Angaben. Als Geburtsjahr werden 1849⁷⁵⁵ beziehungsweise 1850⁷⁵⁶ genannt. Letzterem ist dabei der Vorzug zu geben, weil diese Jahreszahl im *Deutschen Zeitgenossen-Lexikon*, der frühesten Quelle über Selma Nicklass-Kempner, erwähnt wurde, das Franz Neubert 1905 noch zu Lebzeiten der Gesangslehrerin publizierte. Als Geburtsdatum ist einheitlich der 2. April angegeben. Selma Nicklass-Kempner wurde wie Julius Stern in Breslau geboren. Ihr Todesjahr wurde ebenfalls unterschiedlich angegeben. Sie starb in Berlin am 22. Dezember 1928⁷⁵⁷, weniger zuverlässige Quellen nannten das Jahr 1925⁷⁵⁸. Sie wurde auf dem Urnen-Friedhof Wilmersdorf an der Berliner Straße beigesetzt.

Frieda Hempel erzählte in ihrer Autobiografie den Lebensweg von Selma Nicklass-Kempner nach dem Motto „Vom Waisenkind zum Opernstar und zur Gesangsprofessorin“, welches in das Muster von Divenbiografien passt.⁷⁵⁹ Selma Nicklass-Kempner hat diese Legende offenbar nie bestätigt, aber auch nicht widerlegt:

„Eine Waise sei sie gewesen, hörten wir, in Berlin aufgewachsen. Am Halleschen Tor war sie zu Hause. Irgendeine heimliche Sehnsucht trieb das Kind jede freie Stunde in die Bernburger Straße, dort hockte es auf den Stufen der schmalen Treppe. Eine Dame fragte das kleine Mädchen, was es denn wolle. „Zuhören, wenn die da drinnen singen!“⁷⁶⁰

Das Bild, das Frieda Hempel hier entwarf, hält der Überprüfung durch historische Quellen nicht stand. Das Konservatorium befand sich in den 1860er Jahren in der Wilhelmstraße 20. Frieda Hempel verknüpfte in ihrer Erinnerung den berühmteren Ort aus einer späteren Zeit des Konservatoriums mit der Legende von Selma Nicklass-Kempner. Im großen Sängerlexikon wurde hingegen mitgeteilt, dass sie als sechsjähriges Mädchen in ein Berliner Waisenhaus kam und dort bei einem Wohltätigkeitskonzert „entdeckt“ wurde. Frieda Hempel berichtet, dass die Retterin in jeder Hinsicht die Altistin Marianne Brandt⁷⁶¹ gewesen sei, die sie unterrichtete und eine Pflegefamilie für sie fand.⁷⁶² Auch diese Darstellung ist eher unwahrscheinlich, da Marianne

755 Frank, S. 498; Lexikon der Frau, Bd. 2, S. 533; das antisemitische Lexikon von Hans Brückner und Christa Maria Rock, Judentum und Musik. Mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbessener, 3. Aufl. München, Brückner 1938. Daraus geht auch hervor, dass ihr Mann Jude war. Außerdem siehe: <http://www.musikerbriefe.at/schrift.asp?Nr=4388> (Stand 15.2.2006).

756 Deutsches Zeitgenossen-Lexikon, hrsg. von Franz Neubert, 1905; Theo Stengel und Herbert Gerigk, Lexikon der Juden in der Musik, Berlin 1940 [Werk mit antisemitischer Tendenz]; Kutsch/Riemens, Bd. 4, S. 2522.

757 1928 war sie noch als Gesangsprofessorin, wohnhaft in der Kaiserallee 22, im Berliner Adressbuch verzeichnet. Vgl. außerdem: Lexikon der Frau, Bd. 2, S. 533. <http://www.musikerbriefe.at/schrift.asp?Nr=4388> (Stand 15.2.2006).

758 <http://www.operone.de/saenger/opernsaengern.html> (Stand 15.2.2006).

759 Vgl. Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Dörte Schmidt, Rebecca Grotjahn und Thomas Seedorf, Schliengen 2011 (= forum musikwissenschaft, Bd. 7).

760 Hempel, S. 28.

761 Marianne Brandt, eigentlicher Name Marie Bischof (1842–1921), besonders erfolgreich auch als Gesangslehrerin. Vgl. Kutsch/RiemensBd. 1, S. 565 f.

762 Hempel, S. 28.

Brandt bis 1866 selbst noch am Konservatorium in Wien studierte und erst 1868 als erste Altistin an die *Berliner Hofoper* engagiert wurde. In diese Zeit müsste aber die Ausbildung von Selma Kempner gefallen sein, die bereits 1870 debütierte. In allen anderen Lexika wird zudem nur Jenny Meyer als Lehrerin genannt. Wann und wie lange sie am *Stern'schen Konservatorium* studierte und welche zusätzlichen Fächer sie belegte, ist nicht mehr nachzuweisen, da für diese Zeit keine *Jahresberichte* existieren. In der *Festschrift zum 25-jährigen Bestehen des Konservatoriums* (1875) wurde Selma Nicklass-Kempner bereits als ehemalige Schülerin erwähnt. Sie debütierte als Koloratursängerin in der Rolle der Amina in Bellinis *La Sonnambula* an der Berliner Kroll-Oper.⁷⁶³ Weitere Stationen ihrer erfolgreichen Opernkariere waren Augsburg (1871), Aachen (1872) und Leipzig (1873). Danach ging sie an das Deutsche Opernhaus von Rotterdam. 1883 siedelte sie nach Wien über und heiratete den Fabrikbesitzer Georg Nicklass. Sie führte ihre Gesangskarriere fort, gastierte an der Wiener Hofoper, gab Gastspiele und Konzerte und war außerdem seit 1884 Professorin am Wiener Konservatorium.

Aus der Ehe mit Georg Nicklass gingen vier Kinder hervor: Siegfried, Bertha, Emmy und Rudolf. Die Familie folgte Selma Nicklass-Kempner nach Berlin, als sie 1895 ihre Unterrichtstätigkeit am *Stern'schen Konservatorium* aufnahm. Alle ihre Kinder wurden am Konservatorium ausgebildet. Siegfried Nicklass-Kempner studierte von 1899–1905 Klavier bei Martin Krause und Ernest Jedliczka und besuchte die Kapellmeisterschule bei Hans Pfitzner.⁷⁶⁴ Später wurde er ein erfolgreicher Operettenkomponist (*Der keusche Joseph*) und emigrierte 1933 in die USA. Die anderen drei Kinder wurden von ihrer Mutter zu Sängern ausgebildet. Bertha Nicklass-Kempner studierte außerdem von 1903–1908 Klavier bei Paul Lutzenko, Deklamation bei Eduard von Winterstein und in der Opernschule bei Leo Friedrich. Ab 1918 ist sie als Lehrerin am Konservatorium nachweisbar. Da sie zum gleichen Zeitpunkt wie ihre Mutter aus dem Konservatorium austrat (am 31. August 1920), liegt die Vermutung nahe, dass sie deren Assistentin oder nach dem damaligen Sprachgebrauch „Vorbereiterin“ gewesen ist. Emmy Nicklass-Kempner hatte von 1905–10 neben dem Gesangsunterricht noch Klavierunterricht bei Martin Krause und besuchte die Opernschule bei Nikolaus Rothmühl. Rudolf Nicklass-Kempner studierte von 1907–09 ausschließlich Gesang.

Als Selma Nicklass-Kempner ihre Unterrichtstätigkeit am *Stern'schen Konservatorium* begann, war sie bereits 45 Jahre alt und eine berühmte und gefragte Sängerin. Im Musikleben der Stadt Berlin war sie in dieser Zeit äußerst präsent: In der *Vossischen Zeitung* vom 13. Februar 1896 finden sich gleich zwei großformatige Ankündigungen mit ihrem Namen, die für ihre drei „populären“ Liederabende in der Philharmonie und für eine Aufführung des *Paulus* von Felix Mendelssohn Bartholdy mit dem *Stern'schen Gesangsverein*, bei der sie mitwirkte, warben.



Abb. 75: Anzeige *Vossische Zeitung* vom 13. Februar 1896.

Selma Nicklass-Kempner hatte als Sängerin in ganz verschiedenen Sparten Erfolg, zuerst als Koloratursängerin, dann als Jugendlich-Dramatische und später als Liedsängerin. Adolf Weissmann charakterisierte ihre Stimme:

„Selma Kempner, eine Schülerin von Jenny Meyer, fällt durch ihre zwar nicht grosse, aber frische Stimme und eine natürliche Koloraturbegabung auf.“⁷⁶⁵

Von ihr existiert nur eine Gesangsaufnahme von 1904, auf der sie das „Zauberlied“ op. 21, 2 von Erik Meyer-Helmund (Text: Georg von Dyhern) singt,⁷⁶⁶ ein damals recht beliebtes Lied, das auch Richard Tauber, Lotte Lehmann, Joseph Schmidt und Franz Völker interpretiert haben. Auf der Aufnahme hört man eine nicht mehr ganz junge Stimme – Selma Nicklass-Kempner war zum Zeitpunkt der Aufnahme bereits 54 Jahre alt. Sie ist mit einem Stimmumfang bis zum a2 zu hören. Ihre Stimme besaß die damals zeittypische relativ helle, mädchenhaft-jugendliche Klangfärbung mit wenig Vibrato.⁷⁶⁷ Dieser Klang entstand durch einen hoch gestellten Kehlkopf und die Ausschaltung von Bruststimmanteilen. Hörbar ist das Brüchige beim Registerwechsel in der mittleren Lage, was allerdings auch bei vielen anderen Sopranen dieser Ära gesangstechnisch bedingt auftrat und wohl nicht auf übermäßigen Verschleiß zurückzuführen war. Die Höhe klingt etwas forciert und wies nicht mehr die Leichtigkeit auf, die sie in jüngeren Jahren gehabt haben muss, wie ihre Erfolge als Koloratursopranistin bestätigen. Ihre Vortragsart war zwar vom Zeitgeschmack geprägt, aus dem

763 Kutsch/Riemens, Bd. 5, S. 3342.

764 Vgl. Hoffmann-Erbrecht, S. 513, auch: Brückner/Rock.

765 Weissmann, S. 300.

766 Columbia Gramophon Company 40458-1. Dieses Lied ist auch auf der CD *Stern'sches Konservatorium* in Berlin. Gesangslehrer und Schüler 1878–1938 (Veröffentlichung der Frida-Leider-Gesellschaft e. V.) zu hören.

767 Zur Gesangstechnik vgl. Thomas Seedorf, Von Johann Friedrich Agricola bis zur Gegenwart – Stationen der deutschen Gesangspädagogik, in: Standortbestimmungen – Grenzüberschreitungen. Perspektiven der Gesangspädagogik in Deutschland. XVI. Jahreskongress 30. April – 2. Mai 2004 in Halle, hrsg. vom Bundesverband Deutscher Gesangspädagogen, o. O. o. J. [2005], S. 69–87.

man aber doch die so genannte „Marchesi-Schule“ heraushören könnte.⁷⁶⁸ Mathilde Marchesi – selbst eine Garcia-Schülerin – bildete bevorzugt berühmte Koloratursopranen aus, obwohl sie selbst ein Mezzosopran war. Allerdings war das Timbre von Selma Nicklass-Kempners Stimme etwas dunkler und hat ein wenig mehr Vibrato.⁷⁶⁹ Grundsätzlich könnte sie dem instrumentalen Typus des sogenannten „Deutschen Soprans“ zugeordnet werden.⁷⁷⁰ Bemerkenswert ist die frappierende Ähnlichkeit ihres Timbres mit dem ihrer wohl besten Schülerin Frieda Hempel.

Als Lehrerin hatte Selma Nicklass-Kempner ähnlich große Erfolge wie ihre Vorgängerin Jenny Meyer. Adolf Weissmann erwähnte die Gesangslehrerin in seinem Berlin-Buch von 1911 mit großer Hochachtung:

„Im Sternschen Konservatorium hat nach der verdienstvollen Jenny Meyer, die seit 1888 Eigentümerin der Anstalt gewesen und 1894 verstorben war, ihre Schülerin Selma Nicklass-Kempner unter der Direktion Gustav Holländers manche Hoffnung und Erfüllung geschenkt.“⁷⁷¹

Selma Nicklass-Kempner unterrichtete 25 Jahre bis ins Alter von 70 Jahren. In dieser Zeit hat sie insgesamt 580 Schüler ausgebildet, davon 526 Frauen. Dieser ungewöhnlich hohe Anteil an Studentinnen (90,7 %) hat sicherlich seinen Grund in ihrer besonderen Koloratur-Begabung. Die spätere Schauspielerin und Kabarettistin

Trude Hesterberg (1892–1967), auch sie eine Schülerin von Selma Nicklass-Kempner⁷⁷², berichtete, dass ihre Lehrerin besonders für die „tadellose Schulung der Kopfhöhe“⁷⁷³ berühmt war. Trude Hesterberg schilderte in ihren amüsanten Memoiren, welche Schwierigkeiten sie hatte, ihren Berufswunsch, Sängerin zu werden, gegenüber ihren Eltern durchzusetzen, und wie ihre Lehrerin sie dabei unterstützt habe: Unter der Kapitelüberschrift „Hühner und Gesänge“ berichtete sie, dass sie sich heimlich – ohne Wissen ihrer Eltern – am Konservatorium anmeldete und dafür 45,- Mark bezahlte. Diese Summe brachte sie auf, indem sie Erdbeeren und Hühnereier vom elterlichen Landsitz verkaufte. Sie wurde in die Opernklasse von Nicolaus Rothmühl aufgenommen und von Selma Nicklass-Kempner im Gesang unterrichtet. Offenbar standen noch weitere Zahlungen aus, die Trude Hesterberg in Bedrängnis brachten:

768 Für diese Information und das Auffinden der Gesangsaufnahme von Selma Nicklass-Kempner danke ich Peter Sommergerger, Berlin. Er ist Leiter der *Frida-Leider-Gesellschaft e. V.* und ein ausgewiesener Kenner von Schellackaufnahmen.

769 Für eine ausführliche Stimmbewertung und die Bereitstellung von anderen Gesangsaufnahmen zu Vergleichszwecken danke ich Rolf-Dieter Heinrich, Opersänger im Chor der Deutschen Oper Berlin.

770 Vgl. dazu: Jürgen Kesting, *Große Sänger des 20. Jahrhunderts*, Bd. 1–3, Düsseldorf 1986 und Caroline Bungeoth, „Die romantischen Unschuldsgeschöpfe“ – Studien zum „Deutschen Sopran“ in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, Diss. in Vorbereitung bei Prof. Dr. Dörte Schmidt, UdK Berlin.

771 Weissmann, S. 390.

772 Belegt ist dies im Jahresbericht von 1911/12.

773 Trude Hesterberg, *Was ich noch sagen wollte...*, Berlin 1971, S. 22.

„[Ich] beichtete [...] Frau Nicklass-Kempner meine begangenen Sünden und flehte sie um Hilfe an. Die Gute hielt sich die Seiten vor Lachen, und was die Hauptsache war, sie unterrichtete weiter, nur mußte ich ihr versprechen, alles später abzuzahlen. Wir machten einen diesbezüglichen Vertrag, und ich unterschrieb genauso flott wie damals in der Schule das ominöse Ordnungsbuch. Jetzt mochte der Himmel einfallen und die Welt stillstehen, ich konnte weiterstudieren, und alles andere war mir sozusagen wurscht.“⁷⁷⁴

Sie studierte also heimlich, während die Eltern sie auf dem Landsitz der Familie vermuteten:

„So flogen die Wochen und Monate dahin. Jeden Morgen früh fuhr ich nun mit der Bimmelbahn bis Potsdamer Platz und mittags, schwer beladen mit gepumpten Klavierauszügen, zurück nach Röntgental. Sonnabends kamen die Eltern und fanden die Tochter glücklich, braungebrannt, sittsam und dreckig von der Landarbeit vor. Papa, sehr zufrieden mit seinem Sieg über ein, wie er sich ausdrückte, bequemes Lotterleben. Mama, im Grunde ihres Herzens voll Wehmut, daß ihr Kind alles so leicht zu nehmen schien. Es war ihr doch wohl nicht so ernst mit dem Theater gewesen, dachte sie. Sonntagabend fuhren sie wieder zur Stadt, zufrieden und ausgeruht. Ich stand auf dem winzigen Bahnhof und winkte noch lange ... voller Erleichterung! Ich glaube heute, daß diese Jahre zu den glücklichsten und unbeschwertesten meines Lebens gehörten.“⁷⁷⁵

Ihr Geheimnis wurde aufgedeckt, als die Eltern unerwartet auf den Landsitz kamen, während Trude dort mit ihren Studienkollegen vom Konservatorium feierte. Nach Streit und frostigem Schweigen erlaubte der Vater ihr schließlich weiterzustudieren, auch, damit das Geld nicht vergebens ausgegeben worden war.⁷⁷⁶

Diese Anekdote zeigt, dass das Konservatorium in dieser Zeit ein Geschäftsunternehmen war. Nach einer Anzahlung kam die Gesangslehrerin ihrer offenkundig begabten Studentin mit einer Stundung der Studiengebühren entgegen. Für die Lebensgeschichte von Trude Hesterberg war dies die Hintertür, durch die sie ohne Erlaubnis der Eltern eine hochwertige musikalische Ausbildung beginnen konnte.

Trude Hesterberg wurde nach ihrem Studium keine klassische Sängerin, sondern eine sehr erfolgreiche Chansonette und Schauspielerin, erst in Stumm-, dann auch in Tonfilmen. Sie spielte in unzähligen Filmen, bekam aber nie eine Hauptrolle, auch nicht – wie von Heinrich Mann vorgeschlagen – die Titelrolle im *Blauen Engel*. Marlene Dietrich sollte damit weltberühmt werden. Trude Hesterberg feierte hingegen große Erfolge als Kabarettistin, u. a. gründete sie 1921 das Kabarett *Die Wilde Bühne*, das zu den ersten politisch-literarischen Kabaretts zählte. Dessen musikalischer Leiter in den 1920er Jahren war Werner Richard Heymann; sie selbst, das „Fräulein Direktor“, war die Hauptattraktion. Ringelnatz, Wilhelm Bredow, Kate Kühl, Annemarie

774 Ebd.

775 Ebd., S. 24.

776 Ebd.

Hasse, Kurt Geron und Curt Bois traten dort auf, trotz Inflationszeit und geringer Gagen. Die beiden prominenten Schülerinnen Frieda Hempel und Trude Hesterberg, die hier zu Wort kamen, haben also trotz ähnlicher Ausbildung ganz unterschiedliche Karrieren eingeschlagen.

Der Unterricht von Selma Nicklass-Kempner war wie bei Jenny Meier offenbar ein Gruppenunterricht, was auch die hohen Schülerzahlen erklärt. Frieda Hempel beschreibt einen Unterrichtstag von Selma Nicklass-Kempner:

„Jeden Tag begann sie um zehn Uhr ihren Unterricht. Sie hatte meist zwanzig, oft auch mehr Schüler. Zeitweilig saßen dreißig im Zimmer und warteten, daß Frau Nicklass-Kempner mit ihnen arbeitete. Frau Kempner achtete darauf, daß wir alle dem Unterricht der anderen Schüler zuhörten. Nur durch das Zuhören und die daraus entstehenden Möglichkeiten fortgesetzten Vergleichens konnte man ihrer Ansicht nach lernen. Das war anstrengend und zuerst auch langweilig. Bald aber fand man heraus, wie fruchtbar diese einfache Idee war, und nahm hin, daß sich der Unterricht meist bis in die späten Nachmittagsstunden erstreckte. Sieben, acht, neun Stunden waren beinahe das Übliche. Und noch heute ist es mir ein Rätsel, wie Frau Kempner die Anstrengungen aushielt.“⁷⁷⁷

Auch in dieser Hinsicht war sie eine würdige Nachfolgerin ihrer Lehrerin Jenny Meyer. Bei einer solchen Studiengestaltung gab es sicher keine Stundenpläne. Im ersten von den drei Unterrichtsjahren gab es offiziell wöchentlich zwei Gesangsstunden „[...]“; daß sie den Tag über währten, sagte ich schon.“⁷⁷⁸ Gehörübungen und Harmonielehre waren Wahlfächer und offenbar auch in ihrer Bedeutung untergeordnet. Sie konnten den „fortgeschrittenen“ Studierenden – wie dann auch Frieda Hempel – erlassen werden. Für die Studierenden gab es keine Mittagspause.

„[Nur] unsere Lehrerin erlaubte sich, wenn auch nur für wenige Minuten, den Luxus einer umständlichen Erfrischung: Der Hausdiener besorgte jeden Tag die gleichen Dinge: einige Scheiben Weißbrot mit Kaviar, dazu als Getränk eine halbe Flasche Champagner.“⁷⁷⁹

Die Unterrichtsinhalte betreffend erinnert sich Frieda Hempel, dass im ersten Jahr nur Tonleitern auf verschiedene Vokale und Tonaushalten mit Crescendo und Decrescendo geübt wurden, noch keine Lieder oder gar Arien.

„Es war nicht leicht, unsere Lehrerin zufriedenzustellen, man musste sehr fleißig sein, und wenn man es nicht gewesen war, hatte man Grund dazu, Furcht zu haben. Frau Kempner schalt niemals – aber sie schickte diejenigen, die nicht genug geübt hatten, nach Hause.“

777 Hempel, S. 29.

778 Ebd.

779 Ebd., S. 30.

Das war viel schlimmer als ein böses Wort. Die Unglücklichen packten ihre Sachen zusammen und verließen gesenkten Hauptes den Übungssaal.“⁷⁸⁰

Diese Anekdote illustriert die Unterrichtsauffassung von Selma Nicklass-Kempner, wonach nur zehn Prozent Stimme, aber neunzig Prozent Fleiß für eine erfolgreiche Gesangskarriere nötig wären. Diese Maxime machte sich Frieda Hempel zu eigen.⁷⁸¹

Nachdem im ersten Jahr nur Stimmsitz und Stimmführung trainiert wurden, begann im zweiten Jahr das Studium von Partien. Da Frieda Hempel zur Koloratur Sängerin ausgebildet werden sollte, begann sie mit der Rolle der Königin der Nacht. Ihre Lehrerin arbeitete isoliert an der Höhe:

„Oft wünschte ich, daß Frau Kempner mir ‚zur Erholung‘ eine Partie mit tieferen Tönen zubilligen möchte. Sie war dagegen, sie meinte, tiefe Töne würden mir schaden. Und sie hat, wie ich nachträglich feststellte, recht gehabt. Die Koloraturstimme ist die Krönung des Gesanges. Wer sie erwerben will, darf nicht bequem werden und keine Zugeständnisse an tiefe Lagen machen. Nur dann kann man sich eine frische, natürliche Höhe bewahren.“⁷⁸²

Eine weitere Anekdote zeigt, welche Autorität das Konservatorium auch in der Wahl der Engagements besaß. Frieda Hempel sang im zweiten Unterrichtsjahr Joseph Conried, einem Manager aus New York, vor, der sie für die Metropolitan Opera engagieren wollte. Sie berichtete voll Stolz ihrer Lehrerin davon:

„Frau Kempner hörte mich schweigend an. Je länger sie schwieg, desto mehr sank mein Stolz zusammen. Hatte ich etwas Dummes gemacht? Hätte ich erst über die Gage verhandeln sollen? Frau Kempner schwieg. Sie führte mich zum Direktor, orientierte ihn über meine Pläne. Gustav Hollaender nahm den Zwicker ab, sah mich an wie einen bedauernswerten Geisteskranken: ‚Sie müssen erst Ihre Studien beenden, Fräulein Hempel. Sie können noch viel zuwenig, um jetzt nach Amerika zu gehen. So wie Ihre Stimme jetzt ist, unfertig, ohne die letzte Schulung, wird man Ihnen bestenfalls fünfzig Dollar die Woche bieten.‘ Das traf mich. Ehe ich aber widersprechen konnte, fuhr Gustav Hollaender fort, setzte den Zwicker wieder auf: ‚Aber eines Tages werden Sie statt fünfzig Dollar tausend und noch mehr für einen einzigen Abend bekommen. Wenn Sie hierbleiben, Fräulein Hempel, und erst noch richtig singen lernen. Gehen Sie jetzt in die Klasse zurück.“⁷⁸³

Sie erzählt diese Geschichte so, weil er Recht behalten sollte mit seiner Prognose. Die Autorität des Direktors und der Lehrerin waren so stark, dass die Schülerin sich fügte und erst ihr Studium abschloss. Nachdem das erste Engagement von Frieda Hempel nicht zustande gekommen war,

780 Ebd., S. 31.

781 Vgl. Ebd.

782 Ebd., S. 33.

783 Ebd., S. 37.

vermittelte ihr ihre Lehrerin einen Kontakt zur Hofoper. Das Konservatorium kümmerte sich auch in dieser Zeit um die Vermittlung seiner Studierenden. Man traf sich in der Wohnung der Lehrerin in der Martin-Luther-Straße 13:

„Ich war trotzdem verwundert, als mich Frau Kempner in ihre Wohnung einlud, weil Exzellenz von Hülsen und Oberregisseur Droscher von der Hofoper mich kennenlernen wollten. Die beiden Herren sprachen sehr wohlwollend über mein Konzert. Sie hatten auch die Operaufführungen gesehen, die wir im Konservatorium unter Edmund von Strauß' Leitung veranstaltet hatten.“⁷⁸⁴

Die Hofoper bot ihr ein Engagement an. So sang sie am 22. August 1905 die Frau Fluth in Nicolais *Lustigen Weibern von Windsor* und am 28. August 1905 die Königin Margarete in Meyerbeers Oper *Die Hugenotten*. Frieda Hempel erinnerte sich:

„Es gab großen Beifall, den anderntags die Zeitungen bestätigten. Niemals zuvor war eine Sängerin ‚frisch vom Konservatorium weg‘ auf Deutschlands berühmteste Opernbühne geholt worden.“⁷⁸⁵

Arthur Abell schrieb für den *New York Musical Courier* eine begeisterte Kritik:

„Es ist ein ungewöhnliches Ereignis, dass ein junges Mädchen direkt vom Konservatorium an die Bühne der Königlichen Oper verpflichtet wird und sich sofort auch einen überwältigenden Erfolg verschafft. Fräulein Hempel scheint dafür bestimmt zu sein, eine großartige Karriere als Primadonna zu machen. Sie verfügt über sämtliche notwendige Eigenschaften: eine schöne, frische, bewegliche Stimme, ein gutes Gehör, bemerkenswerte Leichtigkeit der Darstellung. Die strahlenden Triller, ein ausgezeichnetes Staccato machen ihre Koloraturen einfach vollkommen. Die Art, wie sie ihre Rollen interpretiert, bezeugt ein künstlerisches Temperament, wie wir es selten sehen. Es deutet alles darauf, hin, dass Fräulein Hempel ein Stern erster Größe am Opernhimmel werden wird.“⁷⁸⁶

Andere berühmte Schülerinnen von Selma Nicklass-Kempner waren Otilie Metzger-Lattermann⁷⁸⁷, Marcella Röseler, Susanne Landsberg-Hollaender (die Tochter des Direktors und spätere Direktorin der *Jüdischen Privaten Musikschule Hollaender*), Frieda Sievert-Michels und Elsa Koch-Stabinski. Sie alle sangen zum Festkonzert am 24. Februar 1920 im Beethovensaal zur Feier des 25-jährigen Dienstjubiläums und des 70. Geburtstages ihrer Lehrerin. Erwähnt werden soll außerdem noch Helene Honigberger – später Greger-Honigberger⁷⁸⁸ (1874–1956), die neben

784 Ebd., S. 47 f.

785 Ebd., S. 49.

786 Zit. nach: Ebd., S. 50.

787 Otilie Metzger-Lattermann (1878–1943), Kontra-Altistin. Nach ihrem Studium debütierte sie 1898 in Halle, danach sang sie in Köln und Hamburg; seit 1901 auch in Bayreuth. Mit ihrem Debüt 1902 in Covent Garden begann ihre internationale Karriere. Sie kehrte nach Deutschland zurück und wurde 1943 in Auschwitz ermordet.

788 <http://www.siebenbuerger.de/sbz/sbz/news/1068937836,1121,.html> (Stand 15.2.2006).

Gesang auch Violine bei Bernhard Dessau und Gustav Hollaender studierte, die *Gustav-Hollaender-Medaille* erhielt und in Deutschland, Budapest und Siebenbürgen als Opernsängerin, Geigerin und Musikpädagogin bekannt wurde. Neben den Koloratursopranen hat Selma Nicklass-Kempner auch eine Kontra-Altistin ausgebildet: Margarete Krämer-Bergau⁷⁸⁹. Sie studierte von 1913 bis 1915 am *Stern'schen Konservatorium* bei Selma Nicklass-Kempner und Nikolaus Rothmühl und begann ihre Karriere 1916 mit einem Engagement am Stadttheater in Lübeck. Danach ging sie nach Schwerin und 1922 nach Leipzig an das Opernhaus. Sie sang außerdem an beiden großen Berliner Opernhäusern, der *Staatsoper* und der *Städtischen Oper*.

Der eben erwähnte Lehrer Nicolaus Rothmühl gehörte viele Jahre dem Konservatorium an und war für die Ausbildung der Bühnensängerinnen zuständig. Er lehrte zuerst von 1886 bis 1887 und dann für eine lange Periode ab 1902 bis 1926. Rothmühl war der Leiter der Opernschule und unterrichtete Opern-Ensemble, Dramatische Darstellung und ab 1911 die Opernklasse.

Frieda Hempel berichtete über den Lebenslauf ihres Lehrers:

„Nicolaus Rothmühl, in Warschau zur Welt gekommen, hatte als Schusterlehrling in der Synagoge gesungen, er kannte kein Wort Deutsch, als ihn dort der Wiener Gesangspädagoge ganz zufällig entdeckte und sich entschloß, ihn auszubilden. Er hatte blitzschnell Karriere gemacht: schon mit zweiundzwanzig Jahren war er an die Wiener Hofoper engagiert worden, und dann kam er als Heldentenor nach Berlin. Ich hatte viel von ihm gehört, und ich wußte, daß er am Stern'schen Konservatorium unterrichtete.“⁷⁹⁰

Nicolaus Rothmühl (1857–1926) hatte seine ersten musikalische Eindrücke tatsächlich in der Synagoge in Warschau erhalten, wurde dann aber nicht entdeckt, sondern ging 1877 nach Wien, wo ihn der berühmte Pädagoge Joseph Gänsbacher zuerst gar nicht als Schüler annehmen wollte. 1881 – also erst mit 24 Jahren – debütierte er an der Wiener Hofoper in einer Comprimario-Rolle im *Propheten* von Meyerbeer. Seine große Karriere begann ein Jahr später, als er an die Berliner Hofoper engagiert wurde, wo er bis 1893 blieb. In diese Zeit fiel auch seine erste Lehrtätigkeit am Konservatorium, danach ging er nach Stuttgart an die Hofoper (1893–1901) und unternahm in den folgenden Jahren ausgedehnte Gastspielreisen. Rothmühl trat noch bis 1907 auf. Trude Hesterberg erzählte von ihrer ersten Stunde bei Nicolaus Rothmühl:

„Die erste denkwürdige Unterrichtsstunde bei Prof. Rothmühl fand am 1. August 1911 statt. Wir waren vielleicht zwölf bis vierzehn Schüler und Schülerinnen, allerdings waren die meisten schon viel weiter als ich. Ein pickliger Tonio und eine dunkle Nedda spielten eine ganze Szene aus Bajazzo vor. Mein Herz fing vor lauter Minderwertigkeitskomplexen sofort ganz fürchterlich an zu flattern. Alsdann kam eine etwas ‚knödelige Susanne‘, und der Professor äußerte seine Unzufriedenheit, indem er seinen dicken Schnauzbart

789 <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Kramer-Bergau-Margarete.htm> (Stand 15.2.2006).

790 Hempel, S. 24.

mit dem Daumen nach rechts und links büstete und grollend bemerkte: er hätte bereits gegessen und wäre satt. ‚Susanne‘ rauschte beleidigt ab, und mein Barometer stieg wieder um etliche Grade. ‚Die nächste bitte!‘ Alles schaute auf mich. Ich machte mich so klein wie möglich: ‚Ja, Sie da, die Neue bitte!‘ befahl der Professor. Ich nahm allen Mut zusammen. ‚Also, was wollen Sie singen, was haben Sie studiert?‘ Ich hauchte: ‚Den Cherubino.‘ – ‚Na, denn mal los, bitte, Herr Kapellmeister! Los, mein Fräulein!‘ Ich kletterte über eine kleine Treppe auf das Probierbühnchen und fing an zu säuseln: ‚Ihr, die ihr Triebe‘ ... ‚Halt‘, rief der Professor, ‚was soll das?‘ Er stellte sich hinter mich, packte meine beiden dünnen Ärmchen mit seinen Pranken und legte mir so vier Hände auf mein klopfendes Herz. ‚Los‘, befahl er – und rechts den Arm raus – ‚Ihr, die ihr Triebe‘ – und links den Arm raus – ‚des Häääär-zä-hns kennt!‘ So ging es rechts und links weiter, bis mir das Wasser aus den Augen lief. ‚So‘, meinte der Professor, ‚wenn das alles ist, was Sie hervorbringen können, dann werden Sie man lieber Tippmamsell. Wenn Sie aber was lernen wollen bei mir, dann gewöhnen Sie sich das Heulen gefälligst ab, Sie Talentbüchse!‘ Ich versuchte meine Tränen nach innen fließen zu lassen. Es war schrecklich, und kaum war die Stunde zu Ende, raste ich zur Tür hinaus und schluchzte in mein Taschentuch. ‚Na, na‘, beruhigten mich meine Mitschülerinnen, ‚das legt sich, das ist nichts Welterschütterndes. Das macht der Professor mit allen neuen. Das wirst du bald raushaben.‘ Sie schlepten mich in die Nähe in eine kleine Konditorei, und bei viel Kuchen und Schlagsahne bekam die Welt wieder ein rosigeres Aussehen. Ich schwur mir durchzuhalten, und ich schwur’s nicht nur, ich tat’s auch. Ich wurde sehr bald seine bevorzugte Schülerin.“⁷⁹¹

Diese Anekdote beschreibt ein Schlüsselerlebnis. Solche Erfahrungen können grundsätzlich die Entwicklung vorantreiben oder auch hemmen. In diesem Fall war es der Misserfolg, der die Durchsetzungsfähigkeit der Schülerin gestärkt hat, nach dem Motto „Unglück bildet“. Außerdem beschwor Trude Hesterberg den Zusammenhalt der Studierenden und wie sie die Launen des berühmten Lehrers gemeinsam ertrugen – dies ist ebenfalls ein Muster solcher Erzählungen.

Einen letzten Einblick in die Gesangsausbildung soll die launige Beschreibung einer Opernprobe von Friedrich Hollaender, dem später berühmt gewordenen Filmmusikkomponisten, geben, die die Interpretation nahelegt, dass die Ausbildung am Konservatorium künstlerisch nicht so hochwertig gewesen sei wie die innerhalb der Familie Hollaender selbst. In dem Streit um die Priorität von Akademie oder Praxis betonte Friedrich Hollaender eindeutig letzteres, obwohl das Konservatorium für ihn noch als im weiteren Sinne zur Familie gehörig betrachtet werden könnte, wurde es doch von seinem Onkel geleitet. Er berichtete über eine Probe zur Aufführung des *Fliegenden Hollaenders* von Richard Wagner 1909 im Theater des Westens.

791 Hesterberg, S. 22 ff.

Zur Musik des Komponisten äußerte er lediglich, dass Neugier die Studenten getrieben habe, sich die Probe überhaupt anzuschauen. Dies erinnert in keiner Weise mehr an die bereits zitierte Beschreibung von Bruno Walter über dessen erste *Tristan*-Aufführung.⁷⁹² Hollaender zufolge amüsierten sich die Studenten in erster Linie über die unfähigen Kommilitonen.

„[...] Dann bricht aus einer anderen Wetterecke, der musikdramatischen, das Ungewitter Richard Wagner über einen herein. Unten im wogenden Orchester, wo es rauschen und klirren wird wie nie zuvor, wird Onkel Gustav stehen und die Schüleraufführung des Konservatoriums dirigieren. Drei Uhr nachmittags, Theater des Westens. Der fliegende Holländer. So hatte mich schon die Quarta angespottet und blutige Nasen eingetauscht. ‚Kommst du mit?‘ ‚Wagner - - -?‘ hatte Claudio Arrau gesagt. Der Tonfall genügte. Man war dann eigentlich nur hingegangen, um nachzusehen, was es mit dem Namensvetter auf sich hatte. Zunächst ist das Schauspiel im Orchester noch fesselnder als das auf der Bühne. Onkel Gustav befindet sich mit Senta da oben in einem regen, rügenden, oft verzweifelten Duell. Die Ärmste, von blindem Lampenfieber geschüttelt, singt abwechselnd zu hoch und zu niedrig. Nur eine Winzigkeit. Gerade die Winzigkeit, die einem die Socken auszieht. Eine Terz wäre gar nicht so schlimm. Onkel Gustav, der alles laut mitsingt, signalisiert ihr, wann’s zu hoch und wann’s zu tief ist. Einmal mit erhobenem, und einmal mit nach unten stechendem Zeigefinger. Senta sieht nichts, Senta hört nichts. Stellenweise ist nur Onkel Gustav zu hören. Aber was geschieht jetzt da wieder auf der Bühne? Der Mann, von dem sie geträumt, der ruhlose Seefahrer, über den sie noch eben die trostlose Legende mit dem schaurigen Motiv gesungen, steht plötzlich wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt vor ihr. Versteinert blicken sie einander in die Augen. Und wieder öffnet sich der Abgrund, der minutenlange (jahrelange?) Augenblick, den der Solar Plexus schon fürchtet – , selbst die Musik erstarrt, erfriert, flimmert nur noch, die Luft bleibt ihr weg, auch ihr.“⁷⁹³

6.3 Klavierunterricht bei Martin Krause, James Kwast und Frieda Kwast-Hodapp

Martin Krause (1853–1918) war bereits ein erfolgreicher und zudem äußerst beliebter Klavierlehrer, als er 1904 als Nachfolger für den verstorbenen Ernst Jedliczka nach Berlin an das Konservatorium berufen wurde.⁷⁹⁴ 1899 hatte er noch die Nachfolge Heinrich Ehrlichs ausgeschlagen und war

792 Vgl. Kapitel 3: Die Tradition wird begründet: Das Konservatorium von Jenny Meyer (1888-1894).

793 Friedrich Hollaender, Von Kopf bis Fuß. Mein Leben mit Text und Musik, hrsg. von Volker Kühn, Bonn 1996, S. 29.

794 Zur Biografie vgl.: Paul Bruns, Martin Krause zum ehrenvollen Gedächtnis, Berlin 1918; Wolfgang Rathert und Dietmar Schenk (Hrsg.), Pianisten in Berlin. Klavierspiel und Klavierausbildung seit dem 19. Jahrhundert, (= Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste; 3) Berlin 1999, S. 72 f. Im Archiv der UdK Berlin liegt der Teilnachlass von Martin Krause, Akz. 3/1999. Es gab einen Pianisten gleichen Namens – Martin Krause (1919–1986), der ebenfalls als Professor an der Hochschule der Künste lehrte.

stattdessen an das Dresdner Konservatorium gegangen. Von 1901 an unterrichtete er an der *Akademie der Tonkunst* in München. Als er nach Berlin kam, war er demnach ein gestandener Klavierprofessor mit langer Konservatoriumserfahrung. Er selbst ist am Leipziger Konservatorium ausgebildet worden, wo er Schüler von Carl Reinecke gewesen war. Später machte er die Bekanntschaft von Franz Liszt und wurde dessen Meisterschüler. Als begeisterter Anhänger der neuen Richtung gründete er 1885 in Leipzig den Liszt-Verein. Außerdem arbeitete er für die *Vossische Zeitung* als Musikkritiker und für das *Berliner Tageblatt* als Berichterstatter von den Bayreuther Festspielen. 1908 gab er aus Anlass des 25. Todestages von Richard Wagner einen Wagner-Kalender⁷⁹⁵ heraus. Am Konservatorium organisierte er am 21. Dezember 1906 ein Konzert für Eugen d'Albert, bei dem ausschließlich dessen Werke aufgeführt wurden, und veröffentlichte dazu das Programmbuch⁷⁹⁶ dieses „Kompositionsabends“.⁷⁹⁷ Das Programm bestand aus der Ouvertüre zur Oper *Der Improvisator*, der Klaviersuite d-Moll op. 1, dem Klavierkonzert h-Moll op. 2, drei Liedern, gesungen von Hermine d'Albert, und dem 1. Klavierkonzert. Die Solistin des Abends war Elisabeth Bokemeyer, eine Schülerin des Konservatoriums. Im Programmbuch finden sich ausführliche Analysen der aufgeführten Werke von Martin Krause nebst der Anmerkung: „Nachdruck der Analysen verboten.“

Martin Krause war als Lehrer äußerst erfolgreich. Er unterrichtete nicht nur über einen langen Zeitraum hindurch, sondern bildete auch eine unglaublich große Zahl von Pianisten aus. In Leipzig soll er durchschnittlich fünfzig Privatschüler, besonders Ausländer, unterrichtet haben, in Berlin zwischen 1914 und 1918 bis zu achtzig. Durch die lückenhafte Überlieferung der *Jahresberichte* kann diese Behauptung nur für die beiden Jahre 1915 und 1916 geprüft werden: Im ersten Jahr hatte er 28 Schüler, im zweiten 33, wovon 24 beide Jahre zur Klasse gehörten. Er unterrichtete demnach in diesen zwei Jahren 37 Schüler, eine Zahl, die eine Hochrechnung über den anfangs genannten Zeitraum erlaubt. Während seiner gesamten Unterrichtszeit am Konservatorium von 1904 bis zu seinem Tod 1918 sind 240 Schüler namentlich nachweisbar, davon 189 Frauen.

Martin Krause war so berühmt, dass zwei seiner ehemaligen Schüler, Ernest White und eine Frau Jennings, sogar in Ottawa eine *Krause-School* ins Leben riefen. Bei beiden ist nicht belegbar, dass sie Schüler des *Stern'schen Konservatoriums* waren. Bereits Ende der 1880er Jahre galt die „Schule Krause“ in Kanada als Markenzeichen.

Martin Krause und seine Frau Johanna Fredericke Anna Krause, geb. Krausse (1857–1927), hatten sich 1890 nach 13 Ehejahren scheiden lassen. Die acht Kinder (sechs Töchter und zwei Söhne) lebten beim Vater. Johanna Krause wurde im Nachruf ihres Mannes nicht erwähnt. Von

795 Wagner-Kalender 1908 aus Anlass des 25. Todestages Richard Wagners, hrsg. von Martin Krause, Berlin 1908.

796 Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 39.

797 Diese Art von Konzert, bei der ein Komponist als Gast auftrat und ausschließlich seine eigenen Werke dirigierte, hatte im Zusammenhang mit dem Konservatorium bereits Tradition. Julius Stern hatte Franz Liszt und Richard Wagner nach Berlin eingeladen.

den sechs Krause-Töchtern war Jenny (eigentlich Eugenie) Krause (1889–1972) von ihrem Vater am *Stern'schen Konservatorium* in den Jahren 1905 bis 1917 zur Pianistin ausgebildet worden.⁷⁹⁸ Eine weitere Tochter, Sophie Krause de Reszke wurde als Sängerin berühmt. Martin Krause starb 1918 während eines Urlaubs im niederbayerischen Plattling an einer Grippe. Er war gerade 65 Jahre alt geworden und stand noch mitten im Berufsleben. Das Konservatorium würdigte seine Arbeit am „Tage seiner Todesfeier“ mit einem rund 20 Seiten umfassenden Nachruf. Dort war über seine Persönlichkeit zu lesen:

„Der Verstorbene ist wohl für die meisten eine verschlossene, schwer zugängliche Natur zeitlebens geblieben: eher unfreundlich als vertraulich, eher abstoßend als gewinnend, eher grob als glatt. [...] Köstlich und sonnig war sein Humor. Der war geistvoll, der floß aus warmem Herzen, aus demselben Herzen, um das sonst wohl starre Eisschichten krusteten. [...] Verhaßt war dem Verstorbenen jeder Zwang. Er litt seelisch unsagbar unter dem Krieg, unter den Fesseln, die uns England auferlegt, und war empört, dass das große deutsche Volk bis zum Hungern geknechtet wird. Der Zwang war ihm in jeder Form zuwider: Er beanspruchte für sich im weitesten und eigentlichsten Sinn Herrenmoral, die so gar nicht mit den bürgerlichen Anschauungen und dem Kodex konventioneller Moral in Einklang zu bringen ist.“⁷⁹⁹



Abb. 76: Martin Krause mit Claudio Arrau im Kreise der Krause-Töchter. (Archiv der UdK Berlin, Teilnachlass Martin Krause, Akz 3/1999)

798 In diese Zeit fiel auch das Klavierstudium von Claudio Arrau bei Martin Krause, siehe hierzu weiter unten.

799 Archiv der UdK Berlin, Teilnachlass Martin Krause, Akz 3/1999. Gedächtnisschrift zu seinem Tode, S. 15 ff.

Sein berühmtester Schüler Claudio Arrau, erinnerte sich ebenfalls an seinen schwierigen Charakter, aber auch an seine „konzentrierte physische Kraft“, seinen sächsischen Akzent, seinen Sinn für Humor und an seinen Jähzorn.⁸⁰⁰ Die Lebenserinnerungen von Claudio Arrau erlauben detaillierte Einblicke in die Unterrichtspraxis von Martin Krause. Claudio Arrau stellt jedoch einen Sonderfall dar, weil er nicht nur am Konservatorium studierte, sondern auch in die Familie Krause wie ein Sohn aufgenommen wurde und täglich Unterricht erhielt.

Claudio Arrau (1903–1991) war mit einem Stipendium des chilenischen Staates nach Berlin gekommen und hatte zunächst nur wenig erfolgreichen Unterricht bei Waldemar Lütschg und danach bei Paul Schramm. Über die chilenische Schülerin Rosita Renard, die bei Krause studierte, kam der Kontakt zu dem Klavierprofessor zustande:

„Ich verehrte ihn vom ersten Augenblick an. Aber ich fürchtete mich auch vor ihm. Er war furchtbar streng. Und verlangte sehr viel von mir – beinahe zu viel, meiner Meinung nach. Manche der Schwierigkeiten, die ich später hatte, gingen wahrscheinlich auf Krauses Konto.“⁸⁰¹

Martin Krause betrieb die Ausbildung seines Meisterschülers systematisch und umfassend. Claudio Arrau berichtete von seinem Sonderstatus:

„Wir wohnten zwei Häuser weiter. Ich ging um neun oder zehn morgens hinüber. In einem der Hinterzimmer hatten sie ein Pianino. An diesem Instrument übte ich, sieben bis acht Stunden täglich. Am Abend, wenn Krause mit all seinen anderen Schülern fertig war, bekam ich dann eine Stunde von ihm. Jeden Tag, mindestens anderthalb Stunden.“⁸⁰²



Abb. 77: Kinderbild von Claudio Arrau. (Archiv der UdK Berlin, Teilnachlass Martin Krause, Akz 3/1999)

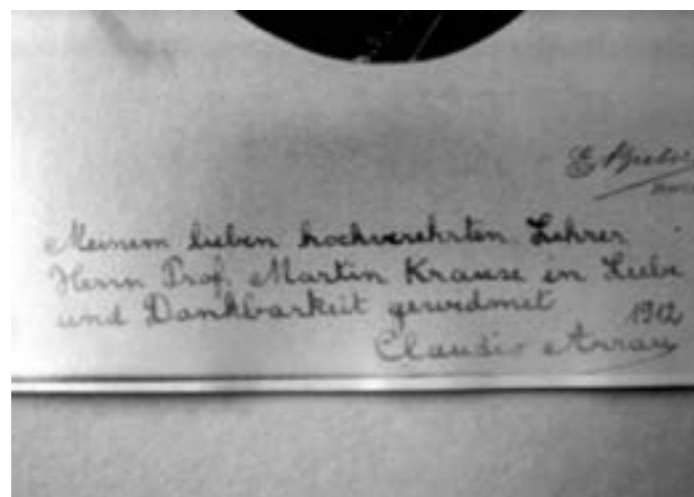


Abb. 78: Bildunterschrift des Kinderbildes von Claudio Arrau. (Archiv der UdK Berlin, Teilnachlass Martin Krause, Akz 3/1999)

800 Claudio Arrau, *Leben mit der Musik*, aufgezeichnet von Joseph Horowitz, deutsch von Rudolf Hermstein, Bern/München/Wien 1982, S. 51.

801 Ebd., S. 53.

802 Ebd., S. 54 f.

Zu dieser Zeit war Claudio Arrau neun Jahre alt. Ein Foto mit Widmung zeigt ihn in diesem Lebensabschnitt.



Abb. 79: Foto von Martin Krause und Claudio Arrau mit Widmung für Jenny Krause. (Archiv der UdK Berlin, Teilnachlass Martin Krause, Akz 3/1999)

„Dieses Kind soll mein Meisterstück werden“⁸⁰³ – soll Krause zur Mutter von Claudio Arrau gesagt haben. Sieben Jahre lang währte der Unterricht bei Martin Krause. Aus dem Kind war inzwischen ein Teenager geworden. Das Lehrer-Schüler-Foto zeigt die Namensprägung noch in deutlicher Rangfolge. Doch der Lehrer trat hier schon dezent in den Hintergrund, während die Hauptperson in die Kamera blickte. Für wen dieses Werbephoto gedacht war, muss offen bleiben. Die Widmung auf dem Notenblatt verrät, dass Claudio Arrau diesen Abzug der Tochter von Martin Krause schenkte.

Etwas entspannter ging ein Mitschüler am Konservatorium, der damals 13-jährige Friedrich Hollaender, das Klavierstudium an. Rückblickend erzählte er von diesem launig in seinen Lebenserinnerungen unter der Überschrift „Eins, zwei, drei im Sauseschritt“:

„Zwei Stunden täglich muß man Klavier üben. Schon um vor dem gleichaltrigen Claudio Arrau, dem Mitschüler am Konservatorium, der einer der feinsten Pianisten werden wird, zu bestehen. Schon jetzt droht er, elegant wie er immer gekleidet ist, und mit seiner verflixten chilenisch-braunen Hautfarbe, einen bei den Violinmädchen auszustechen.“⁸⁰⁴

803 Ebd., S. 54.

804 Hollaender, 1996, S. 26.

Friedrich Hollaender wurde in den Schülerlisten des Konservatoriums seines Onkels als „Fritz Hollaender“ geführt. Er war seit 1907 Schüler bei Karl Fischer, Theodor Schönberger und Philipp Ruefer und hatte bis 1914 Klavier- und Kompositionsunterricht. Das Klavierspiel betreffend wiederholte Friedrich Hollaender, das die akademische Ausbildung, wie sie das Konservatorium anbot, wegen seines musikalischen Familienhintergrundes nicht benötigt habe:

„Die Chopin-Etüde, die bereits spielend aus den Fingern läuft, immer wieder in der Klavierklasse durchzuexerzieren, ist das nicht vertane Zeit? Den Kontrapunkt hat der Bub mit in die Wiege bekommen, flüstert der alte Harmonielehrer laut genug meinem Vater ins Ohr. Wozu in aller Welt an diesem hübschen Samstagnachmittag ins Konservatorium? Die Fahrt mit der Trambahn dauert allein 35 Minuten. Die Etüde nur drei. Ist es nicht erlebnisvoller, bereichernder, einen Schlenderer durchs Warenhaus zu machen?“⁸⁰⁵

Vermutlich arbeitete Friedrich Hollaender entgegen solcher retrospektiver Schilderungen während seines siebenjährigen Studiums doch sehr ernsthaft. Er musste am 24. Mai 1914 in der ersten Prüfungs-Aufführung in der Philharmonie immerhin den ersten Satz von Beethovens Klavierkonzert Es-Dur vortragen.⁸⁰⁶ Anscheinend gefiel sich Hollaender aber in der Rolle des Genies, das weder proben noch üben muss, weil es die Begabung mit „in die Wiege gelegt“ bekam – hier sogar der genaue Wortlaut; Solche Deutungsmuster prägen eine Reihe von Künstlerautobiografien.

Bei beiden erwähnten Studenten vermischten sich die beiden Ebenen Konservatorium und Familie auf besondere Weise. Für Claudio Arrau ersetzte der Lehrer Martin Krause nicht nur den früh verstorbenen Vater, sondern er fungierte auch als sein Manager. Er ließ seinen Schüler beispielsweise höchstens fünfzehn bis zwanzig Konzerte pro Saison spielen, diese aber an verschiedenen und mit Bedacht ausgewählten Orten. Außerdem sorgte er für die allgemeine und musikalische Bildung, besuchte mit ihm Konzerte und Ausstellungen. Claudio Arrau äußerte sich rückblickend voller Liebe und Hochachtung über Martin Krause:

„In dieser frühen Jugend verliebte ich mich augenblicklich in diesen wundervollen, gebildeten und so guten Mann! Er begnügte sich nicht allein, mich täglich zwei bis drei Stunden Klavier üben zu lassen, sondern kümmerte sich auch um meine körperliche, geistige und moralische Erziehung. Er war ein wirklicher Meister. [...] Ich hatte keinen anderen mehr. [...] Martin Krause hat mich meinen Beruf gelehrt – Berlin tat den Rest.“⁸⁰⁷

Dieses Lehrer-Schüler-Verhältnis war mit Sicherheit ein besonderes und entsprach keineswegs der gängigen Konservatoriumspraxis. Wie eine Äußerung von Claudio Arrau verrät, war der Um-



Abb. 80 : Martin Krause mit seinem „Ziehsohn“ Claudio Arrau. (Archiv der UdK Berlin, Teilnachlass Martin Krause, Akz 3/1999)

gangston von Martin Krause im Unterricht normalerweise rauer und hatte noch besondere Schärfe im Umgang mit Schülerinnen:

„Seine Schüler hatten alle Angst vor ihm. Wenn ihm Mädchen vorspielten, die nicht allzu viel Talent hatten, sagte er immer: ‚Heiraten Sie, meine Liebe, heiraten Sie!‘ Und wenn man Lampenfieber hatte, hieß es bloß: ‚Nimm dich zusammen!‘ Ich höre es heute noch: ‚Nimm dich zusammen! Nimm dich zusammen!‘ Ein Wort des Lobes bekam ich kaum einmal zu hören. Er lobte einen nur vor anderen.“⁸⁰⁸

Als Martin Krause im Jahr 1918 verstarb, war Claudio Arrau erst fünfzehn Jahre alt. Das löste bei Arrau nicht nur eine private, sondern auch eine künstlerische Krise aus. In seiner Lebensdeutung erhielt Martin Krause die Funktion des „einzigen Lehrers“. So versuchte Claudio Arrau von diesem Zeitpunkt an, seine musikalische Ausbildung allein zu vervollständigen. Er kam auf die Idee, mit einem Spiegel zu üben, um sich das unbewusst Richtige bewusst und damit sicher zu machen:

805 Ebd., S. 30 f.

806 Jahresbericht 1913/14, S. 91.

807 Bernhard Gavoty, Claudio Arrau, Genf 1962, S. 15.

808 Arrau, S. 54.

„Da bemerkte ich zum erstenmal Dinge wie Rotation, Vibration, den Einsatz des Armgewichts und so weiter.“⁸⁰⁹ Dieses Unterfangen gelang, und auch eine weitere menschliche und pianistische Krise in den Jahren 1923/24 überwand er nach eigener Aussage nicht mit Hilfe eines anderen Klavierlehrers, sondern eines Analytikers, was die Bedeutung des „einzigsten Lehrers“ noch einmal steigerte. Ab 1926 war er selbst für viele Jahre Lehrer am Konservatorium – auch in dieser Hinsicht würdigte er den Lebenslauf seines Vorbildes und Mentors. Er machte in dieser Zeit erste Schallplattenaufnahmen und führte das pianistische Gesamtwerk von Bach, Mozart und Schubert auf. Auch als unter den Nationalsozialisten das private Konservatorium 1936 in ein städtisches umgewandelt wurde, blieb er zunächst am Institut⁸¹⁰, bis er 1940 in die USA emigrierte.

Immer wieder berichtete Arrau über Martin Krauses Grundsätze beim Unterrichten. Viele seiner eigenen Lehrmethoden führte er auf seinen Lehrer zurück und erhob ihn damit zur ausschlaggebenden Instanz. Außerdem konstruierte er eine Bildungsgeschichte in direkter Linie von Krause zu ihm. Claudio Arrau schilderte, dass Krause seinen Schülern Ehrfurcht vor der Musik und vor dem Beruf des Musikers vermittelte. So soll er Arrau kostenlos unterrichtet haben – ein Beispiel, dem Arrau später folgte. Wie seine eigenen verehrten Lehrer, Franz Liszt und Carl Reinecke, verstand sich der Pädagoge Krause als Mittler einer Tradition; seine Studenten bildeten eine Art Gilde. Dies erscheint merkwürdig vor dem Hintergrund eines Geschäftskonservatoriums und angesichts der Tatsache, dass Arrau als Student eingeschrieben war. Vielleicht bezog sich Arrau damit aber auch nur auf die unzähligen Extra-Stunden, die er ohnehin nicht hätte bezahlen können.

Einen Grundsatz von Krause teilte Claudio Arrau nicht: Dass man nach dem zwanzigsten Lebensjahr in technischer Hinsicht nichts mehr dazulerne.⁸¹¹ Über die Altersstruktur der Schüler von Krause sagte dies viel aus. Vermutlich hat er keine Studenten über 20 Jahre angenommen. Sicherlich stellte er hohe technische Anforderungen an seine Schüler. Dabei legte er offenbar besonderen Wert auf den großen musikalischen Bogen: „Krause sagte übrigens immer, wenn man einen falschen Ton spielte: ‚Das ist nicht wichtig. Das ist nicht wichtig. Spiel weiter.‘“⁸¹² Etwas kurios mutet das Einfordern einer schöpferischen Pause bei den Studierenden an: „Martin Krause schrieb seinen Schülern immer vor, dass sie mindestens einen Monat gar nichts spielten. Jedes Jahr.“⁸¹³ – Ein Grundsatz, der sich mit den hohen Anforderungen, besonders im Bereich der Technik, nur schwer vereinen ließ.

809 Ebd., S. 169.

810 Vgl. Lehrerverzeichnis des Konservatoriums der Hauptstadt Berlin, vermutl. Anfang 1936. Archiv der UdK Berlin, Bestand 5, Nr. 280 [Faltblatt] und den Jahresbericht 1936–38.

811 Vgl. Arrau, S. 53.

812 Ebd., S. 100.

813 Ebd., S. 149. [Hervorhebung im Original]

Über die Unterrichtsinhalte und Lehrmeinungen von Martin Krause erfährt man aus den Erinnerungen von Claudio Arrau einiges Wesentliche. Vermutlich aber lernt man noch mehr über Claudio Arraus Auffassungen als Lehrer:

„Er hielt es für nützlich, daß man schwierige Passagen in verschiedenen Geschwindigkeiten, verschiedenen Rhythmen und verschiedenen Tonarten übte. Und dann staccato, leggiero, martellato – alle erdenklichen Kombinationen. Er sagte uns sogar immer, man sollte ein Werk nicht öffentlich vortragen, wenn man nicht in der Lage sei, es zehnmal so schnell und zehnmal so laut zu spielen [...].“⁸¹⁴

Besonders aufschlussreich scheint mir hier die Forderung Krauses zu sein, eine komplizierte Stelle zu transponieren. Dadurch wird zum einen die bauliche Struktur der Passage für den Übenden begreif- und damit auch spielbarer. Zum anderen diente diese Methode als Grundlage für das Improvisieren, einem wichtigen Ausbildungsziel in der Unterrichtspraxis im 19. Jahrhundert. Krause lehrte eine klaviertechnische Besonderheit: Als Liszt-Schüler lernte Krause dessen Art des Finger-Vibratos. Dabei handelt es sich um einen Bebungseffekt, der entsteht, wenn die Taste erneut angeschlagen wird, bevor sie ganz hochgekommen ist. Claudio Arrau wandte das Finger-Vibrato bei der Interpretation der *Petrarca-Sonette* und der *Dante-Sonate* an. Bei der Werkauswahl zeigte sich Martin Krauses große Vorliebe für Bach, besonders für das *Wohltemperierte Klavier*. Erstaunlich ist, dass er gerade dieses Werk von seinen Schülern transponiert spielen ließ:

„Ja, vor allen Studenten des Konservatoriums pflegte er zu prüfen, ob man in einer anderen Tonart spielen konnte, meist einer sehr weit entfernten, also nicht nur um einen Ton oder einen Halbton. Er verlangte auch, dass wir einzelne Stimmen auswendig lernten. Bach war überhaupt eine der Grundlagen seines Unterrichts.“⁸¹⁵

Bach sollte seiner Meinung nach mit wenig Pedal, in langsamen Tempi und dynamisch phrasiert gespielt werden, bestimmte Stimmen sollten herausgearbeitet werden, um die Polyphonie hörbar zu machen. Arrau gab später Abende, in denen er das Gesamtwerk spielte. Als er das Bachspiel von Wanda Landowska auf dem Cembalo hörte, war er so begeistert, dass er sich die Musik nicht mehr auf dem Klavier vorstellen konnte und das Spielen von Bachs Werken fortan ganz ließ. Das Legatospiel lag Martin Krause besonders am Herzen. Er ließ Schüler viel ohne Pedal üben.⁸¹⁶ So wurde Arrau zum „Legatomeister“. Außerdem ließ Krause Passagen im Unterricht singen, wenn die Schüler nicht imstande waren, ein Cantabile hervorzubringen.⁸¹⁷ Interessanterweise hat Martin Krause im Unterricht nie etwas vorgespielt.

814 Ebd., S. 55. [Hervorhebung im Original]

815 Ebd., S. 57.

816 Ebd., S. 160.

817 Ebd., S. 161.

„Ich habe ihn nie spielen hören. Konzerte gab er nicht mehr. Aber er hat wohl ohnehin nie viel gespielt.“⁸¹⁸

Claudio Arrau gab in seinen Lebenserinnerungen auch Auskunft über den Aufbau des Unterrichts und das Repertoire, das die Schüler zu bestimmten Zeitpunkten spielen durften:

„Er glaubte an eine planmäßige Entwicklung. Mit Mendelssohn beginnend, beispielsweise; eines der ersten Stücke, das ich bei ihm lernte, war das g-Moll-Konzert von Mendelssohn. Er war dagegen, daß Anfänger Mozart-Konzerte spielten. Und er fand, man solle Schumann nicht zu früh spielen. Als Vorbereitung für die Chopin-Konzerte ließ er einen das Henselt-Konzert einstudieren. Dann war natürlich Beethoven wichtig. Aber vor Beethoven sollte man seiner Meinung nach auch Hummel und Moscheles spielen. Ich erinnere mich, dass eines der ersten Konzerte, die ich mit Orchester spielte, das a-Moll-Konzert von Hummel war.“⁸¹⁹

Ob die Erinnerung stimmt, konnte anhand der überlieferten *Jahresberichte* nicht belegt werden. In seinem ersten Schuljahr 1912/13 ist kein Auftritt Arraus dokumentiert. Im darauf folgenden spielte er am 3. Oktober 1913 im ersten Übungs-Vortrag, der allein den Werken von Bach vorbehalten war, dessen Suite E-Dur⁸²⁰ und als erstes Konzert mit Orchester das Klavierkonzert g-Moll von Mendelssohn am 21. Juni 1914 im Beethovensaal.⁸²¹ Die virtuoseren Werke von Henselt und Moscheles gehörten zum Standardrepertoire des Konservatoriums und dienten der Vorbereitung auf die Werke von Chopin und Beethoven.

Zusammenfassend könnte als Studienplan folgende Reihenfolge aufgestellt werden: Für den Anfang befand Krause die mittleren Werke Beethovens, wie die Waldstein-Sonate und die *Appassionata* für geeignet. Von Brahms sollten nicht die Konzerte, wohl aber die *Paganini-Variationen* studiert werden; Arrau musste diese den anderen Studenten vorspielen, die darüber klagten, dass das Stück zu schwierig sei. Martin Krause vertrat die Meinung, dass die dichten Klavierstrukturen der Werke von Brahms sich nicht zur Entwicklung der Fingertechnik eigneten.⁸²² Er ließ grundsätzlich nicht viel von ihm im Unterricht spielen. Arrau selbst fand dadurch auch erst sehr spät zu diesem Komponisten. Chopin hingegen schätzte er sehr und ließ dessen Werke häufig im Unterricht spielen.⁸²³ Das hatte im *Stern'schen Konservatorium* eine recht lange Tradition. Natürlich setzte sich der ehemalige Liszt-Schüler auch für dessen Kompositionen ein und behandelte diese im Unterricht.

818 Ebd., S. 56.

819 Ebd., S. 58.

820 Jahresbericht 1913/14, S. 48.

821 Ebd., S. 101.

822 Arrau, S. 211.

823 Vgl.: Ebd., S. 212.

„Durch Krause, der großen Wert darauf legte, daß seine Schüler möglichst früh Liszt spielten, hat mich seine Musik von emotionalen Hemmungen befreit. Ich weiß nicht, ob Krause dachte, ich sei innerlich blockiert. Aber Liszt brachte mich dazu, daß ich wirklich aus mir herausging.“⁸²⁴

Andere berühmte Schüler von Martin Krause waren Edwin Fischer (1886–1960), der sein Studium gerade beendete als Arrau seines begann, sowie Manuel Maria Ponce und für relativ kurze Zeit Grete von Zieritz. Von diesen vier unterrichteten außer Ponce alle später ebenfalls am Konservatorium.

Zu den berühmten Klavierpädagogen und Pianisten, die neben Martin Krause in dieser Zeit am *Stern'schen Konservatorium* unterrichteten, gehörte auch das Künstlerpaar James Kwast⁸²⁵ (1852–1927) und Frieda Kwast-Hodapp⁸²⁶ (1880–1949). Beide kamen 1903 nach Berlin, kurz nachdem James Kwast seine ehemalige Schülerin geheiratet hatte. Offenbar war diese zweite Heirat auch der



Abb. 81: Frieda Kwast-Hodapp, aus: *Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen?*, hrsg. v. Richard Stern, Berlin, 1. Jg. (1909), S. 27.



Abb. 82: James Kwast, aus: *Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen?*, hrsg. v. Richard Stern, Berlin, 1. Jg. (1909), S. 26

824 Ebd., S. 195 f.

825 Zur Biografie vgl. Rathert/Schenk, S. 77 f.

826 Zur Biografie vgl. auch: Wilhelm Zentner, Frieda Kwast-Hodapp, in: Hegau. Zeitschrift für Geschichte, Volkskunde und Naturgeschichte des Gebietes zwischen Rhein, Donau und Bodensee 21/22, 1966, S. 217–219.

Grund dafür, dass sie Frankfurt verließen. In erster Ehe war James Kwast mit Tony Hiller, einer Tochter des Komponisten Ferdinand Hiller verheiratet gewesen. Die Tochter aus dieser Ehe, Mimi Kwast (1879–1926) heiratete 1899 wiederum den Komponisten Hans Pfitzner, der Schüler von Kwast am Frankfurter Konservatorium gewesen war.

Diese beiden signierten Fotos stammen aus dem Kompendium von Richard Stern, der damit seine bleibende Verbundenheit mit dem einstigen Konservatorium seines Vaters bezeugte. Sie zeigen die Eheleute in unterschiedlichen Rollen: Frieda Kwast in Künstlerpose mit Hut und James Kwast eher nachdenklich und bedacht als Lehrer. Seine Hände ruhen (!) auf dem Notenpapier, das vermutlich auf einem zusammengeklappten Flügel liegt. Als Pianist wurde James Kwast als ein „ausgezeichneter, tonlich etwas trockener Akademiker“⁸²⁷ bezeichnet, seine Stärke lag offenbar im pädagogischen Bereich. Er hatte am *Hoch'schen Konservatorium* in Frankfurt bereits mit großem Erfolg unterrichtet und viele seiner Schüler folgten ihm nach Berlin, wo er zunächst am *Klindworth-Scharwenka-Konservatorium* lehrte. Am 1. September 1905 wurden beide Ehepartner am *Stern'schen Konservatorium* angestellt. Vielleicht war es für James Kwast eine finanzielle Verbesserung oder auch nur eine Möglichkeit, gemeinsam mit seiner Frau am gleichen Institut arbeiten zu können.

Über die Inhalte von James Kwasts Unterricht beziehungsweise über das, was darin fehlte, erfahren wir etwas von Claudio Arrau in seiner musikalischen Begegnung mit dem Kwast-Schüler Otto Klemperer.⁸²⁸ Claudio Arrau erinnerte sich an eine Aufnahme von Chopins e-Moll-Konzert unter Otto Klemperer:

„Man könnte fast sagen, daß ich Klemperer überhaupt erst mit Chopin bekannt machen mußte. Er hatte nie etwas von ihm dirigiert. Er hatte nicht einmal irgend etwas von Chopin selbst gespielt. Man muß nämlich wissen, daß James Kwast sein Lehrer war, und Kwasts Schüler spielten nie Chopin.“⁸²⁹

Das ist mit dem Wissen um die gebräuchliche Praxis am Konservatorium und den „Ausbildungsplan“ des Kollegen Martin Krause etwas verwunderlich. Einige wenige Stichproben in den *Jahresberichten* beweisen schnell das Gegenteil: Am 6. März 1906 zum 23. Übungsabend⁸³⁰ spielte die Kwast-Schülerin Elisabeth Becker *Sieben Präludien für Pianoforte* von Chopin. Im gleichen Schuljahr finden sich noch zwei weitere Beispiele: Helene Zimmermann aus Mönchengladbach spielte in der 3. Prüfungsaufführung⁸³¹ das Nocturne c-Moll und die Ballade As-Dur am 20. Juni 1906.

827 Niemann, S. 138.

828 Vgl. dazu die Publikationen von Peter Heyworth, *Gespräche mit Klemperer*, Frankfurt a. M. 1974 und Otto Klemperer, *Dirigent der Republik 1885–1930*, Berlin 1988. Otto Klemperer war seinem Klavierlehrer bei jedem seiner Konservatoriumswechsel gefolgt: vom *Hoch'schen Konservatorium* über das *Klindworth-Scharwenka-* und schließlich zum *Stern'schen Konservatorium*. Dort hatte er von 1905 bis 1906 Unterricht in Komposition und Dirigieren bei Hans Pfitzner.

829 Arrau, S. 187. [Hervorhebungen im Original]

830 Jahresbericht 1905/06, S. 54.

831 Jahresbericht 1905/06, S. 74 f.

Am 30. Juni 1906 spielte die Kwast-Schülerin Ilse Fromm aus Hamburg⁸³² den 2. und 3. Satz aus dem Klavierkonzert f-Moll⁸³³ (der erste Satz wurde von einem Schüler aus einer anderen Klasse vorgetragen). Grundsätzlich fällt indes auf, dass insgesamt weniger Chopin gespielt wurde als in den Vorjahren. Dass die Präludien für Klavier op. 28 dennoch weiterhin zum Ausbildungsprogramm gehörten, zeigen zwei weitere Konzertbeispiele: Margarete Hilgers spielte zwei Präludien zum 9. Übungs-Vortrag⁸³⁴ am 19. November 1912. Ein Jahr später, am 28. September 1913, trat sie mit zwölf dieser Präludien auf.⁸³⁵

Frieda Kwast-Hodapp war ein pianistisches Ausnahmetalent. Sie stammte aus dem badischen Hegau, zwischen Schwarzwald und Bodensee gelegen, und wurde dank eines Stipendiums der Großherzogin zunächst in Karlsruhe, später am *Hoch'schen Konservatorium* in Frankfurt am Main von ihrem späteren Mann zur Pianistin ausgebildet. Möglicherweise wurde sie in Frankfurt auch von Clara Schumann unterrichtet, sicher hat sie diese aber dort zumindest gehört und kennen gelernt. Als 18-Jährige erhielt Frieda Hodapp den Mendelssohn-Preis und wurde damit schlagartig berühmt. Ihre besondere Stärke waren Werke von monumentalem Charakter, besonders von Beethoven, Brahms und Liszt, ihre Bach- und Chopin-Interpretationen wurden hingegen von den Kritikern geschmäht. Vor allem aber war sie als Reger-Interpretin bekannt. Sie konzertierte mit dem Komponisten auch an zwei Flügeln. Frieda Kwast-Hodapp und ihr Mann waren mit Max Reger freundschaftlich verbunden und brachten wohl auch aus diesem Grund dessen Musik an das Konservatorium. Walter Niemann würdigte Frieda Kwast-Hodapp in seiner Pianistenanthologie mit den Worten:

„Wie alle bedeutenden Regerspieler keineswegs Regerspezialistin, hat sie sich gerade auch als klassische und als Brahmsspielerin von architektonischer Auffassung und Ausprägung, großem und kühlem, plastisch modelliertem und im forte stählernen Konzertton, kristallklarer und ausgeglichener, glänzender Technik und fast männlich-energischer, herber und wuchtiger Sonderart in die Reihe der deutschen Klaviervirtuosinnen der Gegenwart von erstem Rang gestellt, die mehr an Verstand und Geist, als an Herz und Seele rühren.“⁸³⁶

Wenn ein Autor aus dem Jahre 1919 ihr Spiel mit dem Attribut „männlich“ charakterisierte, so war dies selbstverständlich aufwertend gemeint und belegt ihre dramatische und zupackende Art der Interpretation, von der Zeitzeugen berichten.⁸³⁷ Frieda Kwast-Hodapp spielte die Uraufführung des

832 Ilse Fromm-Michaels (1888–1986). Vgl. dazu Fußnote 578 S. 185. Über ihre pianistischen Fähigkeiten äußert sich Walter Niemann: „Sie ist eine sehr sensitive und in die Tiefe schürfende, technisch außerordentlich tüchtige Spielerin, die weniger Schwung und großen Zug, als musikalische Feinarbeit und ein enormes Gedächtnis zu bieten hat.“ Niemann, S. 107.

833 Jahresbericht 1905/06, S. 81, 11. Prüfungsaufführung.

834 Jahresbericht 1912/13, S. 50.

835 Jahresbericht 1913/14, S. 65.

836 Niemann, S. 120 f.

837 Vgl. dazu: Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*, Kassel 21988, S. 124 ff.

ihr gewidmeten Regerschen Klavierkonzerts op. 114 am 15. Dezember 1910 unter Arthur Nikisch im Gewandhaus, zu der Reger eigens anreiste.⁸³⁸ Elsa Reger berichtet in ihren Erinnerungen von der Begeisterung ihres Mannes über Frieda Kwast-Hodapps Interpretationskunst:

„Am 30. September hatte Frieda Kwast meinem Mann das Konzert vorgespielt, und zwar so ausgezeichnet, daß Reger sagte, die Leistung sei derart, daß sie von nun an nicht mehr „Kwast-Hodapp“, sondern „Kwast-Hut ab“ heißen müsse.“⁸³⁹

Auch Regers *Telemann*-Variationen op. 134 hat sie am 10. März 1915 in der Berliner Musikhochschule uraufgeführt. Sie spielte das Werk im August 1920 für Welte-Mignon, ein Verfahren, bei dem die Musik auf Papierrollen durch Lochung aufgezeichnet wird und damit später an modernen Instrumenten hörbar gemacht werden konnte. Ihre Interpretation war hochvirtuos, in rhythmischen Details aber auch relativ frei – ähnliche Freiheiten finden sich auch in Regers eigenen Einspielungen und waren offenbar ein Teil Regerscher Aufführungstradition.

Nach dem Tod ihres Mannes James im Jahr 1927 heiratete sie den aus Mannheim stammenden Industriellen Dr. Otto Krebs. Dieser untersagte ihr, öffentlich zu spielen; am Konservatorium unterrichtete sie jedoch weiter. Sie lebte mit ihrem zweiten Mann in einem von einem weitläufigen Park umgebenen prachtvollen Herrensitz auf dem Landgut Holzdorf unweit von Weimar, wo der Kunstsammler eine beachtliche Gemäldesammlung zusammentrug.⁸⁴⁰ Nach seinem Tod 1941 trat sie wieder als Pianistin auf. Es gelang ihr, trotz der langen Pause an ihre früheren Erfolge als Pianistin anzuknüpfen. Aufgrund eines Schocks, den sie bei einem schweren Eisenbahnunglück erlitten hatte, spielte sie aber nicht mehr auswendig.

Ihr Schüler Erich Andreas⁸⁴¹, der später als Professor an der *Hochschule der Künste* (heute *Universität der Künste*) in Berlin unterrichtete, blätterte oft bei ihren Konzerten. Obwohl er nicht am *Stern'schen Konservatorium* studiert hatte, sondern in der späten Phase bei ihr Unterricht nahm, lassen seine Erinnerungen Rückschlüsse auf ihre Unterrichtsmethoden und -inhalte zu. Er erlebte Frieda Kwast-Hodapp als Schüler in Heidelberg, wo er ihren öffentlichen Unterricht in der alten Aula des Gymnasiums für 2 Mark den ganzen Tag verfolgen konnte. Es handelte sich also im Prinzip um Meisterkurse. Im Anschluss daran studierte er circa sechs Jahre bei ihr, vom Herbst 1942 bis 1948. Er erinnerte sich, dass der Unterricht bei Frieda Kwast-Hodapp immer als Klassenunterricht stattfand und sehr autoritär war.⁸⁴² Es ging in erster Linie um die eigene Darstellung. Die Ausbildung war

nicht didaktisch durchdacht, die Stückauswahl eher spontan und intuitiv, der Schwierigkeitsgrad oft viel zu hoch und die Zeit zum Erarbeiten zu kurz. Er hat bei ihr von Chopin *Préludes* und das g-Moll-Konzert gespielt und erwähnte, dass nur wenige Werke von Bach in ihrem Unterricht vorkamen. Sie hatte bestimmte Lieblingsstücke, die sie gern von ihren Schülern spielen ließ. Technische Probleme mussten ihre Schüler dabei im Prinzip selbst lösen. Sie pflegte dies mit den Worten zu kommentieren: „Zum Naseputzen bin ich nicht da.“ Sie gab auch keine Erklärungen zur Form oder Stilistik der Stücke. Gern bediente sie sich der damals beliebten Unterrichtsmethode des Mitspielens auf einem zweiten Flügel. Erich Andreas berichtete davon, dass dies für ihn als Schüler zumeist ein erhebendes Gefühl war, das sich beim Üben indes oft nicht wiederholen ließ.

Trotz dieser von ihm so empfundenen Defizite scheint Erich Andreas sehr von Frieda Kwast-Hodapp geprägt worden zu sein. In Erinnerung blieben ihm Szenen, in denen sie als Lehrerpersönlichkeit auftrat. Sie stand mit ihrer Person, mit ihrer Verbindung zur großen Zeit der Jahrhundertwende als Künstlerin beispielhaft vor ihren Schülern. Sie bildete Kraft ihrer Persönlichkeit aus, die Unterrichtsinhalte blieben dagegen (jedenfalls im Rückblick) zweitrangig.

Frieda Kwast-Hodapp setzte sich auch in späteren Jahren für zeitgenössische Komponisten ein. Nach Max Reger widmete ihr Wolfgang Fortner 1943 sein Klavierkonzert, das sie ebenfalls uraufführte. Die Pianistin hielt es auch im Unterricht für unumgänglich, ihre Schüler moderne Werke spielen zu lassen, beispielsweise von Hindemith, Strawinsky und Ravel.

Am *Stern'schen Konservatorium* unterrichtete sie nach dem Tod ihres ersten Mannes weiter bis mindestens 1930.⁸⁴³ In der Zeit zwischen 1914 und 1927 ist ihre Anstellung nicht dokumentiert. Allerdings gibt es genau in dieser Zeit auch zwei Überlieferungslücken bei den *Jahresberichten*. Ihren eigenen Aussagen zufolge pausierte sie zugunsten ihrer Konzerttätigkeit.⁸⁴⁴ Für ihre gesamte Lehrtätigkeit von 1905 bis nach 1930 sind 52 Studentinnen und Studenten namentlich nachweisbar, 42 davon Frauen. Sie begann in ihrem ersten Schuljahr mit 9 Schülerinnen. Einige Studierende unterrichtete sie gemeinsam mit ihrem ersten Mann, einige übernahm sie nach dessen Tod. James Kwast selbst hat offenbar wesentlich intensiver unterrichtet: In der Zeit zwischen 1905 und 1927 sind 244 Studierende nachweisbar, auch davon sind ein Großteil Frauen, genauer 190.

838 Rainer Cadenbach, Max Reger und seine Zeit, Laaber 1991, S. 53.

839 Elsa Reger, Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen, Leipzig 1930, S. 93.

840 Diese Sammlung wurde „Beutekunst“ und ist heute als Sammlung Krebs in Petersburg zu sehen.

841 Erich Andreas (1928–2011) war Pianist und Klavierprofessor und unterrichtete von 1964–1976 an der Musikhochschule Hamburg, danach von 1976–1994 an der *Hochschule der Künste* Berlin (*Universität der Künste*). Vgl. Philipp v. Studnitz, In Memoriam. Am liebsten spielte er Mozart und Skat, BZ vom 5.7.2011.

842 Interview mit Prof. Erich Andreas am 13.12.2006.

843 Im Kapitel „Tradition und Wandel. Das Konservatorium unter der Leitung von Alexander von Fielitz“ ist sie auf S. 303 im Kreise ihrer dortigen Schülerinnen und Schüler zu sehen. Jahresbericht 1928/29, Einlage nach S. 32. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34.

844 „Mein Mann war unterdessen an das *Stern'sches Konservatorium* übergegangen. Auch ich gab einigen Unterricht an der Anstalt, aber ich wollte doch frei sein mit meiner Zeit zu eigenen Arbeiten. So gab ich bald das Unterrichten gänzlich auf.“ Frieda Kwast-Hodapp, Lebensbeschreibung, maschinenschriftliches Manuskript, ca. 1907/08, S. 55 f. Kopie im Privat-Archiv von Prof. Erich Andreas.

Die bekannteste Schülerin des Ehepaars Kwast am *Stern'schen Konservatorium* war die Pianistin, Komponistin und Klavierpädagogin Else Schmitz-Gohr⁸⁴⁵ (1901–1987). Sie hatte zuvor am Kölner Konservatorium Klavier und Komposition studiert und debütierte bereits mit siebzehn Jahren als Solistin im Kölner Gürzenich unter Leitung von Herman Abendroth. In Berlin setzte sie am *Stern'schen Konservatorium* ihre Klavierstudien erst bei James Kwast und später bei Frieda Kwast-Hodapp fort und belegte das Fach Komposition bei Wilhelm Klatte. Sie verstand sich über Frieda Kwast-Hodapp als „Enkelschülerin“ von Max Reger. 1922 erhielt sie die *Gustav-Hollaender Medaille*. 1927 übernahm sie selbst eine Ausbildungsklasse für Klavier am *Stern'schen Konservatorium* und wurde die „Vorbereiterin der Klasse der Kammervirtuosin Frieda Kwast-Hodapp“. Sie konzertierte außerdem mit Erfolg im In- und Ausland. Bewundert wurde vor allem, wie sie mit ihren verhältnismäßig kleinen Händen das weitgriffige Klavierwerk von Reger und auch Liszt bewältigte. Später ging sie in ihre Heimatstadt Köln zurück und wurde Professorin an der dortigen *Hochschule für Musik*. Sie komponierte Orchester- und Kammermusikwerke sowie Klavierstücke. Das bekannteste ist die *Elegie für die linke Hand*.

845 Zur Biografie siehe auch: Rheinische Musikschule. Die wechselhafte Geschichte des Kölner Konservatoriums bis 1975, Norderstedt 2005; Claudia Friedel, *Komponierende Frauen im Dritten Reich. Versuch einer Rekonstruktion von Lebensrealität und herrschendem Frauenbild*, Münster 1995; *Komponistinnen von A bis Z*, hrsg. von Antje Olivier, Düsseldorf 1988, *International Encyclopedia of Women Composers*, hrsg. v. Aaron I. Cohen, New York² 1987, Festschrift zur Gründung des Kölner Konservatoriums, Köln 1960.

BIOGRAFISCHER EXKURS IV

Der „Bewahrer“: Alexander von Fielitz

Alexander von Fielitz⁸⁴⁶ wurde am 26. Dezember 1860 unter dem Namen Alexander von Fielitz-Coniar in Leipzig geboren. Er studierte in Dresden bei Julius Schulhoff⁸⁴⁷ und Edmund Kretschmer⁸⁴⁸. Danach hatte er verschiedene Engagements als Kapellmeister inne: 1885/86 in Zürich als 2. Kapellmeister am Aktien-Theater, 1886–88 am Stadttheater in Lübeck – hier heiratete er Maria (Marie) Auguste, geb. Leonhardi – und danach 1888/89 am Stadttheater Leipzig als Nachfolger von Gustav Mahler. In diese Zeit fiel die Geburt des Sohnes Axel von Fielitz-Coniar⁸⁴⁹, der später ebenfalls Komponist geworden ist. Wegen eines Nervenleidens lebte Alexander von Fielitz in den folgenden zehn Jahren in Rom und auf Capri. Dort entstanden auch die meisten seiner Kompositionen, unter anderem sein Opernerstling *Vendetta*, dessen Libretto seine Frau verfasste. Die *Vendetta* ist eine tragische Oper in einem Akt (op. 14). Sie wurde am 21. Oktober 1891 in Lübeck uraufgeführt. Eine zweite Oper *Das stille Dorf* (WoO 1) mit einem Libretto von Max Kalbeck kam neun Jahre später – am 13. März 1900 – in Hamburg auf die Bühne. Unter seinen Kompositionen finden sich zahlreiche Lieder, die besonders durch die Interpretation von Lilli Lehmann bekannt wurden. Nach der Jahrhundertwende wandte sich Fielitz verstärkt dem Unterrichten zu. Seit 1901 war er als Lehrer am *Stern'schen Konservatorium* für die Fächer Partiturstudium, Opernensemble, Orchesterklasse, Kapellmeisterschule, Komposition, Klavier und Korrepetition angestellt. Ab dem 1. November 1904 übernahm er zusätzlich die administrative Leitung des *Stern'schen Konservatoriums* und ab 1. Januar 1911 die Leitung der Zweiganstalt in der Kantstraße. Seine Beziehungen zur Familie Hollaender waren eng und freundschaftlich.

846 MGG2, Bd. 6, Sp. 1140 f., Vgl. außerdem: E. H. Kneschke, *Neues allgemeines deutsches Adels-Lexicon*, Bd. 3, Leipzig 1861; Alexander von Fielitz, in: *Mitteilungen von Breitkopf und Härtel in Leipzig* 37, 1894, 1145–1146; E. Müller (Hrsg.), *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden 1929; Martin Wulfhorst, *Werkverzeichnis* (i. Vorb.) Sein Nachlass wird wegen der letzten Lebensstation seines Sohnes von der Stadtbibliothek München verwahrt.

847 Julius Schulhoff (1825–1898) österreichischer Pianist und Komponist. Vgl. *Julius-Schulhoff-Stipendium*, Kapitel H: Stipendien, Zuschüsse, Sponsoring.

848 Edmund Kretschmer (1830–1908) deutscher Organist und Komponist.

849 Wilhelm Eduard Axel von Fielitz-Coniar (1888 – nach 1958) war – anders als die Kinder von Gustav Hollaender und Selma Nicklas-Kempner – nicht Schüler am *Stern'schen Konservatorium*, sondern wurde von seinem Vater privat ausgebildet. Außerdem studierte er bei A. Fuchs in Dresden und lebte anschließend als freischaffender Komponist von 1924–28 in Amsterdam und danach in München. Sein Nachlass befindet sich in der Stadtbibliothek München. Vgl. MGG2, Bd. 6, Sp. 1141.

Als Gustav Hollaender am 4. Dezember 1915 starb, blieb das Konservatorium im Besitz seiner Familie, das heißt seiner Frau Adelheid und der vier gemeinsamen Kinder Melanie, Erich, Kurt und Susanne Hollaender. Sie wählten Alexander von Fielitz zum neuen Direktor. In der *Festschrift zum 75-jährigen Jubiläum* wurde erwähnt, dass die Erben überzeugt waren, mit der Berufung von Fielitz im Sinne Gustav Hollaenders zu handeln.⁸⁵⁰ Der *Berliner Börsen-Courier* berichtet sogar, dass dies speziell der Wunsch von Adelheid Hollaender gewesen sei:

„Viel zu früh starb Gustav Hollaender, dessen Namen zur bleibenden Ehrung dem Titel Stern'sches Konservatorium einverleibt wurde. Seine Witwe wählte den Komponisten Alexander von Fielitz zu seinem Nachfolger [...].“⁸⁵¹

Ob er sich je mit der Idee trug, das Konservatorium zu kaufen, und ob er dazu die Mittel gehabt hätte, bleibt unbeantwortet. Auch ein Arbeitsvertrag ist leider nicht erhalten. Aus den Entschädigungsakten kann man entnehmen, dass er angestellt war und darüber hinaus eine Gewinnbeteiligung von fünf Prozent erhielt.⁸⁵²

Die Kinder der Hollaenders blieben trotzdem weiter mit dem Institut verwoben. Sie waren alle an diesem Institut ausgebildet worden und unterrichteten später dort.⁸⁵³ Erich Hollaender, der ältere der beiden Söhne, war am engsten mit dem Konservatorium verbunden. Er unterrichtete seit 1904 Cello, Orchester und „Vomblattspiel“ und war administrativ tätig als Leiter der Virgil-Klavierschule und bis 1911 als Leiter der Zweiganstalt des Konservatoriums in der Kantstraße. 1915 wurde er Assistent des neuen Direktors Alexander von Fielitz im Hauptsitz des Instituts in der Bernburger Straße. Die Einrichtung einer Assistentenstelle war am Konservatorium ein Novum. Offenbar sollte damit weiterhin ein Mitglied der Familie Hollaender an der Leitung beteiligt sein und gleichzeitig ein berühmter Komponist an der Spitze stehen.

Alexander von Fielitz unterbrach seine umfangreiche Tätigkeit am *Stern'schen Konservatorium* zweimal für jeweils kurze Zeit: Zwischen 1903 und 1904 war er Kapellmeister neben Hans Pfitzner

am *Theater des Westens* in Berlin und von 1906 bis 1908 lehrte er am *Chicago Musical College*⁸⁵⁴, das 1867 als viertes Konservatorium in Amerika gegründet worden war und mittlerweile in großem Umfang Musikunterricht erteilte.⁸⁵⁵ Außerdem dirigierte Fielitz in dieser Zeit das *Chicago Symphony Orchestra*. Es war die große Zeit der „Importe“ von Musikern aus Europa nach Amerika. Fielitz konnte viele Eindrücke über andere Formen der Musikausbildung in den USA sammeln und trug seinerseits die Berliner Ausbildungstradition dorthin.

Alexander von Fielitz leitete das Konservatorium fünfzehn Jahre lang mit großer Umsicht bis zu seinem Tod am 29. Juli 1930. So waren fast dreißig Jahre seines Berufslebens mit dem *Stern'schen Konservatorium* verbunden. In der Personen-Datenbank des *Stern'schen Konservatoriums*⁸⁵⁶ werden nur 113 Schülerinnen und Schüler namentlich genannt, die bei ihm studierten. Da er aber auch verschiedene Ensembles am Konservatorium leitete, müssen es ungleich mehr gewesen sein. Er unterrichtete die Fächer Partienstudium, Opernensemble, Orchesterklasse, die Kapellmeisterschule, Klavier, Korrepetition und Komposition. Vermutlich für den Kompositionsunterricht erstellte er eine Instrumentations-Tabelle, die er während seiner Lehrtätigkeit im Jahr 1927 publizierte.⁸⁵⁷

Alexander von Fielitz nutzte seine exponierte berufliche Stellung auch für politisches Handeln: 1925 setzte er sich für die Abschaffung des Paragraphen 175 ein, indem er die „Eingabe gegen das Unrecht des § 175 R. Str. G. B.“⁸⁵⁸ unterzeichnete, die vom Wissenschaftlich-humanitären Komitee initiiert worden war. Der Paragraph 175, der seit 1872, also bereits seit Inkrafttreten des Reichsstrafgesetzbuches, existierte und sexuelle Handlungen zwischen Männern unter Strafe stellte, wurde in den 1920er Jahren heftig diskutiert.⁸⁵⁹

Alexander von Fielitz verstarb während einer Kur in Bad Salzungen, wo er von einem langjährigen Leiden Heilung suchte. Obwohl fast 70-jährig, leitete er noch immer das Institut.

850 Klatte/Misch, S. 64.

851 *Berliner Börsen-Courier* vom 31.10.1925.

852 Der ehemalige „Hausinspektor“ des *Stern'schen Konservatoriums* Otto Bohse an Walter Hertner in einem Brief vom 15.9.1950. Parteiliche Verfahrensakte nach dem Bundesrückerstattungsgesetz, Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen (Verfahren 1-1442/51).

853 Melanie Hollaender studierte von 1895–1902 Klavier, Gesang, Deklamation und Schauspiel bei Leopold Carl Wolf, Selma Nicklass-Kempner, Anna Wüllner, Emanuel Reicher, Max Winter und Max Reinhardt und unterrichtete um 1933 Rezitation und Sprache. Erich Hollaender belegte von 1895–1904 die Fächer Violoncello und Klavier bei Leo Schrattenholz, Julius Sandow, Anton Hekking, Heinrich Kiefer und Theodor Schönberger und unterrichtete von 1904–1918 Violoncello, Orchester, Ensemblespiel und „Vomblattspiel“. Kurt Hollaender begann seine Musikausbildung im gleichen Jahr. Er studierte von 1895–1899 Violine bei Bruno Kittel und Bernhard Dessau. Er wurde Geschäftsmann und ist später nicht als Lehrer, sondern nur als „Mitinhaber“ aufgeführt. Susanne Hollaender war seit 1899 Schülerin am Konservatorium und belegte die Fächer Klavier, Violine, Gesang, Oper und Seminar bei Emma Altenkirch, Stanley Levy, Edwin Fischer, Hans Torshof, Bruno Siegel, Clara Schwartz, Selma Nicklass-Kempner, Nikolaus Rothmühl und unterrichtete selbst von 1913–1935.

854 Das *Chicago Musical College* trägt heute den Namen *Chicago College of Performing Arts* (CCPA) und gehört zur Roosevelt University.

855 Bereits seit 1872 sollen rund 900 Studenten pro Jahr eingeschrieben gewesen sein.

856 Berlin als Ausbildungsort – Personen-Datenbank des *Stern'schen Konservatoriums*: In Zusammenarbeit mit dem Archiv der UdK-Berlin wurde eine Datenbank angelegt, die alle nachweislich am Konservatorium Lehrenden und Studierenden erfasst, und zu Recherchezwecken zur Verfügung steht. Sie umfasst den Zeitraum von 1850 bis 1945 und enthält 14.000 Einträge. www.udk-berlin.de/musikwissenschaft/sternsches_konservatorium (Stand 13.12.2012).

857 Instrumentations-Tabelle, hrsg. v. Theo A. Koerner und Otto Rathke-Bernburger, mit e. Begleitwort v. Alexander v. Fielitz, Leipzig 1927.

858 „Eingabe gegen das Unrecht des § 175 R. Str. G. B. mit den Unterschriften vieler hervorragender Deutscher den gesetzgebenden Körperschaften des Deutschen Reiches überreicht vom Wissenschaftlich-humanitären Komitee, E. V. Berlin, In den Zelten 10 und 9a., 1925“.

859 Der Publizist Kurt Hiller hatte 1922 eine Aufsatzsammlung gegen diesen Paragraphen veröffentlicht. Alle Bemühungen zur Aufhebung des Paragraphen scheiterten, eine Aufhebung wurde nicht erreicht, im Gegenteil: Infolge des Prozesses, der im Jahr 1924 gegen den Serienmörder Fritz Hamann mit großem Aufsehen geführt wurde, stiegen die Zahlen der Verurteilungen aufgrund dieses Paragraphen sprunghaft an. Unter den Nationalsozialisten wurde der Paragraph weiter verschärft: Die bisherige Höchststrafe von sechs Monaten Gefängnis für Homosexualität wurde auf fünf Jahre hoch gesetzt. Zusätzlich wurde § 175a für „erschwerte Fälle“ eingeführt, der als Strafmaß zwischen einem und zehn Jahren Zuchthaus vorsah.

Die Todesanzeige wurde nicht von der Familie in Auftrag gegeben und unterzeichnet, sondern von den Geschwistern Hollaender in der *Lokalzeitung* vom 31. Juli 1930:

„Tief erschüttert erfüllen wir hiermit die traurige Pflicht, von dem plötzlichen, ganz unerwarteten Ableben unseres hochverehrten, lieben Direktors Professor Alexander von Fielitz Kenntnis zu geben. Fast 25 Jahre hat der Heimgegangene in treuester Hingabe und unermüdlicher Pflichterfüllung erfolgreich am Stern'schen Konservatorium der Musik gewirkt, dessen künstlerischer Leiter er seit 15 Jahren war. Das Hinscheiden dieses edlen und gütigen Menschen, der seinen Schülern ein selbstloser Führer, Freund und Berater war, bedeutet für uns einen unersetzlichen Verlust. Sein Name wird mit dem Stern'schen Konservatorium unauslöschlich verbunden bleiben.

In tiefster Dankbarkeit
Das Stern'sche Konservatorium der Musik
Geschwister Hollaender
Berlin, den 30. Juli 1930⁸⁶⁰

Sein Tod wurde auch in Amerika wahrgenommen; die Todesnachricht erschien in dem wöchentlich in New York erscheinenden *Musical Courier*.⁸⁶¹ Knapp zwei Monate später, am 12. September 1930, verstarb der Theorielehrer Wilhelm Klatte, der ebenfalls über 26 Jahre am Institut gelehrt hatte. Das Konservatorium veranstaltete eine Trauerfeier im Beethovensaal für beide Kollegen gemeinsam, bei der eine Marmorbüste von Fielitz' und ein lebensgroßes Bild von Klatte auf dem Podium aufgestellt waren. Das Orchester spielte unter der Leitung von Felix Robert Mendelssohn⁸⁶² das Vorspiel zum dritten Aufzug der *Meistersinger*, Susanne Landsberg-Hollaender sang Lieder von Fielitz' und Frieda Kwast-Hodapp spielte das Klavierkonzert c-Moll von Beethoven. Die Trauerrede hielt der neue Direktor Paul Graener.

Acht Jahre nach Fielitz' Tod wurde eine Straße in Treptow-Köpenick, Ortsteil Johannisthal, nach ihm benannt, die westlich des Sterndamms zwischen dem Lindhorstweg und dem Heubergerweg verläuft. Warum gerade diese Straße ausgewählt wurde, ist nicht klar, denn in diesem Stadtteil hat er nie gewohnt. Es sind vier verschiedene Adressen bekannt, unter denen er in der Berliner Zeit nacheinander logierte: in Schöneberg in der Neuen Winterfeldstraße, ab 1910 in der Aschaffener Straße 6, ab 1915 in der Genthiner Straße 13 (heute Mitte) und ab 1920 in der Kantstraße 9.

860 *Lokalzeitung* vom 31.7.1930.

861 *Musical Courier* vom 20.9.1930.

862 Felix Robert Mendelssohn (1896–1951) war seit 1917 Cello-Lehrer und Orchesterleiter am *Stern'schen Konservatorium*. Er gehörte nicht zu der von Moses Mendelssohn begründeten „Berliner“ Familie. Sein Vater war der Komponist Ludwig Mendelssohn (1858–1921) und seine Schwester – ebenfalls Komponistin – Erna Mendelssohn (geb. 1885). Er emigrierte 1936 in die USA und spielte im Baltimore Sinfonie Orchester. Vgl.: Habakuk Traber und Elmar Weingarten (Hrsg.), *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil*, Berlin 1987, S. 301; und: Hans-Günter Klein, *Musik bei den Mendelssohns. Komponisten, Musiker und Dilettanten*, Wien 2004.

7 Tradition und Wandel: Das Konservatorium unter der Leitung von Alexander von Fielitz (1915–30)

7.1 Das Direktorat von Alexander von Fielitz

Alexander von Fielitz stand als Direktor des *Stern'schen Konservatoriums* für Tradition und Wandel. Ein Blick auf die durch Fotos dokumentierten repräsentativen Räume in dieser Zeit macht deutlich, dass an das Vorangegangene angeknüpft werden sollte. Ein Vergleich mit dem Foto aus der Ära Gustav Hollaender zeigt, dass das Sprechzimmer des Direktors nicht nur dasselbe ist, sondern auch die Einrichtung beibehalten wurde.⁸⁶³ Zwischen diesen beiden Fotos liegen 15 Jahre. Der Schreibtisch und der Flügel standen noch an gleicher Stelle, die Ledercouch und die dazugehörigen Sessel wurden umgestellt und die Bilder haben einen anderen Platz gefunden. Eine Reihe kleinerer, neuer Bildnisse ergänzte die Einrichtung; die auf ihnen abgebildeten Personen sind leider nicht zu identifizieren. Dazugekommen sind auch zwei weitere Memorabilia: zwei Büsten. Auch sie sind kaum zu erkennen. Vermutlich stellt die Büste mit Kette im Vordergrund Gustav Hollaender dar, die hintere Beethoven. Der kostbare Kronleuchter stammte sicher noch aus der Zeit der Jahrhundertwende. Der Fußboden war ein anderer, Parkett oder Fliesen. Der Teppich lag jetzt im Empfangsraum.



Abb. 83: Empfangsraum, aus: *Jahresbericht 1928/29*, vor S. 17. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)



Abb. 84: Sprechzimmer des Direktors, aus: *Jahresbericht 1928/29*, vor S. 17. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)

863 Vgl. Abb. 62 im Kapitel 5: Marktorientierung des Konservatoriums unter der Leitung von Gustav Hollaender, S. 240.

Dieser war neu. Vermutlich handelt es sich um den Nebenraum, der durch eine große Schiebetür mit dem Zimmer des Direktors verbunden war und der offenbar nicht als Durchgang benutzt wurde, wie die Anordnung der Stühle zeigt. Leider sind auch hier die Personen auf den Bildern nicht zu erkennen. Die Räumlichkeiten wurden unter dem Direktorat von Fielitz' nur unwesentlich verändert. Es hat den Anschein, als lebten die Institutstraditionen in der Einrichtung fort.

Ein Blick auf die unten abgebildete Fotografie von Fielitz' als Direktor zeigt jedoch eine Veränderung in der Selbstinszenierung. Anders als sein Vorgänger Gustav Hollaender saß Fielitz nicht am überfüllten Schreibtisch und blickte lächelnd von einem Notenheft auf, sondern er ließ sich im Profil, in die Arbeit vertieft, fotografieren. Das Foto betont das Künstlerische, denn Alexander von Fielitz saß in seinem Arbeitszimmer am Flügel und studierte ernst und konzentriert eine Notenausgabe, die er fest in beiden Händen hielt. Die Körpersprache verdeutlicht, dass er ganz dem Flügel, sprich der Musik zugewandt war.



Abb. 85: Alexander von Fielitz als Direktor, aus: Prospekt von 1918, S. 5. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 41)

Die veränderte Selbstinszenierung steht tatsächlich auch für die Zeit seines Direktorats und die von ihm eingeführten Neuerungen. Alexander von Fielitz begann sein Amt zu einem schwierigen Zeitpunkt und trat tatsächlich ein schweres Erbe an. Das Konservatorium hatte mit den Kriegsauswirkungen zu kämpfen. Viele Lehrer und Schüler waren zum Kriegsdienst einberufen worden und einige kehrten nicht mehr zurück. Im *Jahresbericht* von 1915/16, dem ersten von Fielitz herausgegebenen, hieß es: „Aus dem Lehrerkollegium wurden 21 Herren zum Heeresdienst einberufen.“⁸⁶⁴ Ab 1917 erschienen für die nächsten drei Jahre statt der üblichen knapp 100-seitigen Jahresberichte nur noch Faltblätter mit den nötigsten Informationen: „[...] in Anbetracht der allgemeinen Papierknappheit und der technischen Schwierigkeiten muß das *Stern'sche Konservatorium* von der Herausgabe eines Jahresberichtes [...] absehen.“⁸⁶⁵ In der Nachkriegszeit gibt es eine Lücke von drei Jahren, wobei nicht klar ist, ob keine *Jahresberichte* erschienen oder ob sie nur nicht überliefert sind.

Eine Veränderung, die in der Amtszeit von Alexander von Fielitz stattfand, war die Erweiterung des *Kinder-Konservatoriums* im Zuge der musikpädagogischen Reformen in der Zeit der Weimarer Republik. Neben der Klavier- wurde nun auch eine Violin-Elementarschule angeboten. Außerdem gab es ein Seminar für die Musiklehrer- und Privatmusiklehrausbildung, das beispielsweise auf die staatliche Gesanglehrerprüfung vorbereitete.

In der Kriegs- und Nachkriegszeit formierte sich ein Lehrerbund, der seit Ende 1918 bestand und am 5. Februar 1919 in das Vereinsregister beim Amtsgericht Berlin-Mitte eingetragen wurde, womit er die Rechte einer juristischen Person erlangte.

„In schweren Tagen, als tiefste Wolkenschatten über unser Land und Volk hingen, ist der Lehrerbund zusammengetreten, aus dem Gefühl der Zusammengehörigkeit, aus der Notwendigkeit des gegenseitigen Füreinander-Eintretens heraus ist er geboren. In den bösen Zeiten der sich überstürzenden Geldentwertung kam bereits eine harte Feuerprobe für den Bund; er hat sie gut bestanden im reibungslosen Zusammengehen und in sachlich-ernster Mitarbeit mit der Leitung und den Besitzern des Instituts.“⁸⁶⁶

Zum Vorstand, der bei der Gründung berufen wurde, gehörten Georg Bertram, Wilhelm Klatte, James Kwast, Nikolaus Rothmühl und Theodor Schoenberger. Später kam Siegfried Eberhardt für Georg Bertram dazu.

Der Lehrerbund übernahm auch die *Gustav-Hollaender-Kranken- und Unterstützungskasse*⁸⁶⁷, die bis dahin in ziemlich patriarchalischer Weise gehandhabt worden war und nun eine besondere, behördlich genehmigte Satzung erhalten hatte. Dies war nach dem Tod des Namens-Patrons

864 Jahresbericht 1915/16, S. 51. Eine Seite später wurde der Opfer des Krieges gedacht. „Auf dem Felde der Ehre sind folgende Schüler gefallen, denen das *Stern'sche Konservatorium* ein bleibendes Andenken bewahren wird: [...]“

865 Faltblatt 1917/18, Archiv der UdK Berlin.

866 Klatte/Misch, S. 71.

867 Vgl. Kapitel H: Das liebe Geld. Stipendien, Zuschüsse, Sponsoring.

und Stiftern sicher auch notwendig. Zusätzliche Gelder wurden durch Wohltätigkeitskonzerte eingespielt. Ein solches fand beispielsweise am 23. November 1913 im Beethovensaal⁸⁶⁸ statt.

Die Zeit des Direktorats von Alexander von Fielitz blieb auch in den folgenden Jahren bewegt: Nach dem Höchststand von 2 233 Schülern im Schuljahr 1920/21 folgten der Währungsverfall und die Weltwirtschaftskrise. Über von Fielitz urteilte der *Jahresbericht* von 1925, vielleicht etwas verfrüht:

„Er darf heute auf die vergangenen Jahre mit der Genugtuung zurückblicken, das ihm anvertraute Werk vor ernstem Schaden bewahrt zu haben und neuerdings – nach der Scheinblüte der Inflationszeit – an einem soliden Wiederaufbau mitarbeiten zu können.“⁸⁶⁹

Während der Inflationszeit hatte das Konservatorium 1.703 Schüler. Mit dieser Entwicklung ging eine Auflösung des Bürgertums, wie es sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hatte, einher, womit dem Konservatorium die Hauptklientel verloren ging. Um die Größe zu halten, wurde versucht, dem entgegenzusteuern, wie ein Aufsatz von Arnold Schering⁸⁷⁰, dem gerade erst berufenen Ordinarius für Musikwissenschaft an der Friedrich-Wilhelm-Universität Berlin, im *Jahresbericht* von 1928/29 zum Thema „Hausmusik“ zeigt, in dem er diese aufwertete und an eine Art Biedermeier-Idylle erinnerte, die auch in der Großstadt ihren Ort haben sollte:

„Wir müssen wieder dazu kommen einzusehen, daß der Stand des Musikliebhabers – im rechten und hohen Sinne verstanden – keine Summe von bloßen Mängeln darstellt, sondern ein Natürliches, ein Positives, ein Förderliches bedeutet im großen Haushalt künstlerischen Gemeinlebens.“⁸⁷¹

Er betonte ihre Vorzüge:

„Hausmusik – das ist mit ihrem Begriff verbunden – gedeiht nicht unter äußerem Druck und Zwang. Ihr schönes Vorrecht liegt in der Freiwilligkeit und Losgelöstheit von dem Druck des Alltäglichen.“⁸⁷²

Dieser Aufsatz in doppelter Hinsicht bemerkenswert: zum einen scheint er eine Verbindung zwischen Konservatorium und Universität zu zeigen, die besonders im Zuge der Pädagogenausbildung von Bedeutung war, zum anderen zeigt das Thema, dass eine gesellschaftliche Entwicklung

868 Jahresbericht 1913/14, S. 109.

869 Jahresbericht 1925/26, S. 6

870 Arnold Schering (1877–1941) – deutscher Musikwissenschaftler. Er hatte an der Berliner Hochschule bei Joseph Joachim Violine und in Berlin und Leipzig Musikwissenschaft studiert. Seit 1928 war er Professor an der Berliner Universität. Zur Biographie vgl.: Renate Hübner-Hinderling, Schering, Arnold, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL), Band 9, Herzberg 1995, Sp. 165–166; Bernhard Schmid, Schering, Arnold, in: NDB, Band 22, Berlin 2005, S. 696 f. und Fred K. Prieberg Handbuch Deutsche Musiker, 1933–1945, CD-Rom-Lexikon, Kiel 2004, S. 6.084–6.086.

871 Jahresbericht 1928/29, S. 7.

872 Ebd., S. 8.

stattgefunden hatte, die solch einen Aufsatz erforderte. Da diese Entwicklung nicht aufzuhalten war, versuchte das Institut, sich auf die neue Zeit einzustellen und die Technisierung und Amerikanisierung mitzumachen. Zum Beispiel gab es erstmals in der Geschichte des Konservatoriums eine Saxophonklasse, die der lange am Institut lehrende Gustav Bumcke mit außerordentlichem Erfolg und großer Außenwirkung leitete.⁸⁷³ Die leichte Muse und der Jazz wurden nicht nur in das Ausbildungsprogramm, sondern auch in das Veranstaltungsangebot des Konservatoriums aufgenommen. Es gab erstmals Vergnügungsveranstaltungen zu Benefizwecken. Zwei Beispiele zeigen diesen neuen Geist: Im März 1929 fand das „Künstlerfest zum Besten der Hilfskasse für bedürftige Musikstudenten“ statt, über das in der *Vossischen Zeitung* unter der Überschrift „Musikstudenten tanzen“ berichtet wurde.⁸⁷⁴ In den Festsälen des Bürgervereinshauses wurde die Oper *Der Dorfbarbier* von John Schenk aufgeführt. Im Anschluss daran spielten eine „Schrammelkapelle“ sowie ein Jazzorchester Tanzmusik. In der Schülerzeitung „Tempissimo“ sollen zudem witzige Karikaturen der Lehrer abgedruckt gewesen sein. Eine ähnlich launige Veranstaltung war der Maskenball im Februar 1930 unter dem Motto „Vom Strauß zum Jazz“ zum Besten der Lehreraltershilfe im Marmorsaal am Zoo. Die Lehrer verkleideten sich als Johann Strauß. Die „Stern-Saxophoniker“ – das waren Gustav Bumcke und 16 von seinen Schülern – spielten auf, wobei die *Vossische Zeitung* besonders seine Tochter mit diesem Instrument bemerkenswert fand:

„Hilde Bumcke bewies in einem Solo, daß das Saxophon auch von Frauen künstlerisch gemeistert werden kann.“⁸⁷⁵

Außerdem gab es zwei Jazzbands, modernen und klassischen Tanz von Hildegard Steckler und das *Schaukellied* von Victor Hollaender mit einem neuen, extra für diesen Anlass verfassten Text. Dies belegte erneut, wie eng die Familie Hollaender weiterhin mit dem Konservatorium verbunden blieb.

7.2 Die Klassenfotos

Erstmals in der Geschichte des Konservatoriums wurden Fotos aufgenommen, die die Arbeit innerhalb des Institutes dokumentieren sollten. Sie wurden in den *Jahresbericht* von 1928/29 aufgenommen. Es handelte sich um Klassenfotos, die Lehrer bzw. Lehrerinnen im Kreise ihrer Schüler im Unterrichtsraum zeigen. Die meisten Bilder sind einfache Gruppenfotos, einige spielten aber auch mit dem Entstehungsanlass und sollten Arbeitssituationen authentisch wiedergeben. Zuerst soll ein vergleichender Blick auf die Gesangsklassen von Anna Wüllner-Hoffmann, Max Heller, Susanne Landsberg-Hollaender, Clara

873 Vgl. Kapitel 8: Die „goldenen“ Zwanziger Jahre: Gustav Bumcke und das Saxophon.

874 *Vossische Zeitung* vom 11.3.1929.

875 *Vossische Zeitung* vom 26.2.1930.



Gesangsklasse: Anna Wüllner-Hoffmann.

Abb. 86: *Gesangsklasse Anna Wüllner-Hoffmann*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 48. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)



Gesangsklasse: Max Heller.

Abb. 87: *Gesangsklasse Max Heller*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 48. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)



Gesangsklasse: Elsa Müller-Schoefer.

Abb. 90: *Gesangsklasse Elsa Müller-Schoefer*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 64. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)



Gesangsklasse: Sign. Franceschina Prevosti.

Abb. 91: *Gesangsklasse Franceschina Prevosti*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 48. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)



Gesangsklasse: Susanne Hollaender.

Abb. 88: *Gesangsklasse Susanne Hollaender*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 64. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)



Gesangsklasse: Clara Klatte.

Abb. 89: *Gesangsklasse Clara Klatte*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 64. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)

Klatte, Elsa Müller-Schoefer und Franceschina Prevosti gerichtet werden:

Aus den Bildern an den Wänden kann man schließen, dass fast alle Fotos im gleichen Raum – offenbar dem für Gesang – entstanden sind. Die Lehrerinnen bzw. der Lehrer sitzen (bis auf eine Ausnahme) am Flügel, der in leicht veränderten Positionen steht. Vermutlich soll eine solche Anordnung aussagen, dass die Lehrenden ihre Schüler und Schülerinnen im Unterricht selbst begleiteten. Dabei nahmen sie unterschiedliche Haltungen ein. Am entspanntesten wirkt Max Heller mit übereinander geschlagenen Beinen, am überzeugendsten Susanne Landsberg-Hollaender mit den Händen auf den Tasten, als würde sie während des Fotografierens im Spiel fortfahren, am unbeholfensten hingegen wirken Clara Klatte und Anna Wüllner-Hoffmann durch ihre Körpersprache, mit dem Ellenbogen auf den Tasten beziehungsweise den verschränkten Armen. Bei Elsa Müller-Schoefer lag sogar ein Blumenstrauß auf der Tastatur, was ein vorausgegangenes Konzert suggeriert.

Das Foto vom Unterricht bei Franceschina Prevosti passt nicht in diese Reihe. Es ist auf der Bühne im Saal des Konservatoriums aufgenommen, und wir sehen einen Korrepetitor am Flügel. Die Klassengröße ist sehr unterschiedlich, angefangen bei zehn Studenten bei Max Heller bis 20 bei Anna Wüllner-Hoffmann. In den meisten Klassen gab es Studentinnen und Studenten, wobei bei dem einzigen abgebildeten männlichen Kollegen der Anteil an Studenten am höchsten war. Nur bei Anna Wüllner-Hoffmann und Franceschina Prevosti studierten zu diesem Zeitpunkt offenbar ausschließlich Frauen.

Bei den Klavierklassen sind ähnliche Phänomene zu beobachten: die unterschiedliche Klassengröße, die Geschlechtermischung und das Arrangieren um die am Flügel sitzende Lehrperson. Dabei schien Theodor Schoenberger seinen begierig lauschenden Schülern etwas vorzuspielen,



Klavierklasse: Carl Maria Breithaupt.

Abb. 92: *Klavierklasse Rudolf Maria Breithaupt*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 48. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)



Klavierklasse: Kammervirtuosin Kwast-Hodapp.

Abb. 93: *Klavierklasse Frieda Kwast-Hodapp*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 32. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)



Abb. 94: *Klavierklasse Fritz Masbach*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 64. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34) identifizieren und das Beethoven-Bild erkennbar.

Fritz Masbach ebenso, aber mit Blick auf den Notentext. Rudolf Maria Breithaupt – in der Bildunterschrift wurde ein falscher Vornamen angegeben – ist vom Instrument abgerückt und schien mit den Schülern in ein Gespräch vertieft zu sein. Frederic Lamond wählte ein anderes Setting. Er blickte gemeinsam mit seinen fünf Schülern in eine Breitkopf-Notenausgabe eines nicht näher zu verifizierenden Werkes von Schumann, was anscheinend eine Betonung des analytischen Verstehens des Werkes verdeutlichen soll. Auf dem Foto von Frieda Kwast-Hodapp ist der Flügel als Bechstein zu



Abb. 95: *Klavierklasse Frederic Lamond*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 48. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)



Abb. 96: *Klavierklasse Theodor Schoenberger*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 64. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)

Außerdem sind folgende drei Violinklassen abgebildet:



Abb. 97: *Violinklasse Siegfried Eberhardt*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 64. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)



Abb. 98: *Violinklasse Maxim Jacobsen*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 48. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)



Abb. 99: *Violinklasse Alexander Petschnikoff*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 32. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)

Der spätere Vize- und zwischen 1933 und 1935 tatsächliche Direktor Siegfried Eberhard hat die größte Klasse mit 36 Schülerinnen und Schülern. Maxim Jacobsen verzichtete auf den Flügel als Requisit und stellte dafür die Studierenden gut sichtbar auf. Auf jedem Foto war mindestens eine Geige sichtbar, um die Zuordnung auf den ersten Blick zu ermöglichen.

Des Weiteren wurden zwei Theorieklassen abgebildet: die Kinderklasse von Hildegard Städing und die Theorieklasse von Wilhelm Klatte. Der Theorieraum Wilhelm Klattes, der im Übrigen



Abb. 100: *Kinder-Theorieklasse Hildegard Städing*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 80. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)



Abb. 101: *Theorieklasse Wilhelm Klatte*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 32. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)

derselbe zu sein scheint wie auf dem Foto der Violinklasse von Alexander Petschnikoff, erscheint viel zu klein für die Gruppengröße, die mit 18 Studierenden auch eine recht stattliche Größe besaß. Als einzige Ausgestaltung der Räume fallen wiederum die Bilder und die Büste auf. Da bei letzterer der Kopf abgeschnitten ist, kann nur vermutet werden, dass es sich um Bach handelt. Das Bild darunter könnte Riemann darstellen.⁸⁷⁶



Abb. 102: *Opernklasse Maximilian Moris*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 32. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)



Abb. 103: *Orchesterklasse: Felix Robert Mendelssohn*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, S. nach S. 32. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)

Die Opernschule nahm auf der Bühne für ein Gruppenbild Aufstellung, während die Orchesterklasse sich in einer Probensituation zeigte. Im Orchester war keine Frau zu erkennen. Die Musiker saßen auf der Bühne des Konservatoriums-Saales sehr beengt.

Die beiden Fotos der Kapellmeisterklasse des Direktors und der Saxophonklasse von Gustav Bumcke verdeutlichen die Bandbreite der Ausbildungsmöglichkeiten, vom Kapellmeister zum klassischen Saxophonisten und/oder Tanzmusiker.



Abb. 104: *Kapellmeisterklasse Alexander von Fielitz*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 32. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)



Abb. 105: *Saxophonklasse Gustav Bumcke*, aus: *Jahresbericht 1928/29*, nach S. 80. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)

In der Kapellmeisterklasse waren erwartungsgemäß ausschließlich Männer. An dem Foto der Saxophonklasse fällt auf, dass dies die einzige Klasse ist, die fürs Foto eine richtige Aufstellung mit ihren Instrumenten genommen hat. So ist eine Art Werbefoto entstanden. Gustav Bumcke saß als einziger ohne Instrument in der Mitte in einem thronähnlichen Korbstuhl und in einer sehr legeren Pose. Die beiden Frauen an seiner Seite präsentierten mit Überzeugung ihre Instrumente. Die rechte Studentin war seine Tochter Ingrid Larssen.⁸⁷⁷

Alle männlichen Studenten auf den Fotos trugen Anzug und Schlips, die Frauen Kleider der entsprechenden Mode. Auffällig ist, dass die Studierenden nicht sehr jugendlich waren oder zumindest wirken. Die einzige Ausnahme war die „Kinder-Theorieklasse“. In dieser Zeit gab es vermutlich eine strikte Trennung zwischen der professionellen Ausbildung und der der Kinder, was auch in der Trennung der alphabetischen Namensauflistung in den *Jahresberichten* deutlich wurde. Die Kinder waren – wenn auch nur im speziellen Theorieunterricht – immerhin mit in das Pressefotoprogramm aufgenommen worden.

876 Für diesen Hinweis danke ich Prof. Dr. Reinhard Kapp, Wien.

877 Vgl. Kapitel 8: Die „goldenen“ zwanziger Jahre: Gustav Bumcke und das Saxophon.

Die Räume scheinen recht klein gewesen zu sein, wie bereits der erhaltene Grundriss der Räumlichkeiten des Konservatoriums in der Bernburger Straße erahnen lässt. Die Einrichtung war rein zweckorientiert. Es gab lediglich Flügel, Tische und Stühle und gegebenenfalls noch Bilder an den Wänden.

Neun der Bilder waren als Pressefotos gedacht, die übrigen zwölf Fotos trugen die Prägung „Sincelius“. Dahinter verbarg sich die Fotografin Gertrud Sincelius⁸⁷⁸, die ihr Atelier in der Nürnberger Straße 8 hatte.

878 Adressbuch 1928.

J Jubiläumsfeierlichkeiten

Das 75-jährige Bestehen des Konservatoriums im Jahre 1925 wurde mit ungewöhnlich großem Aufwand gefeiert. Es bildet den Höhe- und gleichzeitig auch den Endpunkt einer Reihe von Jubiläumsveranstaltungen, die gewöhnlich mit Festkonzerten, mit großen Feiern und der Publikation von Festschriften begangen wurden. Begonnen hatte diese Tradition 1875 mit der Feier zum 25-jährigen Bestehen des Konservatoriums. Die zu diesem Anlass veröffentlichte Festschrift hieß noch bescheiden: „Rückblick zum fuenfundzwanzigjaehrigen Jubilaeum“⁸⁷⁹. Jenny Meyer nahm den 40. Jahrgang zum Anlass, um ihr eigenes 25-jähriges Lehrerjubiläum zu feiern. Diese Festschrift wurde von Richard Stern, dem Sohn des Gründers herausgegeben und in seinem Musikverlag gedruckt.⁸⁸⁰ Außerhalb der Dezennien wurde der Umzug in die Räume der Philharmonie mit vergleichbarem Aufwand umrahmt, mit drei Festkonzerten und der Herausgabe von „Gedenkblättern zur Einweihungsfeier der neuen Räume“⁸⁸¹. Vor dem Höhepunkt des 75-jährigen Jubiläums erschienen unter Gustav Hollaender noch zwei weitere Festschriften, die beide von Ernst Eduard Taubert herausgegeben wurden: eine zum 50-jährigen Bestehen des Konservatoriums⁸⁸², im Musikverlag von Richard Stern gedruckt (dadurch wurde auch auf die guten Beziehungen zwischen den Familien Stern und Hollaender hingewiesen), und die zum 60-jährigen Bestehen.⁸⁸³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass jede Leitungspersonlichkeit innerhalb ihrer Amtszeit lediglich eine Festschrift gestaltete, nur in der längeren Leitungszeit von Gustav Hollaender waren es drei. Diese Festschriften wurden im Laufe der Zeit umfangreicher, aufwendiger und professioneller. Immer mehr Bildmaterial kam dazu, und in den späten Ausgaben wurden die Herausgeber beziehungsweise die Autoren angegeben. Inhaltlich bezogen sich die Schriften auf die vorangegangenen Ausgaben. Dabei wurden auch fehlerhafte Informationen tradiert. In keiner Festschrift durfte die Nennung ehemaliger berühmter Schüler fehlen: Bruno Walter, Otto Klemperer, Otilie Metzger-Lattermann, Edwin Fischer, Claudio Arrau und Frieda Hempel.

Den Höhepunkt der Festschriften-Reihe stellte die *Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Konservatoriums* dar. Sie dokumentierte die einmalige Bandbreite der Aktivitäten im Rahmen der Feierlichkeiten. Ein Foto in der Festschrift zeigt eine Reliefplakette mit den Porträts der Leiter,

879 Das Conservatorium der Musik (Director: Julius Stern) zu Berlin. Seine Entstehung, seine Lehrer und Zöglinge. Ein Rückblick zum fuenfundzwanzigjaehrigen Jubiläum am 1. November 1875, Berlin 1875. SBB-PPK.

880 Richard Stern (Hrsg.), Fest-Schrift zum 40jährigen Bestehen des *Stern'schen Konservatorium* [sic] und zum 25jährigen Lehrerjubiläum der Direktorin Jenny Meyer, Berlin 1890. SBB-PK.

881 Ernst Otto Nodnagel, Gedenkblätter zur Einweihung der neuen Räume 1899, Berlin 1899. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 37.

882 Stiftung Stadtmuseum Berlin V 94 / 2238 S.

883 Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 57.

die eigens zu diesem Anlass von dem Bildhauer Richard Bauroth geprägt wurde. Inzwischen sind auch drei Originale der Plakette aufgetaucht: im Teilnachlass von Jenny Meyer im Archiv der UdK Berlin, im Jüdischen Museum Berlin aus dem Bestand von Martin Prozky, eines Lehrers vom *Stern'schen Konservatorium*, und im Privatbesitz der Nachfahren von Julius Stern in Frankfurt. Die Plaketten sind kleiner als das Foto vermuten lässt, sie haben lediglich die Größe von Medaillen (8 x 6 cm). Vermutlich wurden sie in einer hohen Stückzahl für alle Lehrenden und Studierenden des Konservatoriums hergestellt. Mit Sicherheit sind noch weitere im Umlauf.



Abb. 106: Gedenkplakette, Foto: Frank Wentzel.
(Archiv der UdK Berlin, Akz. 38/2007)

Bei den Namensangaben fällt auf, dass nur Jenny Meyer keinen Professorentitel trug. Sie bekam ihn nicht zuerkannt, weil es im Preussischen Staat unüblich war, Frauen diesen Titel zu verleihen. Die grafische Anordnung der Profile zeigt indessen vier gleichberechtigte Direktoren. Die chronologische Reihenfolge der Direktoren hat etwas Abschließendes, und tatsächlich war Alexander von Fielitz der letzte Direktor, der für eine hochwertige, flächendeckende und vor allem für eine private Musikausbildung stand.

In dieser *Festschrift* wurden erstmals auch die „Dilettanten“ genannt und als eigene Gruppe gewürdigt. Es wurden innerhalb der Ausbildung keine Unterschiede zwischen Liebhabern und Berufsmusikern gemacht. So ist es auch heute nicht möglich, die Anteile der verschiedenen Ausbildungszweige mengenmäßig zu trennen. In der *Festschrift*

wurde lediglich ein besonderer Zustrom zu den unteren Klassen erwähnt, der eine Vergrößerung des Lehrkörpers für die Anfangs- und Mittelstufen erforderte. Auch Glückwunschtelegramme soll es gegeben haben, die jedoch leider nicht erhalten sind.

Eine weitere in der *Festschrift* dokumentierte Neuerung war die Zusammenstellung von Lehrerporträts. Das Original befand sich später offenbar im Saal des Konservatoriums.⁸⁸⁴

884 Vgl. dazu das Foto im Kapitel I: Vom Hinterhof in die Philharmonie: Standorte und Größe des Konservatoriums, S. 255.

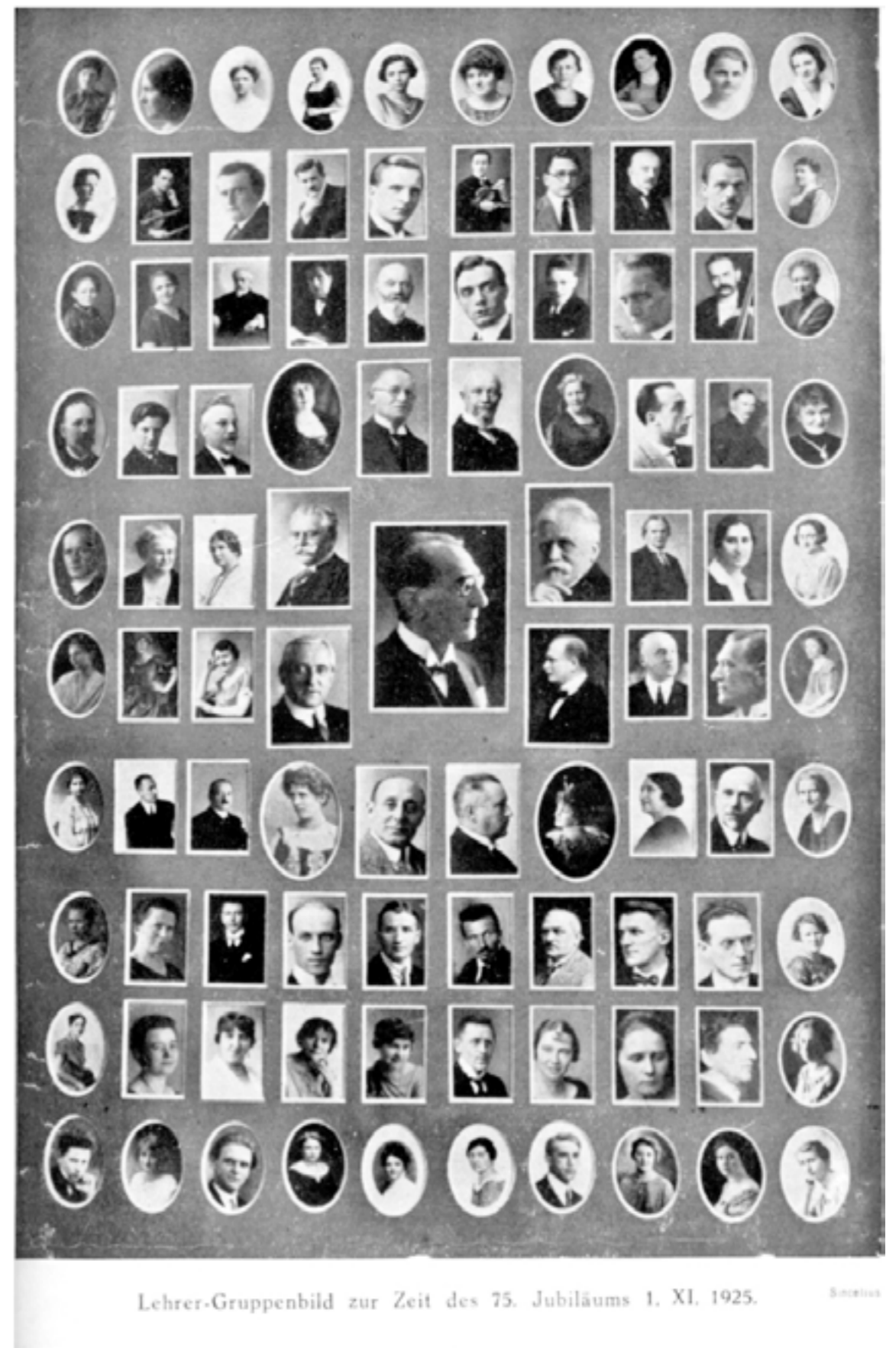


Abb. 107: Das Lehrerkollegium, aus: Wilhelm Klatte und Ludwig Misch, *Festschrift zum 75-jährigen Jubiläum, Berlin 1925*, S. 79. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 58)

Heute gibt es nur noch das Foto dieser Zusammenstellung, die im Prinzip eine frühe Form des Gruppenfotos ist. Solche Darstellungen sind auch vom Leipziger Konservatorium bekannt.⁸⁸⁵ Das Lehrerkollegium wurde offenbar nur einmal in dieser Art präsentiert. Die folgende Abbildung zeigt die angestellten Lehrerinnen und Lehrer im Jubiläumsjahr 1925.⁸⁸⁶ Von den insgesamt 97 abgebildeten Kollegen sind 49 Frauen. Die meisten Fotos sind Porträts, es gibt aber auch Brustbilder, ein Bühnenfoto einer Gesangslehrerin im Kostüm sowie Künstlerfotos mit Instrumenten, hier Geige und Kontrabass. Die Verschiedenartigkeit der Fotos lässt vermuten, dass sie pragmatisch ausgewählt wurden, je nachdem welche Fotos vorhanden waren.

Des Weiteren begann man zu diesem Anlass, Zeitungsausschnitte mit Rezensionen von Konservatoriumskonzerten in einem Buch zu sammeln. Diese Kompilation wurde bis Juli 1935 fortgeführt und liefert zahlreiche Informationen zu dieser Periode. Wer die Sammlung anlegte, ist unbekannt. Möglicherweise übernahm der Sekretär Hermann Bohse, der seit 1894 am Konservatorium angestellt war, diese Aufgabe. Das Sammelbuch enthält Ausschnitte aus siebenundzwanzig Tageszeitungen⁸⁸⁷, vier Musikzeitungen – der *Allgemeinen Musikzeitung*, den *Signalen*, der *Deutschen Militär-Musiker-Zeitung* und der *Musik im Zeitbewusstsein* und einer Zeitschrift aus dem Ausland, dem *Musical Courier*.

Alle Jubiläen des Konservatoriums wurden mit Festkonzerten umrahmt. Diese hatten unterschiedliche Ausmaße. Ein Zeitungsfoto vermittelt einen Eindruck von den Feierlichkeiten

im Jahre 1900 zum 50-jährigen Bestehen des Instituts. Gustav Hollaender dirigierte dort Chor und Orchester. Zu diesem Anlass fanden drei Festkonzerte statt, am 10. November 1900 vormittags, am gleichen Tag abends und am 11. November 1900 abends. Da bei allen Konzerten Chor und Orchester eingesetzt waren, kann dieses Zeitungsfoto nicht genau zugeordnet werden.⁸⁸⁸ Sicher ist nur der Konzertort, denn alle Konzerte fanden im Beethovensaal statt.



Abb. 108: Konzert unter Gustav Hollaender zum 50-jährigen Bestehen des Stern'schen Konservatoriums im Beethovensaal, Reproduktion eines Zeitungsbildes. (Stiftung Stadtmuseum Berlin, ohne Signatur)

Das 75-jährige Jubiläum des Konservatoriums wurde im November 1925 ebenfalls mit drei Festkonzerten⁸⁸⁹ begangen. Alle drei Konzerte wurden vom institutseigenen Orchester gestaltet, verstärkt durch professionelle Gäste von außerhalb. Am nächsten Tag traten ehemalige Schüler auf. Beide Konzerte fanden im Beethovensaal in der Köthener Straße statt.

Den Abschluss bildete die Oper *Hänsel und Gretel* von Engelbert Humperdinck, die am 4. November 1925 im

Theater des Westens von der Opernschule unter der Leitung von Nikolaus Rothmühl aufgeführt wurde. Alle Darbietungen fanden nachmittags statt. Vermutlich waren die zusätzlich benötigten Räumlichkeiten zu dieser Tageszeit preiswerter oder sogar kostenlos.

Die Programme der beiden ersten Konzerte waren vom Typus her Mischprogramme. Im ersten wurden die beiden letzten Direktoren als Komponisten gewürdigt. Von Gustav Hollaender wurde das Violinkonzert d-Moll gespielt und von Alexander von Fielitz die Gesangsszene *Die Nonne* op. 51 mit dem Text von Otto Julius Bierbaum gesungen. Außerdem erklangen Werke von zwei ehemaligen Schülern: eine Arie aus der einzigen vollendeten Oper von Hermann

885 Das Lehrerkollegium des Konservatoriums für Musik, Montage mit Originalfotografien aus dem Jahr 1879, abgedruckt in: Richter, S. 366.

886 Die alphabetische Auflistung in Klatte/Misch, S. 75 ff., nennt 106 Namen, von denen nur ganz wenige den Fotos zugeordnet werden können: Emma Altenkirch, Max Ast, Antonie und Martha Biskupska, Hilde Bischoff, Elsa Brandes, Rudolf Maria Breithaupt (6. Reihe, 4. von links), Günther von Brucken, Rosa Brunn, Gustav Bumcke, Franz Bundfuß, Arnold Dreyer, Hilde Dettmann=Viëtor, Otto Doerken, Siegfried Eberhardt, Rudolf Ehrecke, Helene Einbrodt, Sofie Eisermann, Irmgard Engels, Waldemar Favre, Ilse Feldt, Carola Feuerstein, Alexander von Fielitz (großes Bild in der Mitte), Alma Fohström, Judith Franke, Günther Freudenberg, Meta Gustedt, Elisabeth von Glasenapp, Elfriede Gordon, Max Heller, Marga Henatsch, Rosi Heymann, Margarethe Hildebrandt, Lydia Hoffmann-Behrendt, Oskar Holzapfel, Maxim Jacobsen, Helene Jacoby, Johannes Jonas, Frieda Kagelmann, Nikolaus Kammer, Martin Kästly (3. Reihe, 9. von links), Paula Keller, Erna Kempe, Klara Klatte (vermutlich 5. Reihe, 2. von links) und Wilhelm Klatte (vermutlich 4. Reihe, 6. von links), Dora Kolbe, Max Korbanek, Aline Krause, Wally Krewald, Lotte Kriebel, Karl Krüger, James Kwast (5. Reihe, 6. von links), Louis van Laar, Susanne Landsberg-Hollaender (7. Reihe, 8. von links), Oktavie von der Lancken, Werner Landshoff, Luise Lehde, Lydia Lenz, Frieda Löbenstein, Hedwig Löbker, Fritz Masbach (6. Reihe, 6. von links), Walter Carl Meißner, Felix Robert Mendelssohn, Lilli Mendelsohn, Grete Meyer, Käthe Meyerssohn, Alfred Michel, Ludwig Misch, Charlotte Montua, Elsa Müller, Hans Nedela, Margarete de Niem, Paul Oehlschläger, Wladimir von Papoff, Franzeschina Prevosti, Martin Porzky, Fritz Hans Rehboldt, Otto Rößler, Günther Rathke (letzte Reihe, 3. von links), Nikolaus Rothmühl, Hans Rode, Ludwig Ruge, Eugen und Julius Sandow, Ernst Schauß, Elisabeth Sindermann, Martha Schaarchmidt, Ernst Schaeling, Albert Schneider, Theodor Schönberger, Fritz Schulz, Elfriede Schuster, Friedrich Schwabe, Hilde Städing, Willibald Tschiersch, Hedwig Tomicich, Gertrud von Treskow, Armin Upmann, Wilhelm Voßwinkel, Max Wachsmann, Elise Waldmann, Hannah Walter, Heinrich Weiner, Otto Wischer, Anna Wüllner-Hoffmann und Fritz Zeidler.

887 *8 Uhr Blatt, Abendblatt, Berliner Börsen-Courier, Berliner Börsenzeitung, Berliner Fremdenzeitung, Berliner Lokal-Anzeiger, Berliner Messeamt, Berliner Montagspost, Berliner Tageblatt (auch Monatsausgabe), Berliner Wochenspiegel, Das Deutsche Blatt, Der Artist Düsseldorf, Der Berliner Westen, Der Jungdeutsche, Der Reichsbote, Der Tag Berlin, Dresdner Nachrichten, Magdeburger Generalanzeiger, Memeler Dampfboot, Neue tägliche Rundschau Berlin (auch Beilage), Recklinghäuser Zeitung, Teltower Kreisblatt, Völkischer Beobachter, Volkszeitung Berlin, Vorwärts, Vossische Zeitung, Westfälischer Merkur Münster.*

888 Die Programme siehe: Taubert 1900, S. 45 ff.

889 Programme der Festkonzerte samt gedruckter Einladung erhalten: Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 58.

Gustav Goetz⁸⁹⁰ und zwei Sätze aus dem Violinkonzert h-Moll von Fritz Kauffmann⁸⁹¹ aus Magdeburg.

Auf dem Programm des zweiten Konzerts standen das 1903/1904 komponierte Konzertstück

aus der Oper *Der Widerspenstigen Zähmung* von Hermann Goetz, diesmal interpretiert von Marga Dannenberg.

In den Rezensionen dieses Konzertes wurden besonders die Gesangsdarbietungen gelobt, was an



Abb. 109: Programm Festkonzert 1. November 1925, aus: Wilhelm Klatte und Ludwig Misch, Festschrift zum 75jährigen Jubiläum, Berlin 1925, S. 81. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 58)



Abb. 110: Programm Festkonzert 2. November 1925, aus: Wilhelm Klatte und Ludwig Misch Festschrift zum 75jährigen Jubiläum, Berlin 1925, S. 82. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 58)

D-Dur op. 12 für Violoncello und Orchester von Ernst von Dohnanyi (1877–1960) sowie Violin- und Klavierstücke verschiedener Komponisten. Den Schwerpunkt des Programms bildeten aber die Gesangsvorträge. Durch das Auftreten von professionellen Sängerinnen und Sängern betonte das Konservatorium erneut seinen Gesangsschwerpunkt. Wieder erklang die Arie der Katharina

die Gründungszeiten des *Stern'schen Konservatoriums* erinnerte:

„Das gesangliche Element war besonders stark vertreten, z. B. Namen wie Otilie Metzger-Lattermann, Berta Malkin, Marga Dannenberg, Susanne Landsberg-Holländer und August Richter. Die Vorträge der beiden Letztgenannten gehörten zur ersten Hälfte des Programms [...]“⁸⁹²

Die große Entdeckung war offenbar die Altistin Otilie Metzger-Lattermann, die von 1895–98 Schülerin von Selma Nicklass-Kempner gewesen war und seitdem eine beachtliche Karriere gemacht hatte:

890 Hermann Gustav Goetz (1840–1876) war bereits von 1860–62 Schüler von Hans von Bülow. Seine Werke erlebten in den 1920er Jahren des 20. Jahrhunderts eine Renaissance. Vgl. dazu: Adolf Steiner, Hermann Goetz, Zürich und Leipzig 1907 (= Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikzeitschrift in Zürich; 95) [mit Porträt]; Eduard Kreuzhage, Hermann Goetz. Sein Leben und seine Werke, Leipzig 1916; Georg Richard Kruse, Hermann Goetz, Leipzig 1920; Marek Bobéth, Hermann Goetz. Leben und Werk, Winterthur 1996.

891 Fritz Kauffmann (1855–1934) – Komponist, Dirigent und Musikpädagoge in Magdeburg. Vgl. Max Hasse, Fritz Kauffmann, in: *Magdeburgische Zeitung* Nr. 343, 1923 (Artikelserie).

892 *Berliner Tageblatt* vom 9.11.1925.

„Die Palme gebührt der Altistin Ottilie Metzger-Lattermann, an der die Zeit anscheinend spurlos vorübergegangen ist. Eine wundervoll ausgeglichene Stimme, reiches Ausdrucksvermögen, Empfindung und Intelligenz, kurz, alle Vorzüge einer großen Sängerin sind ihr eigen.“⁸⁹³

Vermutlich veranlasste dieses erfolgreiche Auftreten den Direktor, ihr eine Stelle als Gesangslehrerin anzubieten, denn von 1926 bis 1930 gehörte sie dem Lehrerkollegium an. Ottilie Metzger-Lattermann wurde 1942 nach Auschwitz deportiert, wo sie 1943 umgebracht wurde. Die näheren Umstände ihres Todes sind unbekannt.⁸⁹⁴



Abb. 111: Programm Festkonzert 4. November 1925, aus: Wilhelm Klatte und Ludwig Misch, Festschrift zum 75jährigen Jubiläum, Berlin 1925, S. 83. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 58)

Die Operaufführung bekam nur verhaltene Kritiken. Vermutlich war das Unterfangen, eine ganze Oper aufzuführen, für noch in der Ausbildung befindliche Sänger und Instrumentalisten doch etwas zu hoch gegriffen. „Bei solchen Aufführungen hat die Kritik zu schweigen und nur das rein persönliche Moment darf sprechen.“⁸⁹⁵ So umsichtig urteilte ein Kritiker der *Täglichen Rundschau* über die Aufführung. Felix Robert Mendelssohn dirigierte wiederum das Hochschulorchester. Eine andere Rezension würdigte zumindest die Solisten:

„Schülern, die im Begriff auf die hohe See auszufahren, kann man nur freundliche Segenswünsche sagen und mitgeben. Abhalten lässt sich doch keiner. Die Knusperhexe der Kaethe Tamm zeigte schon knuspriges Können, Taumännchens Stimme hat natürlichen Liebreiz. Hella Moser und alle anderen waren fröhlich am Werk, Wilhelm Greve (Besenbinder), Margarete Meiners, Franziska Henne (Hänsel), Alice Lindemann, Hertha Nielow. Glückauf zur Fahrt! [...] Das ohne Stockungen und Längen fortschreitende, flotte Bühnenspiel auf dem Hintergrund hübscher Szenenbilder täuschte sehr annehmbar über alles noch Schulmäßige hinweg.“⁸⁹⁶

Der Kritiker, der hier offensichtlich dem Konservatorium gegenüber wohl gesonnen war, konnte nicht umhin, das „Schulmäßige“ an der Darbietung zur Sprache zu bringen. Nicht viel besser kam bei der Kritik eine erneute Aufführung dieser Oper vier Jahre später an. Aus dieser Zeit existieren Bühnenfotos.⁸⁹⁷ Vermutlich wurden die gleichen Bühnenbilder benutzt. Die Inszenierung ist sehr traditionell mit Wohnstube, Hexenhaus und vierzehn Engeln gehalten. Die Vorstellung wurde dieses Mal sogar durch den Rundfunk übertragen – das Konservatorium nutzte die neuen technischen Möglichkeiten. Anscheinend entsprach das künstlerische Niveau der Aufführung dem nicht:

„Das [gemeint ist die Rundfunkübertragung] hätte man besser nicht getan, denn diese Aufführung zeigte größere Mängel, als eine Anstalt von solchem Ruf zulassen durfte. Vor allem war das Konservatoriumsorchester seiner Aufgabe in keiner Weise gewachsen, es spielte reichlich unsauber und vermochte auch nicht immer dem Stabe der unterschiedlichen Dirigenten zu folgen.“⁸⁹⁸

Offenbar wechselten sich verschiedene Dirigierstudenten ab. Solche schlechten Kritiken hatte es für Schüleraufführungen des *Stern'schen Konservatoriums* noch nicht gegeben. Bisher hatte sich das Institut auch nicht an die Aufführung einer ganzen Oper gewagt, sondern immer nur einzelne Akte oder Ausschnitte aus verschiedenen Opern zusammengestellt. In der Folgezeit fanden keine Aufführungen von ganzen Werken mehr statt.

893 *Der Tag Berlin* vom 4.11.1925.

894 Vgl. Ausstellung: Verstumte Stimmen. Die Vertreibung der ‚Juden‘ aus der Oper 1933 bis 1945 von Hannes Heer, Jürgen Kesting und Peter Schmid, Berlin 2009 und Kutsch/Riemens Bd. 3, S. 2344.

895 Beilage der *Täglichen Rundschau* vom 5.11.1925.

896 *Der Berliner Westen* vom 8.11.1925.

897 Sie sind im Jahresbericht 1929/30, S. 79 veröffentlicht.

898 *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 20.12.1929.

Die Anwesenheit von Engelbert Humperdinck in Berlin – er war von 1900 bis 1920 Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der Königlichen Akademie der Künste – war vielleicht ein Grund für die Auswahl dieser Oper.



Abb. 112: Orchesterklasse bei der Probe, aus: Jahresbericht 1929/30, S. 61. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 35)

8 Die „goldenen“ zwanziger Jahre: Gustav Bumcke und das Saxophon

Das Saxophon, ein ganz neues Instrument innerhalb der Musikausbildung am Konservatorium, kam in der Ära von Alexander von Fielitz zum Ausbildungsprogramm hinzu. Die Person, die für diese neue Entwicklung stand, war Gustav Bumcke. Er wirkte über dreißig Jahre als Lehrer am *Stern'schen Konservatorium*. Er unterrichtete sehr unterschiedliche Fächer: seit 1902 Theorie, Komposition, Partiturspiel, die Orchester-Vorbereitungsklasse, das Orchester und die Kapellmeisterschule, ab 1919 auch Dirigieren, Instrumentenkunde und Kammermusik für Bläser. Erst 1927 wurde sein „eigentliches“ Instrument, das Saxophon, in den Unterrichtskanon aufgenommen.

Gustav Bumcke⁸⁹⁹ wurde am 18. Juli 1876 in Berlin geboren. Nachdem er zuerst eine kaufmännische Lehre absolviert hatte, begann er ein privates Musikstudium bei Gustav Kulenkampff, Max Bruch und Engelbert Humperdinck mit dem erklärten Ziel, Komponist zu werden. Als 22-Jähriger war er längere Zeit in Boppard bei Engelbert Humperdinck, wo sein op. 1 *Wandlers Nachtlied* (1898) für vierstimmigen gemischten Chor, basierend auf dem Text von Goethe, entstand. Er nahm zusätzlichen Klavierunterricht bei Hugo Rüdell und 1898/1899 bei Otto Neitzel in Köln sowie Trompetenunterricht bei Julius Kosleck. Durch diese umfangreiche private Ausbildung ist sein späteres breit gefächertes Unterrichtsangebot erklärbar. Was das Saxophon anbetraf, war er Autodidakt. Erste Fähigkeiten im Saxophonspiel eignete er sich bereits um 1900 an, das einschneidende Erlebnis aber war eine Parisreise im Jahr 1902, auf der er den Sohn von Adolphe Sax und den Solo-Saxophonisten der Pariser Oper, Victor Thiels, kennenlernte. Von dieser Reise brachte er acht Saxophone in allen Größen mit nach Berlin. Das Zusammentreffen wurde stets als Wendepunkt in Bumckes künstlerischem Lebenslauf beschrieben, denn seitdem galt dem Instrument mit dem „schönen, edlen Klang“⁹⁰⁰ sein besonderes Interesse. Er versuchte, es als klassisches Instrument zu etablieren, und schrieb zu diesem Zweck eigene Kompositionen.

Bevor er als Lehrer an das *Stern'sche Konservatorium* kam, arbeitete er als Theaterkapellmeister in Konstanz, Heilbronn und Bayreuth. Am 1. September 1902 begann er seine Lehrtätigkeit am *Stern'schen Konservatorium*. Im gleichen Jahr gab es die ersten Konzerte in Berlin, in denen das Saxophon als Orchesterinstrument auftauchte. Dies war ein Novum in Deutschland. Erst 1927, in dem Jahr, in dem er endlich auch „sein“ Instrument am Konservatorium unterrichten konnte, stellte er es in einem speziellen Konzertabend vor:

899 Zu Leben und Werk vgl. auch: Hannah Stoll, Gustav Bumcke. Der Pionier des Saxophons in Deutschland, Bachelorarbeit im Rahmen des Studiengangs BA 2 der Fakultät Musik der Universität der Künste Berlin 2007 und Viola Karl, Gustav Bumcke. Werkverzeichnis, Berlin 1991. Der Nachlass von Gustav Bumcke befindet sich in der AdK Berlin.

900 Zitat Bumckes nach *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 24.11.1935.

„Am Montag, den 12. Dezember 1927 Vorträge auf dem Saxophon, veranstaltet von Herrn Gustav Bumcke, der in mündlichen Ausführungen darauf hinwies, daß dieses Instrument seine eigentliche Bestimmung nicht in der grotesken Verwendung in der Jazz-Musik, sondern, den Absichten des Erfinders entsprechend, in der ernsten Musik finde.“⁹⁰¹

Zu diesem Anlass spielte er auch zwei seiner eigenen Kompositionen: das *Notturmo* für Bariton-Saxophon und Harfe und die Lieder „Nie mehr“ und „Frühlingsabend“ für Sopran mit Harfe und Saxophon. Außerdem erklangen an diesem Abend noch das Trio Es-Dur von Brahms für Klavier, Violine und Waldhorn, dessen Hornpart für Alt-Saxophon umgeschrieben war, ein Air von Bach und die *Pregiera* von Franz Schubert. Bumcke bearbeitete demnach die Stimmen für Horn, Flöte und Gesang für das Saxophon und schien damit die klanglichen Möglichkeiten des Instrumentes ausloten zu wollen. In diesem Unterrichtsjahr nutzten vier Studenten das neue Unterrichtsangebot, Eugen Bergmann, Karl Semrau, Willi Vodrazka und Emil Manz. Die Saxophonklasse vergrößerte sich in den folgenden Jahren rasch auf neun Studierende, zu denen ab 1928 auch die Studentinnen Bärbel Andrea und seine Tochter Hildegard Bumcke gehörten.

Das Konservatorium förderte Gustav Bumckes Einsatz für das Saxophon und das sogar in einer Zeit, in der es als klassisches Instrument noch völlig unbekannt war. Es half Bumcke durch solche Konzertmöglichkeiten⁹⁰² und ging dabei das Risiko ein, dass das Unterrichtsfach nicht in einer für das Konservatorium wirtschaftlichen Weise angenommen würde. Es bewies sich in den folgenden Jahren, dass diese Orientierung des Konservatoriums sinnvoll gewesen war. Am Schwesterinstitut, der *Königlichen Hochschule* in Berlin, wurde der Saxophonunterricht erst 1931 eingeführt.⁹⁰³ Zu diesem Zeitpunkt trat Gustav Bumcke längst sehr erfolgreich mit seinen beiden Konzertvereinigungen, dem ersten deutschen Saxophon-Orchester, welches 15-stimmig spielte und Saxophone in allen Größen verwendete, und dem ersten deutschen Saxophon-Quartett auf. Das Saxophon-Quartett wurde in den frühen 1930er Jahren zum wichtigen innovativen Bestandteil des Berliner Konzertlebens. Neben Gustav Bumcke spielten dort seine Tochter Hildegard und seine Schüler Emil Manz und Carl Petzelt. Diese Formation war das Vorbild für das knapp 40 Jahre später gegründete

901 Jahresbericht 1927/28, S. 100. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 33.

902 Ein späteres Konzert innerhalb des Konservatoriums war der Gustav Bumcke-Abend im Oktober 1934 unter dem Titel „Schöpferisches Konzert“. Vgl. dazu Rezension, in: *Musik im Zeitbewusstsein* Nr. 43 vom 27.10.: „Unter diesem etwas anspruchsvollen und sprachlich nicht ganz richtigen Titel veranstaltete das Sternsche Konservatorium für Musik als ersten der angekündigten Kompositionsabende ein Konzert mit Werken von Gustav Bumcke. Orchesterstücke aus den Werken 22 und 24 zeigten Bumcke als romantisch, z. T. impressionistisch beeinflussten Musiker, dem es besser gelingt, das ‚Träumen im Walde‘ mit seinen Farben zu zeichnen, als das Motiv einer ‚Morgenwanderung‘ kraftvoll und formal übersichtlich zu gestalten. An Wagner und Richard Strauss erstarkt sind zwei Gesänge für Bariton, die Albert Fischer ganz vortrefflich vortrug. Bumcke tritt in seinem Schaffen seit Jahren dafür ein, das Saxophon zu edler Kunstwirkung zu gebrauchen. Das ist ihm vor allem in seiner ‚Romanze‘ für Alt-Saxophon gelungen. Ingrid Larsen [sic], eine vortreffliche Saxophonbläserin, bot, mit rauschendem Beifall bedacht, den eigenartigen und seltenen Anblick einer Bläser-Virtuosin.“

903 Vgl. Schenk 2004, S. 104.



Abb. 113: Gustav Bumcke im Kreise seiner Schüler, aus: Karl Ventzke, Claus Raumberger und Dietrich Hilkenbach, *Die Saxophone. Beiträge zu ihrer Bau-Charakteristik, Funktion und Geschichte*, Frankfurt a. M. 19872, S. 144.

Raschèr Saxophone Quartett, in dem auch neben dem Gründer Sigurd Raschèr dessen Tochter Carina mitspielte.⁹⁰⁴

Die Bildunterschrift der Vorlage „Gustav Bumcke im Kreise seiner Schüler“ stimmt nur bedingt. Mit Sicherheit war hier das Saxophonorchester abgebildet, was die Ensemblegröße, die Gesellschaftskleidung und die Aufstellung mit paarweisem Blickkontakt suggerieren.⁹⁰⁵ Mit großer Wahrscheinlichkeit waren aber einige Mitglieder des Saxophonorchesters Schüler oder ehemalige Schüler von Bumcke. Mit diesem Ensemble nutzte Bumcke auch das neue Medium Rundfunk, wie Dr. Fritz Stege in der Zeitung *Der Westen* vom 11. Mai 1930 berichtete:

„Um den wahren Wert des viel missbrauchten Saxophons zu erkennen, muß man einmal das Saxophon-Orchester von Gustav Bumcke gehört haben, dem unermüdlichen Vorkämpfer für kultiviertes Saxophonspiel [...] Ich habe das Orchester auch unlängst im Rundfunk gehört und muß sagen, dass die mechanische Uebertragung durch die Wirklichkeit weitaus übertroffen wird. Denn der Rundfunk ist nicht in der Lage, die überaus vielseitigen Klangfarben und Klangnuancen der unterschiedlichen Saxophone naturgetreu zum Ausdruck zu bringen, ebensowenig wie die erstaunliche Tonfülle, die den verhältnismäßig wenigen Instrumenten innewohnt.“⁹⁰⁶

904 Sigurd Manfred Raschèr (1907–2001) gründete 1969 das nach ihm benannte Saxophon-Quartett.

905 Vgl. das tatsächliche Klassenfoto im Kapitel 7: Das Konservatorium unter der Leitung von Alexander von Fielitz, S. 303.

906 *Der Westen* vom 11.5.1930.

Dieses Orchester spielte in erster Linie Bearbeitungen von klassischen Werken, keinen Jazz. In dem erwähnten Konzert waren beispielsweise *Angelus* von Massenet und Mozarts *Türkischer Marsch* zu hören.

Rechts neben Gustav Bumcke ist Hildegard Bumcke⁹⁰⁷ zu sehen, die er selbst am Konservatorium ausbildete. Sie setzte seine Arbeit für die Anerkennung des Instrumentes fort und fungierte zugleich als Vorbild für andere Frauen, die dieses Instrument erlernen wollten. Sie wählte für sich den skandinavisch klingenden Künstlernamen Ingrid Larssen, um nicht ausschließlich als Tochter Gustav Bumckes wahrgenommen zu werden, vielleicht auch, um besonders „arisch“ zu wirken. Dass dieses Konzept aufging, beweist eine Rezension der *Berliner Nachtausgabe* vom 6. März 1934: „Die nordische Ingrid Larssen hatte als blonde junge Meisterin des Saxophons reichen Beifall.“ Sie konnte ihre Konzerttätigkeit während der Nazizeit ungehindert fortsetzen. Am 23. März 1937 gab sie ihr erstes eigenes Konzert in Berlin mit Werken von Hugo Kaun, Richard Kursch, Eugenio di Pirani und natürlich von ihrem Vater. Der *Völkische Beobachter* vom 26. März 1937 konstatierte: „Wenn das Saxophon so meisterhaft behandelt wird wie von Ingrid Larssen, werden die unbegründeten Vorurteile schnell in sich zusammenbrechen.“⁹⁰⁸ Dies sollte so schnell natürlich nicht funktionieren. Etwas vorsichtiger formuliert es auch die *Kölnische Volkszeitung* vom 9. April 1937:

„Von den Solistenkonzerten verdient ein Saxophonabend von Ingrid Larssen besondere Bedeutung, weil hier der Versuch gemacht wird, dieses Instrument solistisch für die ernste Musik zu gewinnen [...] Jedenfalls zeigte sich das Saxophon durch die Künstlerin als vollwertiges, überraschend ausdrucksfähiges Soloinstrument, dem man unschwer eine Zukunft in der ernsten Musik voraussagen kann.“⁹⁰⁹

Ingrid Larssen hatte eine lange Karriere von über drei Jahrzehnten als Saxophonistin und blieb dabei die einzige bekannte deutsche Saxophonsolistin für klassische Saxophonmusik. Sie hat nicht nur viele Werke ihres Vaters uraufgeführt, sondern sich durch wiederholte Aufführungen für eine Verbreitung seiner Werke eingesetzt.

In Gustav Bumckes Oeuvre, das auch Orchester-, Chor- und Gesangswerke umfasste, nahmen die Werke für Saxophon den wichtigsten Platz ein. Unter den insgesamt 110 Werken gab es 43 für Saxophon, beziehungsweise verschiedene Besetzungen mit Saxophon, von denen die meisten während seiner Lehrtätigkeit am Konservatorium entstanden. Er etablierte dieses Instrument in der symphonischen Musik und verschaffte ihm Eingang in den Konzertsaal. Er schrieb Werke für die verschiedensten Besetzungen, von der Sonate für Saxophon und Klavier über das Saxophon-Quartett bis hin zum Konzert für Saxophon und Orchester. Darin verband

er klassische Formen mit dem besonderen Klangcharakter des Instrumentes. Den höchsten Stellenwert besaß hier das Konzert für Saxophon und Orchester f-Moll op. 57, das seine Tochter viele Male aufführte. In einer späteren Konzertkritik in den *Norddeutschen Neuesten Nachrichten* vom 6. März 1957 hieß es:

„Gustav Bumcke, Schüler von Humperdinck und Max Bruch, widmete seine Kompositionstätigkeit in besonderem Maße den Blasinstrumenten. Sein Saxophonkonzert, dem deutlich der Einfluss seiner großen Lehrer anzumerken ist, zeigt meisterliche Ausnutzung der technischen Möglichkeiten dieses etwas in den Hintergrund getretenen Instrumentes. Der letzte Satz sprach durch rhythmische Lebhaftigkeit stark an. Ingrid Larssen spielte den technisch anspruchsvollen Soloteil mit unfehlbarer Sicherheit und in allen Lagen ausgeglichenem Ton. Die Solistin erspielte sich und dem anwesenden Komponisten viel Erfolg.“⁹¹⁰

Einen großen Raum innerhalb seiner Kompositionen nahmen Lehrwerke für den Unterricht ein, von denen vermutet werden kann, dass sie auch im Unterricht am *Stern'schen Konservatorium* eingesetzt worden sind. Das sind zum einen Lehr- und Arbeitsbücher für Musiktheorie, wie die 1913 veröffentlichten *Aufgaben für die Harmonielehre*, die zweibändige *Harmonielehre* von 1921 (Saturn-Verlag Berlin) und die Elementarlehre *Theoretische Grundlagen der Musik* von 1927. Außerdem gab er eine Partiturspielschule heraus. Sein größtes Engagement galt auch bei der didaktischen Literatur selbstverständlich dem Saxophon, zumal für dieses Instrument die Unterrichtsliteratur noch völlig fehlte. 1926 veröffentlichte Bumcke seine Saxophonschule, in deren Vorwort er schrieb:

„Denn das Saxophon ist vor allem ein edles, für ernste Musik in Betracht kommendes Instrument, das seine eigentliche Würdigung erst in der Symphonischen Musik finden kann.“⁹¹¹

Diese wurde ergänzt durch fünf Hefte von Saxophon-Etüden op. 43, die in den Jahren von 1927 bis 1932 – während er am *Stern'schen Konservatorium* dieses Instrument auch unterrichtete – entstanden. Alle Hefte dieser Etüden-Sammlung sind als Vervollständigung seiner Saxophonschule gedacht, in der Hinweise an besonderen Stellen anzeigen, wann die Etüdenhefte zusätzlich eingesetzt werden sollen. Im Heft 1, welches 36 Original-Etüden für Anfänger versammelt, heißt es im Vorwort: „Der Verfasser, der sich bereits seit 1902 mit dem Saxophon befaßt, hofft in dieser Sammlung das vielfach gesuchte und notwendige Übungsmaterial für dieses Instrument zu geben.“⁹¹² In den folgenden Heften finden sich Etüden aus anderen Instrumentalschulen für Saxophon übertragen, Duette als Übung zum Vom-Blatt-Spielen, tägliche Übungen und sogar Jazz-Etüden.

907 Vgl. dazu: Natalie Stuphorn, *Saxophonistinnen in der Geschichte und Gegenwart. Zur Frage der Instrumentenwahl* (Diplomarbeit, Dortmund 2001), Cordula Heymann-Wentzel, Ingrid Larssen, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. v. Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 326.

908 *Völkischer Beobachter* vom 26.3.1937.

909 *Kölnische Volkszeitung* vom 9.4.1937.

910 *Norddeutsche Neueste Nachrichten* vom 6.3.1957.

911 Gustav Bumcke, *Saxophon-Schule*, Hamburg 1926, S. 3.

912 AdK Berlin, *Gustav-Bumcke-Archiv*, Nr. 1.

Die Einbeziehung letzterer zeigt, dass Gustav Bumcke dem Jazz keinesfalls ablehnend gegenüberstand. Inwieweit der Jazz Eingang in das Ausbildungsprogramm gefunden hat, kann nicht gesagt werden. Bumcke verwandte die Begriffe „Jazz“ und „Tanzmusik“ als Synonyme. Dazu äußerte er im Vorwort seiner Saxophonschule:

„Durch den Gebrauch des Saxophons in der modernen Tanzmusik ist erst einmal eine Grundlage für die Möglichkeit der weiteren Verwendung desselben geschaffen. Man muß daher seine Verwendung dabei freudig begrüßen, wenn auch die Eigenschaften des Saxophons keineswegs alle zur Geltung kommen können.“⁹¹³

In den folgenden Jahren entstanden noch zwei Hefte von ausgewählten Vortragsstücken aus Werken berühmter Meister für Saxophon und Klavier (1928–1930) und 45 Saxophon-Studien (1950), beide ohne Opuszahl. In Anerkennung seiner Verdienste für die Entwicklung der Saxophonmusik wurde 1995 der alle zwei Jahre stattfindende Internationale Saxophonwettbewerb Gustav Bumcke eingerichtet.

1936 geriet Gustav Bumcke in Konflikt mit dem nationalsozialistischen System. Als das Konservatorium in Städtischen Besitz übergang, beendete er seine Lehrtätigkeit an diesem Haus, weil er der Aufforderung von Bruno Kittel, in die NSDAP einzutreten, aus Überzeugung nicht nachkommen wollte. Ein neuer Saxophon-Dozent, Erwin Höhne, übernahm seine Position. Nach Berichten seiner Tochter lebte Gustav Bumcke in den folgenden Jahren von Privatunterricht und dem Verkauf seiner Instrumentensammlung. Von 1940 bis 1946 erhielt er noch einmal eine Anstellung an einem privaten Unterrichtsinstitut, am *Klindworth-Scharwenka-Konservatorium*. Nach dem Krieg wurde er Dozent für Musiktheorie an der *Deutschen Hochschule für Musik* in Ost-Berlin, dem Vorgängerinstitut der *Hochschule für Musik Hanns Eisler*, wo er bis 1956 unterrichtete. Am 4. Juli 1963 starb er in Kleinmachnow. Sein musikalischer Nachlass befindet sich in der Akademie der Künste Berlin.

Gustav Bumckes Pionierleistung bestand darin, das Saxophon als klassisches Instrument in Berlin etabliert zu haben. Über diesen Umweg kam auch der Jazz in das Ausbildungsinstitut. Bumcke schuf umfangreiches Repertoire für dieses Instrument, nicht nur eigene Kompositionen, sondern auch Bearbeitungen und Lehrwerke.

913 Bumcke, S. 3.

K „Ein vollständiges Konservatorium“: Der Fächerkanon im Wandel der Zeit

Das private Konservatorium setzte sich selbst das ehrgeizige Ziel, mit einem breiten Unterrichtsangebot an die Öffentlichkeit zu treten und Unterricht auf möglichst allen relevanten Orchesterinstrumenten anbieten zu können. Diesen Anspruch konnte es allerdings nur phasenweise einlösen. Es war ein ständiger Balanceakt zwischen Angebot und Nachfrage einzelner Unterrichtsfächer. Begonnen hatten ursprünglich nur drei Lehrer mit ihren jeweiligen Fächern: Theorie- und Kompositionsunterricht erteilte Adolf Bernhard Marx, Klavier- und Gesangsunterricht boten Theodor Kullak und Julius Stern an. Bereits im zweiten Halbjahr konnte die *Vossische Zeitung* aber von weiteren Unterrichtsangeboten berichten:

„Die Berliner Musikschule beginnt mit dem Anfange des April ihr zweites Halbjahr und hat unter der Gunst der öffentlichen Teilnahme ihren Lehrkreis ohne Erhöhung des Honorars (jährlich 100 thlr. in vierteljährigen Vorausbezahlungen) erheblich erweitern können. Die jetzt dargebotenen Fächer sind: Elementarlehre mit Einführung in die Komposition, Lehrmethode, Vortrags- und Direktionslehre, Musikgeschichte, Kunstwissenschaft, italienische Sprache, Gesang, Pianoforte, Violin- und Violoncellospiel.“⁹¹⁴

Dieses Angebot konnte auch in den folgenden 86 Jahren durchgängig aufrechterhalten werden. Auffallend ist dabei, dass eine umfassende musikalische Ausbildung angestrebt wurde, die sich nicht nur auf das Hauptfach beschränkte, sondern auch die Nebenfächer Theorie und sogar Komposition, Musikgeschichte und Italienisch für die Sänger mit einschloss. Es ging also keineswegs um die Ausbildung von Instrumentalvirtuosen. Auch der Bereich der Musiklehrerausbildung – hier mit dem Fach „Lehrmethode“, später als „Seminar“ benannt – gehörte von Anfang an zum Ausbildungsangebot und dürfte für viele Studierende eine besondere Anziehung besessen haben. Eine Erhöhung der Studiengebühren, welche in der Anzeige angesprochen und verneint wurde, war schon deshalb kaum möglich, da dieses ohnehin schon erheblich höher angesetzt war als in vergleichbaren Konservatorien, wie zum Beispiel dem in Leipzig, wo die Studierenden zur gleichen Zeit 80 Taler bezahlen mussten. Diese Preisgestaltung und das Unterrichtsangebot dokumentierten das Selbstbewusstsein der Musikschule und zeigen zudem, dass als Zielgruppe das gehobene Bildungsbürgertum angesprochen werden sollte.

In einer Anzeige von 1853 wurde dies differenziert und angehende Berufsmusiker und „Kunstfreunde“ als Klientel genannt. Bereits im dritten Jahr seines Bestehens hatten die drei

914 *Vossische Zeitung* vom 28.2.1851.

Gründer das Fächerangebot so ausgeweitet, dass das Konservatorium erstmals als ein „vollständiges“ bezeichnet wurde. Unterricht auf allen relevanten Orchesterinstrumenten, inklusive der

**Konservatorium der Musik
in Berlin.**

Die Berliner Musikschule ist durch den fördernden Einfluss der öffentlichen Theilnahme in den Stand gesetzt, mit dem Beginn des neuen Jahres, am 4. April ihren Wirkungskreis für alle, die sich als Künstler der Kunst der Komposition, Dirigenten, Musiklehrer, oder der Eustübung im Gesang, auf Orgel, Piano, Harfe oder irgend einem Orchester-Instrumente widmen, oder als Kunstfreunde gebligene Bildung erwerben wollen, auf alle Zweige und Theile der Musikbildung und Ausübung aufzudehnen und sich hiermit als vollständiges Konservatorium fest aufstellen.

Die Lehrfächer und Lehrer sind: 1) Elementarlehrer und Anbahnung für Komposition und Orchestration (Komponist R. Buerch). 2) Musikf. 3) Kunstwissenschaft. 4) Musikgeschichte (Prof. Dr. Marx). 5) Lehrmethode (Hofkapellm. Dr. Th. Kullak, Marx, Musik-Dir. Stern). 6) Struktur und Technik der Orchester-Instrumente (Musik-Dir. Wieprecht). 7) Direktion (Stern, Wieprecht). 8) Deklamation und scenische Darstellung. 9) Italienisch (Professor Dr. Schnadenburg). 10) Komposition für alle Fächer, auch für Militärmusik (Marx, Komponist H. Meyer, Wieprecht). 11) Gesang (Stern, Buerch, Dito, Schäffer). 12) Piano (Dr. Th. Kullak, Edschorn, Dr. A. Kullak, Ehler). 13) Orgel (Organist Haupt). 14) Harfe (Kammermusiker Grimm). 15) Violine (Kammermus. Zimmermann, Grünwald, Kammerberg). 16) Violoncell (Konzertmeister M. Ganz). 17) Contrabaß (Kammermus. Teub.) 18) Ffide (Gantenberg). 19) Oboe (Kammermus. Wieprecht II). 20) Klarinette (Kammermus. Schubert). 21) Fagott (Weiser). 22) Blechinstrumente (Wieprecht I.) 23) Ensemble (Wieprecht I.)

Das Honorar beträgt 100 Hlr. in vierteljähriger Vorausbezahlung. Nähere Auskunft ertheilt das von jedem der unterzeichneten Direktoren zu beziehende Programm.

Anfragen und Meldungen wolle man portofrei an einen der Unterzeichneten richten. Berlin, im Februar 1853.

Dr. Th. Kullak. Prof. Dr. A. B. Marx. Musikdir. J. Stern.

Abb. 114: Anzeige Vossische Zeitung vom 17. Februar 1853.

den konnte, ist nicht genau dokumentiert. Besonders bemerkenswert war der angebotene Unterricht für sämtliche Blasinstrumente. Die Möglichkeit zum Klarinettenstudium gab es am *Stern'schen Konservatorium* allerdings nur zwei Jahre. Im Falle des Lehrers August Schubert⁹¹⁷ konnten meine Recherchen einen Fehler in den Listen der verschiedenen Festschriften aufdecken: In der Gedenkschrift von 1899 „Gedenkblätter zur Einweihungsfeier der neuen Räume 11./12./13.5.1899“, herausgegeben von Ernst Otto Nodnagel, ist in einer Auflistung der Lehrer des Institutes auch „Schubert 1.4.1853 – 1.4.1855 Klar.“ eingetragen.

Blasinstrumente, konnte angeboten werden. Die meisten Lehrer waren Kollegen aus der Königlichen Kapelle und trugen den Titel „Kgl. Kammermusiker“. Ansonsten waren auch Familienmitglieder wie Adolf Kullak, der Bruder von Theodor Kullak, Konzertpartner wie der Kammer Sänger Rudolf Otto und Freunde wie der Komponist Richard Würst am Konservatorium angestellt. In dieser Zeit gab es auch ein Orchester, für dessen Leitung der damals sehr berühmte Wilhelm Wieprecht⁹¹⁵, der große Reformator der preußischen Militärmusik, gewonnen werden konnte. In der *NZfM* wurde über ein öffentliches Prüfungskonzert des *Stern'schen Konservatoriums* im November 1853 berichtet, bei dem ein durch die Lehrer und Kammermusiker verstärktes Orchester zu hören war.⁹¹⁶

Wie lange dieses umfangreiche Fächerangebot aufrechterhalten werden

Elf Jahre später in der „Festschrift zum 60jährigen Bestehen“, herausgegeben von Ernst Eduard Taubert, wurde dieser Eintrag ergänzt: „Oscar Schubert 1.4.1853 – 1.4.1855 Klar., Prof. an der königl. Hochschule für Musik“. Oscar Schubert war zum Zeitpunkt des Erscheinens dieser Gedenkschrift Klarinettenprofessor an der *Königlichen Hochschule für Musik* und der erfolgreichste und berühmteste Klarinettenlehrer Berlins. 1849 geboren, wäre er zum Zeitpunkt seiner angeblichen Lehrtätigkeit erst vier Jahre alt gewesen. Der Herausgeber Ernst Taubert hat offenbar den falschen Vornamen ergänzt, es muss sich 1899 um August Schubert handeln. Zum Zeitpunkt seiner Unterrichtstätigkeit war er bereits Mitglied der *Königlichen Hofkapelle*, der er von 1830 bis circa 1870⁹¹⁸ angehörte. In welchem Verwandtschaftsverhältnis die beiden Klarinetten August und Oscar Schubert standen, konnte nicht ermittelt werden.

Vermutlich wurde nach dem Ausscheiden von Kullak und Marx das Unterrichtsangebot wieder reduziert. 1868 stellt Otto Reinsdorf in seiner Streitschrift zu diesem Thema fest: „Für Cello und Blasinstrumente sind zwar Lehrer aufgeführt, aber – leider fehlen die Schüler!“⁹¹⁹ Die ein Jahr später einsetzende Konkurrenz mit der *Königlichen Hochschule für ausübende Tonkunst* wird dazu beigetragen haben, dass das *Stern'sche Konservatorium* sich in der Folgezeit auf seinen Schwerpunkt Gesangsausbildung, insbesondere für die Opernbühne, konzentrierte. Eine Bläuserschule gab es am Konservatorium erst fünfzig Jahre später unter der Direktion von Gustav Hollaender wieder – mit Stolz wies der Jahresbericht darauf hin, dass der Unterricht nun wieder „sämtliche Zweige der Tonkunst umfasst.“⁹²⁰ Dabei sind zunächst auffällig wenige Studenten unter der Rubrik „Orchester-Hospitanten“ aufgeführt. Meist trifft man nur auf einen Studenten pro Fach. Diese gesonderte Auflistung lässt zudem vermuten, dass es sich hier nicht um „ordentliche“ Studenten handelte, die auch die Nebenfächer belegten, sondern eher um Orchester-Substituten.

Auch unter der Direktion von Alexander von Fielitz blieb das Institutsorchester weiter bestehen, auch wenn es für Konzertauftritte – wie den zum 75-jährigen Bestehen – verstärkt werden musste. In Hesses Musikkalender 1929 wird dezidiert auf die „[v]ollständige Ausbildung in allen Fächern der Musik“ hingewiesen, obwohl Musikgeschichte, Kunstwissenschaft und Italienisch nicht mehr genannt werden:

915 Wilhelm Wieprecht (1802–1872) – Klarinettenist, Dirigent, 1. Armeemusikinspizient.

916 *NZfM* 1854 Bd. 40, S. 51.

917 August Schubert (1811 – um 1870) – Klarinettenist, ausgebildet bei Friedrich Wilhelm Tausch und in der Nachwuchsschule des Königlichen Hoforchesters unter Leitung von Carl Möser, ab 1829 Mitglied des Musikkorps des 2. Garde Regiments und 1845 Mitglied der Königlichen Kapelle. Zur Biografie vgl.: Ledebur, S. 524; Pamela Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, London 1977, S. 289.

918 Weston, S. 289.

919 Reinsdorf 1868, S. 11.

920 Bericht über das Schuljahr 1895/96, S. 19. Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 36.



Abb. 115: Anzeige aus: *Hesses Musikerkalender, mit Anschriftenverzeichnis, Berlin 1929*⁹¹⁴.

Das Unterrichtsfach Orgel, welches in der ersten Bekanntmachung der Eröffnung des Konservatoriums explizit ausgeschlossen wurde,⁹²¹ und erst in der Anzeige von 1853 aufgeführt wurde, schien erst in den 1860er Jahren an Bedeutung gewonnen zu haben. Die *NZfM* berichtet über eine Prüfung der Orgelklasse vor eingeladenen Hörern im September 1864:

„Das Streben der genannten Anstalt, ihre Thätigkeit auch auf ein scheinbar fernes, künstlerisch aber bedeutsames Gebiet auszudehnen, verdient Achtung und Dank; nach der erwähnten Aufführung erwies es sich zugleich als ein erfolgreiches. Das Programm, in welchem das Alte durch Seb. Bach, die neuere und neueste Zeit durch Compositionen von Fischer, Hesse und Volkmar vertreten war, wurde in allen seinen Nummern von

921 Vgl. Kapitel 1: Die Gründung des Konservatoriums (1850), S. 24.

den Schülern der Orgelklasse mit Sicherheit und Geschmack zur Geltung gebracht, ein Resultat, welches dem strebsamen Lehrer und tüchtigen Musiker, Hrn. Organisten Hugo Schwantzer, besonders zuzuschreiben ist.“⁹²²

Der Schwerpunkt innerhalb des Fächerkanons lag – zumindest seit der alleinigen Leitung durch Julius Stern – im Fach Gesang. Das Konservatorium bot alles, was zu einer Bühnenausbildung dazugehörte. Dies war in erster Linie Italienischunterricht, der durchgängig und – wie man anhand der Namen der Lehrenden⁹²³ vermuten kann – meist von Muttersprachlern erteilt wurde. Dazu kamen Deklamation, Mimik und die Ensembleklasse, auch „Operschule“ genannt. Die Fächer Deklamation und Dramatischer Unterricht erteilte ab 1857, also gleich zu Beginn der alleinigen Direktion von Julius Stern, der Hoftheaterdirektor Carl August Görner. Der Schauspielunterricht fand ohne Unterbrechungen statt und wurde meist von Königlichen Hofschauspielerinnen und -schauspielern erteilt, wie zum Beispiel von Georg Link (1888–1897). Mimik wurde ebenfalls auch bereits in der Anfangszeit gelehrt; in der „Festschrift zum 40-jährigen Bestehen“ wurde der „Königliche Pantomimist“ Wilhelm Ebel als Lehrer erwähnt. Später unterrichteten Emil Tetzlaff, Ober-Regisseur der Königlichen Oper (ab 1890), sowie Emanuel Reicher und seine Frau Linda Reicher-Harf (1897–1899) dieses Fach. Um die Jahrhundertwende gab es zudem auch „Sprechtechnik“ und „Rezitation“, Fächer, für die in den Jahren 1902 bis 1907 Eugen Albu verantwortlich war. Auch die Bühnenfächer „Fechten“ und „Tanz“ wurden kurzzeitig von Eugène Deleuil (1901–1905) angeboten. Die folgende Rezension aus dem Jahre 1881 verdeutlicht, dass aus dem Fachbereich Gesang auch die erfolgreichsten Absolventinnen kamen:

„Am Sonnabend, den 19. März veranstaltet das ‚Conservatorium der Musik‘ (Prof. Jul. Stern) im eigenen Saale eine erste Prüfung. Es ist bekannt, dass in diesem Institute der Schwerpunkt im Gesangsunterricht liegt, dem Fräul. Meyer vorsteht; daneben werden selbstverständlich alle anderen Zweige der Tonkunst mit gleichem Ernst gepflegt, wovon die erste Prüfung beredtes Zeugnis ablegte. Von den Instrumentalisten, die ich hörte, erhebt sich noch keiner über das Niveau der Schule hinaus; [...] Anders die beiden Sängerinnen, die ich hörte: Fräul. Cornelia Duysing und Fräul. Aline Friede. Beide Damen im Besitz mächtigen und sympathischen Stimmmaterials, zeigten einen Grad der Reife auch nach geistiger Seite hin, der ihre Leistungen kaum noch als Schulleistungen erscheinen lässt. In beiden angehenden Künstlerinnen scheint echtes Theaterblut zu fließen, so dass ihre Meisterin grosse Hoffnungen auf die weitere Entwicklung zu setzen berechtigt sein dürfte.“⁹²⁴

922 *NZfM* 1864 Bd. 60, S. 405.

923 Lehrerinnen und Lehrer für Italienisch am Konservatorium waren beispielsweise Luigi Bossi (1857–1859), Alfonso Scanzoni (1869–1870), Eugenio Pirani (1871–1873), Michele Vitucci (ab 1888), Giuditta Cateni (1895–1902), Frau Dr. Gemma Capizucchi (1901–1915) und Amelia Uglietti (ab 1909).

924 ADM vom 25.3.1881.

Die „Opernschule“, die das Fächerangebot rund um die Bühnenausbildung zusammenfasste und kleinere Opernaufführungen – beziehungsweise die Aufführung von einzelnen Szenen oder Akten – veranstaltete, wurde offenbar von Jenny Meyer eingeführt. Jedenfalls konnte keine frühere Rezension einer Opernaufführung vom Konservatorium gefunden werden.

Das Studienfach „Komposition“ gab es von Anfang an am Konservatorium. Es bot für Studenten mit anderen Schwerpunkten wie beispielsweise dem Dirigieren sicher einen zusätzlichen Anreiz, gerade am *Stern'schen Konservatorium* zu studieren. Außerdem wurde das Fach durchgängig von hochkarätigen Lehrern vertreten, beginnend mit A. B. Marx selbst, Richard Würst (1851–1854), Karl Friedrich Weitzmann (1857–1863), Karl Lührs (1857–1859) und Flodoard Geyer (1851–1866). Während seiner Lehrtätigkeit am Konservatorium gab Letzterer eine sehr gute *Kompositionslehre* heraus. Beim Verlagswechsel 1866 wurde dazu in der *NZfM* bemerkt:

„Es bietet zwar nichts Neues, ist aber wegen seiner Gründlichkeit im Allgemeinen recht werthvoll, ganz vortrefflich aber in seinem letzten, der Begleitungslehre gewidmeten Theile, welche eine Frucht der eingehendsten Studien sowie das Resultat langjähriger geübter Lehre ist. [...] Im Allgemeinen wollen wir wünschen, daß durch weitere Verbreitung des Werkes seitens des jetzigen Verlegers der Vf. seine Mühe und Anstrengung in nunmehr zufriedenstellenderem Grade belohnt sehen möge.“⁹²⁵

In dem angesprochenen zweiten Teil, der „Begleitungslehre“, ging es in erster Linie um die Erstellung von Begleitungen zu vorgegebenen Melodien, dann aber um das Erfinden eigener Melodien.

Obwohl die Quellenlage für die Anfangszeit denkbar schlecht ist, sind die Lehrer für dieses prominente Fach dokumentiert. Dies sind in den folgenden Jahren Friedrich Kiel (1866–1870), Philipp Rüfer (ab 1871), Arthur Willner (1881–1885), Arno Kleffel (ab 1891) und Friedrich Gernsheim (1890–1897). Fast 40 Jahre lang unterrichtete Ernst Eduard Taubert (1891–1930) dieses Fach am Konservatorium. Die berühmtesten Lehrer waren Hans Pfitzner (1897–1907) und Arnold Schönberg (1902–1904). Von großer Bedeutung für dieses Fach ist natürlich die Tatsache, dass im Prinzip alle Direktoren komponiert haben – vielleicht mit Ausnahme von Jenny Meyer, für die dies nicht belegt werden konnte. Auch Alexander von Fielitz und Paul Graener haben sich dezidiert und ausschließlich als Komponisten verstanden.

Theorieunterricht wurde ab 1888 auch auf Englisch⁹²⁶ und ab 1906 sogar auf Russisch⁹²⁷ erteilt, was Rückschlüsse auf die Schülerkreise zulässt. Der Unterricht in beiden Sprachen fand fast durchgängig bis zum Ersten Weltkrieg statt.

Einen Kapellmeisterstudiengang gab es ähnlich wie den Kompositionsunterricht ohne Unterbrechungen seit 1853, zuerst „Direktion“ genannt. Arno Kleffel unterrichtete dieses Fach als erster, ihm folgten ab 1907 Heinrich Zöllner, später Joseph Stransky und Edmund von Schauß sowie der Direktor Alexander von Fielitz.

Bei der Ausbildung der Musiklehrer schaffte es Julius Stern vermutlich durch sein frühes Engagement, ein Monopol in diesem Bereich zu erringen. Da das Niveau der Lehramtsanwärter für die verschiedenen Instrumente offenbar sehr unterschiedlich war, kam es 1901 mit dem *Klindworth-Scharwenka-Konservatorium* zu Diskussionen um eine Eignungsprüfung, die die musikalischen und pädagogischen Fähigkeiten der Bewerber testen sollte. Zu diesem Zeitpunkt war die Vormachtstellung des *Stern'schen Konservatoriums* in diesem Bereich noch ungebrochen.⁹²⁸ Später gab es zur besseren Vergleichbarkeit der Abschlüsse ein Diplom des musikpädagogischen Verbandes, welches einiges Gewicht besaß. Dieses Diplom sollte den damit ausgezeichneten jungen Musiklehrern bevorzugte Arbeitsmöglichkeiten verschaffen.

925 NZfM 1866 Bd. 62, S. 447. Vgl. auch: NZfM 1862 Bd. 56, Rezension S. 43, Replik und Antireplik S. 71 u. 97.

926 Theorie in englischer Sprache unterrichteten von 1888 bis 1890 ein Herr Chaffee, danach bis 1905 die Gesangslehrerin Ida Rosenmund und von 1912 bis 1914 Margaret Chadwick gemeinsam mit Paul Beebe.

927 Theorie in russischer Sprache unterrichteten Leo Portnoff (1906/07) und Herr S. Liebersohn (1909–1914).

928 Leichtentritt, S. 15. (Vgl. Kapitel D: Konkurrenzinstitute in Berlin)

9 Interregnum: Die Leitungstätigkeiten von Paul Graener (1930–33) und Siegfried Eberhardt (1933–35)

Nach dem Tod des verdienstvollen Alexander von Fielitz trafen die Erben von Gustav Hollaender eine folgenschwere Entscheidung. Sie beriefen offenbar Paul Graener zum neuen Direktor. Wie diese Wahl zustande kam oder wer sie vermittelte, kann nicht geklärt werden. Graener war zu diesem Zeitpunkt ein relativ berühmter Komponist und hatte an verschiedenen anderen Konservatorien gearbeitet, weshalb er vielleicht der Familie Hollaender für diese Leitungsposition geeignet erschien. Dass er sich in den folgenden Jahren der Sache des Nationalsozialismus verschreiben sollte, war noch nicht abzusehen.

Paul Graener⁹²⁹ wurde am 11. Januar 1872 in Berlin geboren und verbrachte dort seine Kindheit. Seine Musikausbildung erhielt er bereits als Knabe im Domchor und später als Musikstudent am *Veit'schen Konservatorium*, wo er bei Albert Becker Komposition studierte, der in dieser Zeit auch Leiter des Domchores war. An der Berliner Universität hatte er zudem ein Philosophiestudium aufgenommen. Obwohl Graener keine seiner Ausbildungen abgeschlossen hatte, erhielt er verschiedene Positionen als Theaterkapellmeister, zuerst in Bremerhaven, dann in Königsberg und schließlich in London. 1895 fand eine viel zitierte Begegnung mit Johannes Brahms statt, der den jungen Komponisten zwar für begabt hielt, ihn aber mit dem Rat entließ, „sich auf die Hosen zu setzen und tüchtig zu lernen.“⁹³⁰ 1935 wurde Paul Graener der Präsident der Deutschen Brahms-Gesellschaft.

Bevor er nach London ging, heiratete Graener Maria Elisabeth Hauschild. Die drei Kinder des Paares wurden in der Londoner Zeit geboren. Die Eltern mussten den Tod aller drei Kinder miterleben. Der älteste Sohn Heinz starb bereits mit acht Jahren an einer Hirnhautentzündung, der zweite Sohn Franz als Frontsoldat noch kurz vor Ende des Ersten Weltkrieges und die Tochter Klara zu Beginn der 1930er Jahre, zwei Töchter hinterlassend, die das Großelternpaar adoptierte. 1908 kehrte Paul Graener aber zunächst mit seiner Familie auf den Kontinent zurück und erhielt eine Anstellung als Kompositionslehrer am Neuen Konservatorium in Wien. Drei Jahre später bewarb er sich erfolgreich um den Posten des Direktors des Mozarteums in Salzburg. Ab 1916 lebte er in

München und behielt seinen Hauptwohnsitz auch dort, als er 1920 eine Professur für Komposition am Leipziger Konservatorium als Nachfolger von Max Reger erhielt. Als er 1930 Direktor des *Stern'schen Konservatoriums* wurde, war er 57 Jahre alt und ein anerkannter Komponist⁹³¹ einiger bekannter Opern. Seine Oper *Don Juans letzte Abenteuer* op. 42 nach einer Dichtung von Otto Anthes⁹³² war 1914 mit Erfolg in Leipzig uraufgeführt worden. Unter einem ungünstigen Stern hingegen hatte die Uraufführung seiner Oper *Hanneles Himmelfahrt* nach der gleichnamigen Dichtung von Gerhard Hauptmann gestanden, die im Februar 1927 in Dresden stattfand. Sie stand nämlich im Schatten der eine Woche früher in Leipzig herausgebrachten Oper *Jonny spielt auf* von Ernst Krenek. Mit seiner Suite für Kammerorchester *Die Flöte von Sanssouci*, die in New York unter Toscanini einen triumphalen Erfolg erlebte, erlangte er auch international Berühmtheit. In einem Zeitungsartikel anlässlich seiner Berufung nach Berlin war hingegen zu lesen, dass seine Kompositionen gerade in seiner Heimatstadt nicht so bekannt waren:



Abb. 116: Büste Paul Graeners, Plastik von Walter Wolf, aus: MGG, Bd. 5, S. 666.

„An Paul Graener hat Berlin an und für sich schon ein Unrecht wieder gut zu machen, da man die Werke dieses beachtenswerten deutschen Komponisten, der dazu Berliner Kind ist, nur sehr selten zu Aufführungen brachte, während sie sich in der ganzen Provinz großer Beliebtheit erfreuen.“⁹³³

Seine Berufung zum Direktor des *Stern'schen Konservatoriums* kam Paul Graener insofern sehr gelegen, als er – wie sein Biograf Knut Andreas herausgefunden hat – eine Geliebte in seiner Heimatstadt hatte, die Sängerin Margarethe Corazolla.⁹³⁴ Mit ihr führte er eine, streng geheim gehaltene Beziehung, aus der drei Söhne hervorgingen. Graener erhielt ebenso wie sein Amtsvorgänger Alexander von Fielitz ein monatliches Gehalt von 1.000,- Mark und zusätzlich noch zwei bis drei

929 Zur Biographie vgl.: Georg Graener, Paul Graener, Leipzig 1922; Fritz Stege, Paul Graener, in: *Zeitschrift für Musik*, Heft 1, Jan. 1932, S. 9–13 und Eugen Schmitz, Paul Graener, in: *Zeitschrift für Musik*, Heft 1, Jan. 1942, S. 1–4; Ludwig K. Mayer, Paul Graener, in: MGG, Bd. 5, Sp. 663–666; Knut Andreas, Paul Graener, in: MGG2, Personenteil, Bd. 7, Sp. 1455 ff.; Knut Andreas, *Zwischen Musik und Politik. Der Komponist Paul Graener (1872–1944)*, Berlin 2008.

930 Der *Zwinger* 2/9, 1918, S. 365. Dazu auch: Paul Graener, Besuch bei Johannes Brahms, in: *Brahms-Studien* 1985 VI, S. 71–73 und *Zeitschrift für Musik* 1942, Heft 1, S. 4.

931 Ausführliches Kompositionsverzeichnis bei: Andreas.

932 Otto Anthes (1867–1954) – Schriftsteller und Pädagoge in Lübeck. Siehe: Peter Guttkuhn, Anthes, Otto Wilhelm Johannes Eugen (1867–1954), Lehrer, Schriftsteller, in: *Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck*, Neumünster 1985, Band 7, S. 21–23 und ders., Otto Anthes – Lehrer an der Ernestinenschule, in: *Festschrift zum 175-jährigen Bestehen der Ernestinenschule*, Lübeck 1979, S. 19–32.

933 Hauptausgabe, Kopie im Sammelbuch für Zeitungsausschnitte 1925–36, Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 36.

934 Andreas, S. 244

Prozent des Reingewinns – so erinnerte sich zumindest der Hausinspektor Otto Bohse nach dem Krieg.⁹³⁵

Diese Büste, die sich im Besitz des nun *Städtischen Konservatoriums* befunden haben soll, zeigt Graener in seiner Zeit als Direktor des Instituts. Über ihren Verbleib konnte nichts in Erfahrung gebracht werden. Grundsätzlich ist die Phase seiner Leitung durch einen Rückgang der Schülerzahlen gekennzeichnet. Die allgemeine Wirtschaftskrise traf besonders den bürgerlichen Mittelstand, aus dessen Kreisen sich die Schüler hauptsächlich rekrutierten. Die zunehmende nationalsozialistische Hetze machte das Ausbildungsinstitut zudem immer weniger attraktiv für Studierende aus dem Ausland. Aus dieser Periode sind kaum Druckschriften erhalten, vermutlich weil keine *Jahresberichte* und Festschriften zusammengestellt wurden. Es ist nur ein Prospekt aus dem Jahr 1933 erhalten, der am Ende einen zweiseitigen Bericht über das 82. und 83. Schuljahr (1931–1933) enthält.

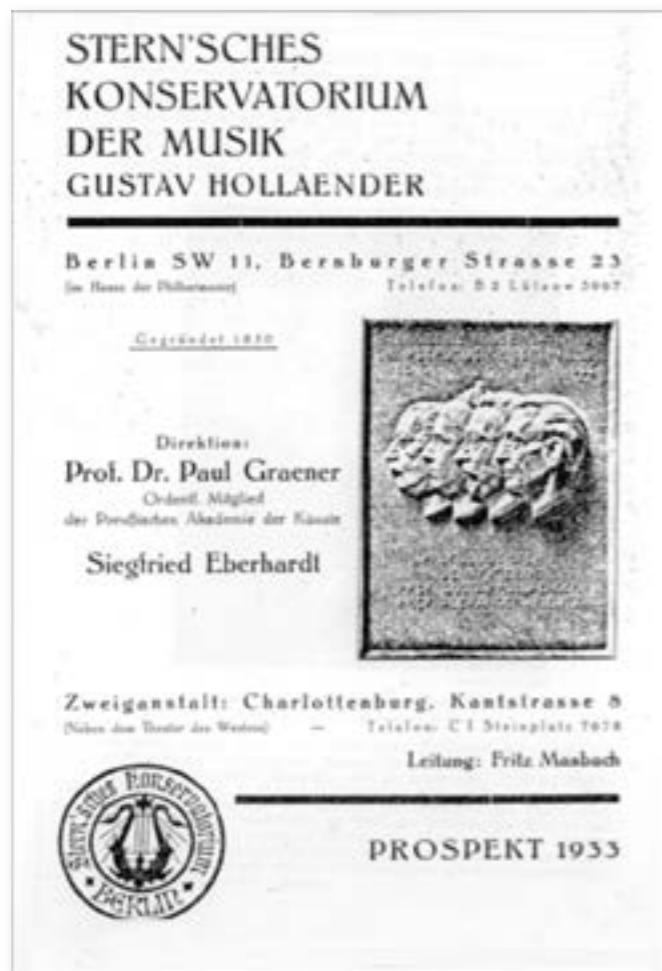


Abb. 117: Prospekt von 1933, Titelblatt, aus: Christine Fischer-Defoy, *Aktenordner Jüdische private Musikschule Hollaender*. (Archiv der UdK Berlin, Akz. 26/1995, Ordner 7)⁹³⁰

Ein Blick auf die Namen, die auf diesem Deckblatt nebeneinander genannt wurden, zeigt, dass hier eine Übergangsphase dokumentiert ist. Noch werden die jüdischen Besitzer nicht geleugnet, noch beruft man sich auf die Tradition, und das Relief der Direktoren sowie das Wappen werden abgedruckt. Dabei wirkt die Anordnung der beiden Abbildungen etwas improvisiert und unfreiwillig komisch, so als würden die vier Vorgänger auf die beiden neuen Direktoren blicken. Das Wappen erinnert an einen Stempel am Ende eines Dokuments. Schon allein wegen der Schriftgröße fällt der Doppelname des Konservatoriums sofort auf. Außerdem kann man sehen, dass die Direktion gerade zwischen Paul Graener und Siegfried Eberhardt wechselt. Ersterer ist mit allen akademischen Titeln genannt und als ordentliches Mitglied der Akademie der Künste ausgewiesen. Offenbar blieb er formell im Amt, welches Siegfried Eberhardt de facto ausübte. Die Zweiganstalt – in gleicher Schriftgröße – befand sich weiterhin in der Kantstraße und hatte einen eigenen Direktor, Fritz Masbach.⁹³⁶ Er unterrichtete seit 1913 am Konservatorium das Fach Klavier – also bereits seit 20 Jahren – und war seit 1916 Leiter der Zweiganstalt, zuerst als Vertreter für Arthur Willner. In der Zeit der Direktion von Graener hatte man ihm schon nahe gelegt, seine Stellung am *Stern'schen Konservatorium* „aufgrund seiner rassistischen Zugehörigkeit“⁹³⁷ aufzugeben. 1934 zog er sich tatsächlich wegen anhaltender Schikanen aus dieser Stellung zurück.

Wie viel sich unter Paul Graeners Leitung am Konservatorium tatsächlich änderte, kann aufgrund der Materiallage kaum abschließend beurteilt werden. Er nahm – wie viele seiner Amtsvorgänger auch – eigene Werke ins Unterrichtsprogramm auf, er leitete das Orchester bei Aufführungen und für ihn wurde anlässlich seines sechzigsten Geburtstages am 11. Januar 1932 eine Morgenfeier ausgerichtet. Institutionelle Neuerungen waren die Wiedereröffnung des zwischenzeitlich geschlossenen Lehrerseminars unter der Leitung von Prof. Dr. Arnold Schering am 1. Oktober 1932 nach „freundschaftlicher Verständigung mit dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer e. V.“⁹³⁸ und die Schaffung einer Abteilung für Volksmusik, die zwar erst am 1. April 1934 ihre Arbeit aufnahm, aber vermutlich auf Initiative von Paul Graener zurückging.

Paul Graeners politische Tätigkeit im „Kampfbund für deutsche Kultur“ war so umfangreich, dass es schwer vorstellbar ist, dass sich dies nicht auch auf seine Arbeit als Leiter des Konservatoriums ausgewirkt haben soll. Er gehörte 1932 zu den Unterzeichnern einer programmatischen Erklärung der Ortsgruppe Groß-Berlin des „Kampfbundes für Deutsche Kultur“, die forderte, dass sich „der Kampfbund auch um die soziale und wirtschaftliche Lage der deutschen Musiker und um die Schaffung einer einheitlichen Vertretung des Musikerstandes in Gestalt einer Musikerkammer

935 Otto Bohse an Walter Hertner vom 15.9.1950. Parteiliche Verfahrensakte nach dem Bundesrückerstattungsgesetz, Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen (Verfahren 1-1442/51).

936 Fritz Masbach (1867–1960) emigrierte 1939 nach Argentinien. Vgl. den biographischen Eintrag von Sophie Fetthauer in: http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002059, (Stand 13.11.2009).

937 Entschädigungsbehörde Berlin, Landesverwaltungsamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten, Abt. 1, Entschädigungsakte Fritz Masbach (Sign.: Aktenzeichen 357.878).

938 Prospekt von 1933, S. 16.

zu kümmern“ habe (Richtlinien 9). Wenige Wochen später machte die „Deutsche Kultur-Wacht“ die ersten vagen Andeutungen zur Neuorganisation der Künstlerschaft.⁹³⁹ Paul Graener trat Ende Januar 1933 der NSDAP bei, sicherlich in erster Linie, um beruflich erfolgreich zu bleiben.⁹⁴⁰ Tatsächlich wurden seine Werke in den 1930er Jahren sehr häufig gespielt, passten sie doch in die nationalsozialistische Vorstellung von deutscher Musik:

„Wir brauchen über Paul Graener nicht umzulernen, als sich mit der politischen Erneuerung Deutschlands auch ein Umsturz des Kulturlebens ergab. Graeners Musik ist Dienst an den unvergänglichen Werten des Deutschtums. Als solche steht sie dem Allgemeinempfinden heute, in einer Zeit höchsten Völkischen Aufschwungs, womöglich noch näher als früher.“⁹⁴¹

Seine Karriere ging im NS-Staat weiter. Bereits 1920 war er in die *Königliche Akademie der Künste* aufgenommen worden und hatte den Professorentitel erhalten. Als dann die Stellen der offiziell beurlaubten Komponisten Franz Schreker und Arnold Schönberg frei wurden, bekamen Max Trapp und Paul Graener entsprechende Angebote. Graener trat sein neues Amt am 1. März 1934 an und musste dafür die Beziehungen zum *Stern'schen Konservatorium* lösen.⁹⁴² Als Nachfolger von Richard Strauss wurde er Leiter der Fachschaft und damit von Amtes wegen Vizepräsident der Reichsmusikkammer.

Die Stelle am *Stern'schen Konservatorium* bedeutete für Paul Graener nur eine Station auf der Karriereleiter. Sein Nachfolger wurde der bisherige Stellvertreter Siegfried Eberhardt.⁹⁴³

Er war bereits seit 1907 am Haus tätig und leitete es dann von 1933 an bis zu seiner Entlassung 1935. Eberhardt stammte aus einer Musikerfamilie – auch sein Vater Goby Eberhardt war Geiger und Autor von didaktischer Literatur zum Violinspiel gewesen –, hatte bei Bernhard Dessau und Arrigo Serrato studiert und wurde als 25-Jähriger bereits Lehrer am *Stern'schen Konservatorium*. Er beschäftigte sich mit den Gesetzmäßigkeiten einer „organischen Geigenhaltung“. Dazu studierte er die Bewegungen berühmter Geiger und versuchte diese lehrbar zu machen. Siegfried Eberhardt publizierte zu diesem Thema umfangreich und hatte seine Erkenntnisse mit Sicherheit vorher praktisch erprobt. *Der beseelte Violinton* entstand 1910 in Zusammenarbeit mit Carl Flesch, *Der natürliche Weg zur höchsten Virtuosität* 1923/24 in Zusammenarbeit mit seinem Vater. Als sein Hauptwerk gilt sicher *Die Lehre von der organischen Geigenhaltung* von 1922.

939 Zit. nach Martin Thrun, Die Errichtung der Reichsmusikkammer, in: Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein, Frankfurt 1984.

940 Fred K. Prieberg, Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945, CD-ROM-Lexikon, Kiel 2004, S. 2475.

941 Zeitschrift für Musik 1942, Heft 1, S. 1.

942 „Hierdurch mache ich Ihnen die Mitteilung, dass ich nunmehr, den Bestimmungen meines Vertrages mit dem Kultusministerium gemäss, mein Amt als Direktor des Sternschen Konservatoriums niedergelegt habe.“ Zitiert nach: Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, PrAdK I/021, Nr. 119.

943 Ursula Lehmann, Eberhardt (Familie), in: MGG, Bd. 3, Sp. 1052 f; Ursula Lehmann, Eberhardt (Familie), in: MGG2, Personenteil, Bd. 6, Sp. 17.

Als Direktor des *Stern'schen Konservatoriums* versuchte er, den Unterrichtsbetrieb trotz der schwierigen Zeitumstände aufrechtzuerhalten. Am 19. März 1933 feierte er sein 25-jähriges Jubiläum als Lehrer. Aus diesem Anlass erhielt er als erster Lehrer die *Gustav-Hollaender-Medaille* in Gold für besondere Verdienste. Über die Zeit der Leitungstätigkeit von Siegfried Eberhardt berichtete



Abb. 118: Siegfried Eberhardt, aus: Richard Stern, *Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen?*, Berlin, 6. Jg. (1914), S. 11.

ein Sammelbuch mit Zeitungsausschnitten, in dem die Jahre von 1925–1936 dokumentiert sind.⁹⁴⁴ Es hat den Anschein, dass der Lehrbetrieb ohne Einschränkungen weiterging. Beispielsweise fand am 27. Oktober 1934 ein „Schöpferisches Konzert“ mit Kompositionen von Gustav Bumcke statt. Dort trat Bumcke auch als Solist auf und konnte dem Publikum das Saxophon vorstellen.⁹⁴⁵

944 Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 36, Sammelbuch für Zeitungsausschnitte 1925–36.

945 Vgl. dazu Kapitel 8: Gustav Bumcke und das Saxophon, S. 315 Fußnote 902.

Es gab im November 1934 einen *Tag der Hausmusik* im *Stern'schen Konservatorium*, welcher „die Schüler vornehmlich zu gemeinschaftlichem Wirken“⁹⁴⁶ vereinte und im Februar des folgenden Jahres Winterhilfskonzerte mit dem Chor von Bruno Kittel, dem Orchester und Solisten.⁹⁴⁷ Ein Kompositionsabend für Friedrich-Karl Grimm am 28. Februar 1935 war offenbar nicht so erfolgreich, da seine Kompositionen die Rezensenten nicht überzeugten. „[S]tärkeres Zusammenfassen würde eine Intensivierung des geistigen Gehaltes gewährleisten“⁹⁴⁸ – kommentierten beispielsweise die *Signale*. Schon innerhalb dieser wenigen Beispiele fallen Namen auf, die in den Folgejahren das Konservatorium prägen werden: Friedrich-Karl Grimm war ein Freund und gleichzeitig der Assistent von Paul Graener, Bruno Kittel wurde der neue Direktor nach dem Zwangsverkauf. Er übernahm die Leitung schon im Sommer 1935.

Eine Veranstaltung, die die neuen politischen Strömungen deutlich werden ließ, war ein so genannter „Kulturabend“, den der „Nationalsozialistische Deutsche Studentenbund“ organisierte:

„Im Theatersaal des Sternschen Konservatoriums veranstaltete der Nationalsozialistische Deutsche Studentenbund, Gruppe Sternsches Konservatorium, seinen ersten deutschen Kulturabend. [...] Eingeleitet wurde der Abend durch einige Worte von Werner Steinmeier, der sich aus den Reden führender Persönlichkeiten, die den Aufbau der Kunst leiten, die wichtigsten und schönsten Sätze zusammengestellt hatte. Anschließend übergab er Friedrich-Karl Grimm das Wort zu einem Vortrag über ‚Mozart und das deutsche Musikideal.‘“⁹⁴⁹

Werner Steinmeier war ein Student der Kapellmeisterklasse, der großen Anteil an der Gründung des nationalsozialistischen Studentenbundes hatte, die schon am 9. November 1933 erfolgt war. Der beschriebene Kulturabend, bei dem Studentinnen Lieder und Arien von Mozart vortrugen, wurde als ein „musikalischer Bildungsabend“ bezeichnet. Die Nazifizierung begann demnach schon sehr früh unter den jüdischen Besitzern und dem Direktor Siegfried Eberhard – einem getauften Juden – und ging von der Studentenschaft aus.

1935 wurde Siegfried Eberhard auf Grundlage der Nürnberger Gesetze nach 28 Dienstjahren entlassen. Trotz Arbeitsverbotes blieb er in Deutschland. Ursula Lehmann schrieb dazu in *MGG*, dass er die „Zeit unfreiwilliger Muße [...] zu[r] Abfassung mehrerer Werke und eines Kulturfilms über die schöpferische Gesetzmäßigkeit in der Kunst“⁹⁵⁰ nutzte. Nach dem Krieg gründete Eberhard die *Hochschule für Theater und Musik* in Halle und die *Robert-Schumann-Akademie* in Zwickau; an beiden Instituten unterrichtete er.

946 *Steglitzer Anzeiger* vom 22.11.1934.

947 *Steglitzer Anzeiger* vom 9.2.1935, *Signale* vom 31.2.1935.

948 *Signale* vom 6.3.1935.

949 *Völkischer Beobachter* 1934 ohne Datum, zitiert nach: Sammelbuch für Zeitungsausschnitte 1925–36, Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 36.

950 Lehmann, *MGG*, Bd. 3, Sp. 1052.

Zwangsaflösen und dennoch weiterführen: Die Jüdische Private Musikschule Hollaender (1936–1943) und das Konservatorium der Reichshauptstadt (1936–1945)

10 Der Zwangsverkauf: Die Auflösung des privaten Konservatoriums und die Umgestaltung des ehemaligen Stern'schen Konservatoriums durch die Nationalsozialisten (1936)

10.1 Der Zwangsverkauf

Die Erben von Gustav Hollaender verkauften das Konservatorium 1936 unter dem politischen Druck der Nationalsozialisten an die Stadt Berlin, weil abzusehen war, dass ihnen die Unterrichtserlaubnis entzogen würde und sie die Sachwerte des Konservatoriums nur noch zu „Emigrantenpreisen“, also deutlich unter Wert, hätten verkaufen können. Der langjährige finanzielle Berater der Familie, Dr. Victor Lehmann, hatte ihnen dazu geraten, um überhaupt noch etwas Geld zu bekommen. Offenbar hatte die Stadt ihnen schon 1931 ein Kaufangebot⁹⁵¹ unterbreitet, das sie noch ablehnen konnten. Nun sollten sie gezwungen werden, einen Direktor einzusetzen, der der NSDAP angehörte – vermutlich ging es von Anfang an um Bruno Kittel.

Aus der Zeit des Verkaufs sind zwei wichtige Dokumente erhalten: der Entwurf des Kaufvertrages – leider ohne Unterschriften und ohne angefügtes Bestandsverzeichnis – und der Bericht des Rechnungsprüfungsamtes der Stadt Berlin über die Prüfung des Kaufangebots für das *Stern'sche Konservatorium* vom 25. November 1935.⁹⁵²

Als Verkäufer treten nur zwei der Kinder und eine Enkeltochter von Gustav Hollaender auf: Kurt Hollaender, Susanne Landsberg und Ruth Gottschalk. Über Melanie Hollaender weiß man aus den Entschädigungsakten, dass ihr Erbteil noch zu Lebzeiten des Vaters anlässlich ihrer Eheschließung ausgezahlt worden war. Warum Erich Hollaender, der von 1904 bis 1918 mit dem Konservatorium eng verbunden war, nicht (ebenfalls) als Verkäufer auftrat, muss offen bleiben. In jedem Fall wurde das Unternehmen „mit dem Rechte der Fortführung der Geschäftsbezeichnung an die Hauptstadt Berlin [...]“ (§ 1) verkauft. Aus diesem ersten und dem zehnten Paragraphen wird zudem deutlich, dass sich die Stadt den Alleinanspruch auf die berühmte Tradition des Conservatoriums erkaufte, denn die Verkäufer mussten sich verpflichten, kein ähnliches Unternehmen zu eröffnen oder sich an einem solchen zu beteiligen und damit in Wettbewerb zu treten. Außerdem durften sie die Geschäftsbezeichnung „Stern'sches Konservatorium der Musik Gustav Hollaender, gegr. 1850“ weder direkt noch als Bezug nehmenden Zusatz verwenden. Dass den Käufern gerade dieser Passus wichtig war, wird deutlich, weil neben dem bestehenbleibenden Anspruch auf Unterlassung auch noch ein Strafe von 20.000,- Reichsmark angedroht wurde, die immerhin 1/3 des Kaufpreises betragen hätte. Demgegenüber beanspruchte die Stadt das Recht, jederzeit darüber zu entscheiden, ob sie die Bezeichnung selbst überhaupt verwenden werde. Der § 10 enthält außerdem einen wichtigen Passus, der die Gründung eines Ausbildungsinstitutes speziell für jüdische Schüler gestattete. Offenbar war zum Zeitpunkt des Verkaufs schon klar, dass die Erben von Gustav Hollaender ihre Arbeit im Rahmen der noch verbliebenen Möglichkeiten fortsetzen wollten.

Der Kaufpreis betrug 60.000,- Reichsmark. Damit waren sämtliche Werte des Unternehmens laut § 2 des Kaufvertrags abgegolten, die realen und die ideellen. Zum Vergleich sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Erben das Konservatorium bereits im Jahre 1929 mitten in der Weltwirtschaftskrise für eine Million Reichsmark an einen Amerikaner hätten verkaufen können.⁹⁵³ Ein weiteres Kaufangebot kam 1933 von einem nicht näher benannten „Ausländer“, der 100.000,- Reichsmark bot.⁹⁵⁴

1936 hatten die Erben von Gustav Hollaender dann 90.000,- Reichsmark von der Stadt gefordert, die aber nicht bereit war, mehr als 60.000,- Reichsmark zu zahlen. Davon wurden außerdem – wie im § 3 des Kaufvertrags im Einzelnen aufgeschlüsselt war – verschiedene Zahlungsverpflichtungen, die zum Zeitpunkt des Verkaufs noch ausstanden, vom Kaufpreis abgezogen. Am Ende blieben den drei Verkäufern als „Reingewinn“ 46.400,- Reichsmark übrig.

Anhand dieser Beträge wird deutlich, wie desolat die finanzielle Lage 1936 tatsächlich war. Die Mieten für beide Räumlichkeiten waren im Rückstand, und es galt zwei Darlehen auszulösen, die Kurt Hollaender aufgenommen hatte, eines in Höhe von 2.900,- Reichsmark aus der Lehrerbundkasse und eines in Höhe von 1.700,- Reichsmark von einem Privatmann. Beide mussten mit sieben Prozent verzinst werden. Die Verkäufer hatten laut § 7 des Kaufvertrags die Räumlichkeiten in der Bernburger Straße und in der Kantstraße ordnungsgemäß zu kündigen und bis spätestens 31. Januar 1936 aufzugeben. Außerdem mussten die Räume in den früheren Zustand

951 Dies geht aus einem Schreiben des Stellvertreters des Senators für Volksbildung (Philipsborn als leitender Magistratsdirektor) an den Senator für Finanzen der Hauptvermögensverwaltung vom 4.12.1951 hervor. Entschädigungsakte Verfahren 1-1442/51. In diesem Schreiben werden Rückerstattungs- bzw. Entschädigungsansprüche als fraglich beurteilt, weil beim zweiten Kaufangebot der Stadt die schlechte Wirtschaftslage des Unternehmens einkalkuliert werden musste.

952 R. Pr. A./HA.III 3. Stadtverwaltung 2595.

953 In einem Schreiben des englischen Anwaltes Dr. Viktor Lehmann – ein nach England emigriertes Familienmitglied, ein Cousin der Hollaender-Kinder – vom 27.11.1951 an seinen Kollegen Dr. Hans Gumpert in Berlin heißt es: „Ungefähr im Jahre 1929 kam aus Amerika ein Angebot auf Uebernahme des Konservatoriums für 1 Million Reichsmark, was aber aus Pietätsgründen abgelehnt wurde.“ Entschädigungsakte Verfahren 1-1442/51. Victor Lehmann gehörte zur Familie der Hollaenders, er war der Sohn von Helene Hollaender, einer Schwester von Gustav Hollaender. Außerdem war er der langjährige finanzielle Berater der Familie. Er emigrierte nach England.

954 Bericht des Rechnungsprüfungsamtes der Stadt Berlin über die Prüfung des Kaufangebotes für das *Stern'sche Konservatorium* vom 25.11.1935, S. 14 (R.Pr. A./HA.III 3. Stadtverwaltung 2595), in: Entschädigungsakte Verfahren 1-1442/51.

versetzt und „Schönheitsreparaturen“, etwa das Malern der Räumlichkeiten, ausgeführt werden. Darüber hinaus enthielt § 7 eine Klausel, mit der sich die Stadt Berlin vorbehielt, vom Kauf des Konservatoriums kurzfristig zurückzutreten. Die Stadt übernahm mit dem Kauf des *Stern'schen Konservatoriums* nicht nur die Dienst- und Unterrichtsverträge, sondern auch den Vertrag mit der Telefongesellschaft, die Haftpflicht-, Einbruchdiebstahl- und die Feuerversicherung (§ 8). Besonders prekär und einer Enteignung gleichkommend ist die Übernahme der Stiftungen und Stipendien, die in § 9 festgelegt wurde.⁹⁵⁵

Ein Blick in das zweite überlieferte Zeitdokument, den Bericht des Rechnungsprüfungsamtes,⁹⁵⁶ lässt zumindest deutlich werden, welche Sachwerte 1936 den Besitzer gewechselt haben und zeigt, wie schwierig die Frage der Wertbemessung zu beantworten war. Dieser Vorgang wird sich nach 1945 bei den Verhandlungen über etwaige Entschädigungszahlungen wiederholen.

Das Rechnungsprüfungsamt hatte Ende des Jahres 1935 festzustellen, welchen Wert das zum Kauf angebotene Inventar hatte, welcher Gesamtpreis für den Erwerb des Unternehmens angemessen war und welche besonderen Belastungen der Stadt durch die Übernahme des Personals erwachsen würden. Die Verkäufer boten anscheinend das gesamte Inventar zum Preis von 46.677,- Reichsmark an. Hiervon sollten auf die Musikinstrumente, zu denen 32 Flügel und 18 Klaviere gehörten, 36.157,- Reichsmark entfallen, auf die Noten und die Bibliothek 5.065,- Reichsmark, auf Möbel und Einrichtungsgegenstände 4.455,- Reichsmark und auf eine „Bühneneinrichtung“ 1.000,- Reichsmark. Das Rechnungsprüfungsamt ging zwar „[...] bei der Bewertung von der Voraussetzung aus, dass die Stadt das Konservatorium im Wege einer freiwilligen, jeder Zwangslage baren Veräußerung erwirbt“⁹⁵⁷, glaubte aber trotzdem, dass der Instrumentenpreis zu hoch angesetzt war und wandte Abschreibungssätze besonders bei den teuren Instrumenten und bei Büchern und Noten an, bei denen hinzukam, dass Werke „nichtarischer“ Komponisten nicht mehr von Interesse waren und die 170 Lehrbücher über Harmonielehre, Kontrapunkt, Geschichte der Musik usw. kaum gebraucht und schon veraltet seien – die „Lehrer verwenden in den Unterrichtsstunden (Harmonielehre usw.) ihre eigenen Bücher, nicht diejenigen der Anstalt.“⁹⁵⁸

955 Vgl. Kapitel H: Das liebe Geld: Stipendien Zuschüsse, Sponsoring.

956 Bericht des Rechnungsprüfungsamtes der Stadt Berlin über die Prüfung des Kaufangebots für das *Stern'sche Konservatorium* vom 25.11.1935 (R.Pr. A./HA.III 3. Stadtverwaltung 2595), in: Entschädigungsakte Verfahren 1-1442/51.

957 Ebd., S. 8.

958 Ebd., S. 6.

So entstand eine neue Schätzung:

32 Flügel im Durchschnitt je 700,- Reichsmark	22 400,- Reichsmark
18 Klaviere je 350,- Reichsmark	6 300,- Reichsmark
sonstige Instrumente	2 000,- Reichsmark
Noten und Bücher	1 300,- Reichsmark
Mobiliar	2 100,- Reichsmark
Zusammen	34 100,- Reichsmark

Trotzdem wurde ein Kaufpreis von 60.000,- Reichsmark empfohlen, „gewissermaßen als Abfindung für den Verlust, der den jüdischen Inhabern durch die Änderung der Gesetzgebung entstanden ist.“ Die Kommentare aus der Lehrerschaft waren unterschiedlich. Rudolf Maria Breithaupt unterstützte diese Ansicht, obwohl er eigentlich antisemitisch eingestellt war, Bruno Kittel machte Einwände, mit denen er sich aber nicht durchsetzen konnte.⁹⁵⁹

Eine dritte Schätzung in den Entschädigungsakten stammte von Otto Bohse. Bohse, der von 1900 bis 1936 am Institut als Hausinspektor und Verwalter der Bibliothek angestellt war und dessen bereits verstorbener Bruder Hermann Bohse bis zum Jahre 1936 als Geschäftsführer des Konservatoriums tätig war, stellte 1954 folgende Auflistung über das Inventar der Haupt- und Zweiganstalt des *Stern'schen Konservatoriums* aus dem Jahre 1936 zusammen:

29 Flügel	29.000,- Reichsmark
15 Klaviere	7.500,- Reichsmark
1 Orgel mit Motor [Harmonium]	600,- Reichsmark
2 Contrabasse	300,- Reichsmark
3 Cello [sic]	500,- Reichsmark
4 Bratschen	500,- Reichsmark
4 Kessel-Pauken	600,- Reichsmark
1 große Trommel	150,- Reichsmark
1 kleine Trommel mit Triangel	100,- Reichsmark
1 Bühne mit Dekoration und Beleuchtung	1.000,- Reichsmark
1 Rolltafel	200,- Reichsmark
50 Notenpulte	150,- Reichsmark
400 Stühle	1.000,- Reichsmark
40 Beleuchtungskörper	550,- Reichsmark
50 Fenster-Vorhänge	400,- Reichsmark
Direktionszimmer-Einrichtung	1.000,- Reichsmark
Empfangszimmer	400,- Reichsmark
Bureau und Kassenzimmer-Einrichtung	500,- Reichsmark
3 Theoriezimmer-Einrichtungen	500,- Reichsmark
Gaderoben-Einrichtung [sic]	400,- Reichsmark
Bibliothek	12.000,- Reichsmark
Summe	57.400,- Reichsmark

959 Ebd., S. 21.

Diese Liste, die am 11. Januar 1954 an den Anwalt Dr. Victor Lehmann nach London geschickt wurde, diente als Grundlage für die Vergleichsverhandlungen. Sie zeigt, dass der im Jahr 1936 von den Verkäufern geforderte Kaufpreis von insgesamt 90.000,- Reichsmark durchaus angemessen war.

1936 kam der Verkauf zu den schlechten, vom Rechnungsprüfungsamt empfohlenen Konditionen zustande. In der *Musik-Woche*, einer „Fachzeitschrift für Orchester-Musiker, Musik-Erzieher und Ensemble-Musiker“ wurde das Verhandlungsergebnis positiv dargestellt:

„Und schließlich wurde auch erreicht, daß die Inhaber des Konservatoriums mit einer durchaus zureichenden, ja noblen Summe abgefunden werden konnten.“⁹⁶⁰

An dieser Stelle sei zusammenfassend herausgestellt, dass in diesem Kaufpreis nicht nur die materiellen, sondern auch die ideellen Werte inbegriffen waren. Da das Konservatorium nie ein eigenes Haus oder gar Grund und Boden besessen hatte, war offenbar sowohl für die Verkäufer als auch für die Käufer das Wichtigste die „Firmenbezeichnung“ mit allen ideellen Werten wie Tradition, Ruf und Außenwirkung. Der zweite große Punkt sind die Sachwerte, die Instrumente – dazu gehörte auch ein gesamtes Instrumentarium für das Orchester –, die Einrichtung und die Bibliothek. Der dritte große Bestand sind die Verträge mit allen Personen, die mit dem Konservatorium verbunden waren: den Lehrern, wie den Schülern. Ein weiterer ideeller Wert, der bis dato die Bedeutung des Konservatoriums ausgemacht hatte, war die familiäre Einbindung des Unternehmens. Diese bedeutsame Tradition wurde 1936 abgeschnitten und konnte nie wieder aufgenommen werden.

10.2 Der Zwangsverkauf im Spiegel der Presse

In der zeitgenössischen Presse wurde die Übernahme des Konservatoriums durch die Stadt am 1. Februar 1936 als Rettung dargestellt – angeblich florierte das Unternehmen nicht mehr – und einhellig begrüßt mit der Betonung, dass es jetzt als städtisches Unternehmen auf gemeinnütziger Grundlage weitergeführt werden könne. Dabei gelang das Unglaubliche: Man täuschte eine Kontinuität vor und berief sich gleichzeitig auf die Tradition, die gerade gekappt worden war.

Der Verkauf bildete den Schlusspunkt einer Entwicklung, die offenbar schon lange im Gang war: der Nazifizierung des Unternehmens. *Die Musik-Woche* berichtete im Februar 1936:

„Es gab zahlreiche nationalsozialistische Schüler, die aus ihrer Unzufriedenheit mit dem jüdischen Geist des Hauses keinen Hehl machten und im Verein mit gleichgesinnten

960 *Die Musik-Woche* Nr. 7 vom 15.2.1936. Unter dem Titel „Musik im Zeitbewußtsein“ war dies die 1933 gegründete amtliche Zeitschrift des Fachverbandes der Reichsmusikerschaft, die 1935 als „Musik-Woche“ bis 1955 weitergeführt wurde. Zur Presse im Nationalsozialismus siehe auch: Clemens Zimmermann, *Medien im Nationalsozialismus. Deutschland 1933–1945, Italien 1922–1943, Spanien 1936–1951, Wien 2007.*

Lehrern auf Kittel einen Druck ausübten. In einer abendlichen Versammlung wurde – am 29. Mai – Kittel, ohne sein Zutun, von den Schülern plötzlich zum Direktor des Konservatoriums ausgerufen. Abgesehen von der eigentlichen und bisherigen Direktion, mußte Kittel nunmehr bei der Aufsichtsbehörde und beim Staatskommissar vorstellig werden. Es ergab sich, daß die (jüdischen) Besitzer das Recht auf einen Kaufvertrag hatten, aber über diesen Vertrag wurde Kittel mit den Besitzern des Konservatoriums nicht einig.“⁹⁶¹

Die „Revolt“ gegen den amtierenden Direktor soll von Seiten der Schüler ausgegangen sein, die Bruno Kittel als Direktor einsetzten. Die Kinder von Gustav Hollaender wollten ihn weder als Direktor noch als Käufer akzeptieren. So musste die Stadt eingreifen und kaufte das Konservatorium für Kittel, der sich im Gegenzug der Sache des Nationalsozialismus verschrieb. In der *Musik-Woche* wird dann im folgenden Bruno Kittel zitiert:

„Wenn alles so eingeführt wird, wie ich es mir wünsche, äußert sich Bruno Kittel, dann besitzt mein Institut vom ersten Anfang an bis zur höchsten Stufe alles, was man verlangt.“⁹⁶²

Er sprach zwar an dieser Stelle von „seinem“ Institut, hatte aber nur einen Privatdienstvertrag⁹⁶³ und war nicht verbeamtet.

Bruno Kittel⁹⁶⁴, der das Konservatorium im Sinne der Nationalsozialisten umgestaltete und leitete, war selbst aus diesem hervorgegangen. Kittel wurde als Sohn eines Försters am 26. Mai 1870 in Entenbruch in Posen geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er zunächst an der Akademie von Theodor Kullak. Später wechselte er an das *Stern'sche Konservatorium*, wo er unter anderem Gesangsunterricht bei Jenny Meyer erhielt. Von 1891 bis 1902 war Bruno Kittel Lehrer für Violinspiel am *Stern'schen Konservatorium*. In dieser Phase war er zudem als Geiger an der *Berliner Königlichen Kapelle* angestellt, wo er aber so unangenehm auffiel – sein Schüler Arno Rentsch umschrieb es in dem Artikel zu seinem 70. Geburtstag mit „Schwierigkeiten infolge seines vorwärtsdrängenden Willens“⁹⁶⁵ –, dass er die Stelle offenbar aufgeben musste. Kittel gründete daraufhin ein eigenes *Brandenburgisches Konservatorium*⁹⁶⁶, das bis zum Kriegsbeginn 1914 bestand, und einen Chor. Der *Bruno Kittel'sche Chor* wurde neben der Singakademie und dem Philharmonischen Chor bald der beste gemischte Chor Berlins. Mit ihm setzte sich Kittel

961 *Die Musik-Woche* Nr. 7 vom 15.2.1936.

962 Ebd.

963 Archiv der UdK Berlin, Bestand 5, Nr. 209 „Personalsachen des Direktors und der Verwaltung“. Bruno Kittel erhielt eine monatliche Vergütung von 1.000,- Reichsmark und war neben seiner Leitungstätigkeit verpflichtet, vier Stunden Unterricht pro Woche zu erteilen.

964 Zur Biographie vgl.: Arno Rentsch, *Bruno Kittel 70 Jahre*, in: *Musikpflege* 11 (1940/41), Heft 3, S. 51 f; Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982.

965 Ebd., S. 51 f.

966 Es befand sich in der Friedrichstr. 211. Vgl. Programmzettel zum Konzert vom 4.2.1906 im Stadtmuseum Berlin V 94/2415.

besonders für neuere Komponisten ein und organisierte beispielsweise 1912 die Uraufführung des *Christus-Mysteriums* von Felix Draeseke. Dieses dreiteilige Werk, das in drei aufeinander folgenden Wochen aufgeführt wurde, machte den Chor erstmalig in weiteren Kreisen bekannt. 1927 begann mit der Berufung⁹⁶⁷ an die *Staatliche Hochschule für Musik* als Lehrer und Leiter des Hochschulchores ein weiteres Kapitel in seinem Lebenslauf. Dort sollte er sich mit Alexander von Zemlinsky die freigewordene Stelle von Professor Siegfried Ochs teilen. Dabei waren Aufgaben und Gehalt ungleich verteilt. Kittel leistete die wöchentliche Probenarbeit, während Zemlinsky die meisten Aufführungen leiten durfte. Als er nach dem Ausscheiden von Zemlinsky die gesamte Arbeit bei gleich bleibendem halben Gehalt leisten sollte, kam es zum Eklat, der mit dem Rücktritt von Kittel endete. In einer Gedenkschrift zum 70. Geburtstag 1940 wurde dieses Kapitel folgendermaßen gewertet:

„Die politische Richtung der damaligen Hochschulleitung verhinderte Kittels freie Entfaltung als Chorleiter und Lehrer am dortigen Institut. Die überwiegend jüdische Einstellung der ganzen Anstalt brachte ihm und seiner Arbeit unüberwindliche Widerwärtigkeiten, so dass er seine Ämter nach zweijähriger Tätigkeit niederlegte. [...] Hierbei sei bemerkt, dass Kittel während seiner langjährigen Tätigkeit als Dirigent und Leiter des Bruno Kittel'schen Chores immer gegen eine Clique jüdischer Kritiker und Machthaber zu kämpfen hatte, die ihn in seiner Arbeit unterdrückten und nicht hochkommen lassen wollten. [...] Erst mit der Machtübernahme durch den Führer und Reichskanzler fand [sic] Kittel und sein Chor die Anerkennung und Unterstützung der Reichsregierung und führender Persönlichkeiten.“⁹⁶⁸

Ab 1932 war er Leiter der Chor- und Dirigentenklasse am *Stern'schen Konservatorium* und wurde dort 1935 als kommissarischer Leiter eingesetzt. In dieser Funktion trat er, obwohl die Besitzverhältnisse des Konservatoriums noch in der Schwebe waren, bereits Ende November 1935 in einer Art Werbekonzert⁹⁶⁹ in der Philharmonie stark hervor. Das musikalische Programm – Beethovens *Meeresstille und glückliche Fahrt* und der 1. Satz des Violinkonzerts („Staatskonzertmeister“ Georg Kniestädt), das Klavierkonzert A-Dur von Liszt (Fritz Hans Reibold), die Cellovariationen von Tschaikowsky (Georg Wille) und Wagners Ansprache des Hans Sachs (Albert Fischer) und der Schlusschor aus den *Meistersingern* – wurde ergänzt durch eine Rede von Bruno Kittel. Hier kündigt er in Anlehnung an den Parteitag der NSDAP in Nürnberg, den er besucht hatte, eine neue Ausrichtung des Konservatoriums an:

967 Siehe dazu: Schenk 2004, S. 219 ff.

968 Gedenkschrift zum 70. Geburtstag Bruno Kittels, in: Akte SKB Best. 5 „Kleine Schulbedürfnisse 1937–42“, Archiv der UdK Berlin.

969 *Abendblatt* vom 21.11.1935. Das Reichsministerium hatte für dieses Konzert geworben.

„Dabei seien zunächst alles artfremde, fremdländische und alle schädigenden Elemente aus der deutschen Musik auszumerzen. Das Konservatorium als eine höhere Lehranstalt für Musik habe daher seine Arbeit an der Jugend ganz im nationalsozialistischen Sinne aufzufassen.“⁹⁷⁰

In der Berlin-Ausgabe des *Fridericus* hieß es unter dem Titel „Ein Konservatorium wird gereinigt!“:

„Das Stern'sche Konservatorium der Musik ist ganz einwandfrei eine jüdische Gründung, und wer seine Geschichte verfolgt, der stößt auf wahre Sintfluten jüdischer Namen unter Lehrern und Schülern dieser Anstalt. – Er stößt aber auch auf ein 85 Jahre währendes Ringen deutschen und jüdischen Geistes, bis schließlich der endgültige Durchbruch deutscher Kunstauffassung gelingt.“⁹⁷¹

Der Artikel schloss mit einem Wortspiel: „Man sieht: die schöne Frau Musika braucht nur den rechten KITTEL!“ – und dieser war sehr braun, möchte man ergänzen.

Auf dem besagten Werbekonzert kündigte Kittel außerdem bereits an, dass das Unterrichtsangebot ausgeweitet werden sollte, um wieder ein vollständiges Ausbildungsprogramm anbieten zu können:

„Die Ziele des Konservatoriums sind weiter zu stecken als bisher. Die Schüler seien von der Kindermusikschule an bis zur künstlerischen Reife zu fördern. Die größte Beachtung sei den Singschulen, dem Chorgesang, der Hausmusik, der Gehörbildung und dem Unterricht in der Theorie zu schenken. Auch Orchesterschulen und Opernschulen sollten wieder aufleben. Ferner sei die Musikpädagogik in den Lehrplan der Anstalt einbezogen worden, und zuletzt sei an die Schulung und Erziehung von Musikkritikern zu denken.“⁹⁷²

Die Ausbildung von Musikkritikern wurde am Ende wegen des Reichsschriftleitergesetzes doch nicht eingeführt, aber allein der formulierte umfassende Anspruch war erschreckend.

Jetzt musste nur noch die Genehmigung der Ratsherren für die Übernahme eingeholt werden. Diese tagten am 28. November 1936 und gaben ihr Einverständnis zum Ankauf des Konservatoriums für 60.000,- Reichsmark. In derselben Sitzung wurde auch die Erhöhung der Ausgaben für das Olympia-Verkehrs- und Quartieramt um 100.000,- Reichsmark beschlossen, was einer Verdopplung gleichkam. Hieran wird ersichtlich, über welche Größenordnungen in diesem Gremium entschieden wurde und was der Stadt Berlin das Konservatorium Wert gewesen war.

970 *Abendblatt* vom 21.11.1935.

971 *Fridericus*, Berlin Ausgabe vom 21.1.1936. In diesem Artikel wurden sofort alle jüdischen Namen ausgelassen. Das Wochenblatt *Fridericus* erschien seit 1917. Es diente in den 1930er Jahren der Nationalsozialistischen Propaganda.

972 *Abendblatt* vom 21.11.1935.

10.3 Neuerungen unter Städtischer Verwaltung im Sinne des Nationalsozialismus

Zum Zeitpunkt der Übernahme durch die Stadt unterrichteten am Konservatorium 70 Lehrer 233 Schülerinnen und Schüler. Dieses Missverhältnis – aus wirtschaftlicher Perspektive betrachtet – sollte schnell ausgeglichen werden durch die Erhöhung der Schülerzahlen. Offiziell wurden keine Lehrer entlassen, allerdings die noch verbliebenen jüdischen Lehrkräfte hinausgedrängt.⁹⁷³ Drei Jahre nach der Übernahme hatten sich die Schülerzahlen bereits verdreifacht: Im März 1939 besuchten 556 Studierende das Konservatorium (darunter 54 Ausländer), ein Jahr später 662 (darunter 42 Ausländer) und 1941 681 (darunter 21 Ausländer). Auch die jüdischen Schüler wurden verdrängt. So berichtete die spätere Komponistin Ruth Schönthal⁹⁷⁴, die damals elf Jahre alt war und schon seit fünf Jahren regelmäßig Klavier- und Theorieunterricht am Konservatorium besuchte. Der Prospekt von 1933 formulierte:

„Als Schüler des Konservatoriums können In- und Ausländer beiderlei Geschlechts aufgenommen werden. Reichsangehörige haben vor der Aufnahme den Nachweis der arischen Abstammung zu erbringen.“⁹⁷⁵

Diese Formulierung legt nahe, dass nun keine jüdischen Schüler mehr am Konservatorium studieren durften. Durch die Forschungen von Franziska Stoff über die *Hochschule für Musik* hingegen wissen wir, dass es dort, zumindest in Ausnahmefällen, auch „nichtarische“ Studenten gegeben hat.⁹⁷⁶ Da es für das Konservatorium keine Schülerlisten gibt, können dazu keine Vergleichsaussagen gemacht werden.

Für die weiterbeschäftigten Lehrer änderte und verbesserte sich besonders die Besoldung. Am *Stern'schen Konservatorium* waren sie nur Honorarkräfte gewesen, am *Konservatorium der Hauptstadt* bzw. *Konservatorium der Reichshauptstadt*⁹⁷⁷ sollten sie Angestelltegehälter vergleichbar mit den Kollegen der Hochschule erhalten. Die *Berliner Volkszeitung* vom 16. Januar 1936 bemerkte dazu:

„Während die derzeitigen Inhaber in den letzten wirtschaftlich ungünstigen Jahren die Lehrkräfte nur noch ohne feste vertragliche Bindung und gegen Zahlung eines Honorars beschäftigten, das anteilig nach dem Schulgeldaufkommen der Schüler festgesetzt wurde und völlig unzulänglich war, wird die Stadtverwaltung ihre Personalpolitik ähnlich

973 Es unterrichteten zu diesem Zeitpunkt nur noch fünf jüdische Lehrkräfte am Institut. Vgl. Kapitel 11: Die Gegenbewegung. Die *Jüdische Private Musikschule Hollaender*.

974 Gespräch mit der Autorin im November 2000 in Berlin. Zur Biographie von Ruth Schönthal vgl.: Helmig.

975 „Konservatorium der Hauptstadt Berlin“ [vorläufiges Prospekt] vermutlich Anfang 1936, S. 15. Archiv der UdK Berlin, Bestand 5, Nr. 281.

976 Franziska Stoff, „Nichtarische“ Studierende an deutschen staatlichen Musikhochschulen 1933–1945, Dissertation in Vorbereitung, Betreuerin Prof. Dr. Dörte Schmidt, UdK Berlin)

977 Erhalten sind ein vorläufiger Prospekt und ein Lehrerverzeichnis unter dem Titel: Konservatorium der Hauptstadt Berlin, undatiert, Archiv der UdK Berlin, Bestand 5, Nr. 280 und 281. Der endgültige Prospekt, der allerdings auch keine Jahresangabe enthält, benutzt dann schon den Namen „Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin“ (Archiv der UdK Berlin, Bestand 5, Nr. 282).

der der staatlichen Hochschule für Politik und der anderen städtischen sikhochschulen gestalten.“⁹⁷⁸

Wann diese erhöhten Gehälter tatsächlich gezahlt wurden, ist nicht klar. Nach der Übernahme durch die Stadt sollte zunächst abgewartet werden, ob die in Gang gesetzte Vergrößerung der Schülerschaft eintrat und welchen finanziellen Gewinn die Entwicklung mit sich brachte.⁹⁷⁹ Es gab in dieser Zeit auch an der *Hochschule für Musik* Gehaltserhöhungen, um sich der Unterstützung der Lehrenden bei der nationalsozialistischen Indoktrinierung zu versichern. Dort war dieser Schritt begleitet von der Vergabe von Titeln. Es wurden viele Lehrende zu Professoren, außerordentlichen oder Honorar-Professoren ernannt.⁹⁸⁰

Um die höheren Gehälter und die Ausweitung des Unterrichtsangebots zahlen zu können, musste das nunmehr *Städtische Konservatorium* mit jährlich 100.000,- Mark bezuschusst werden. In einem Schreiben an den Oberbürgermeister wurden genauere Zahlen genannt:

„Das am 1. Februar 1936 von der Stadt übernommene Stern'sche Konservatorium der Musik hat in der letzten Zeit vor Übernahme, infolge eines sich ständig fortsetzenden Rückganges der Studierenden die laufenden Ausgaben durch die bei dem Institut eingehenden Unterrichtsgebühren pp. nicht mehr decken können. Bei der Übernahme des Instituts stand von vornherein fest, dass zum Wiederaufbau des Unternehmens die Gewährung eines erheblichen Zuschusses erforderlich ist. Nach dem Haushaltsplan – Entwurf für 1935 ist der zur Aufrechterhaltung des Instituts erforderliche Bedarf mit rund 100.000 M anzusetzen [...]

Dagegen sind folgende Beträge sofort oder in kürzester Frist auszuführen:

Für offen stehende Rechnungen	1.600,00 M
Für das am 15.5. stattfindende Konzert	7,50 M
An die bisherigen Eigentümer	350,00 M
An Lehrergehälter und Honorare für Mai	8.000,00 M

Stadtoberinspektor⁹⁸¹

Vermutlich war ein solches Schreiben notwendig, um die zugesicherten Zahlungen einzufordern. Der Preis, den das Konservatorium für die gute finanzielle Unterstützung zahlte, war die Indoktrinierung. Das Konservatorium wurde grundlegend umgestaltet. Die Zielsetzungen der Ausbildung änderten sich. Im ersten *Jahresbericht* konstatierte ein namentlich nicht genannter Autor „Das Konservatorium und sein Ziel“: „Die Vorrangstellung der deutschen Musik in der

978 *Berliner Volkszeitung* vom 16.1.1936.

979 Vgl. Akte „Haushalt 1935/36“, Archiv der UdK Berlin, Bestand 5, Nr. 235.

980 Vgl. dazu: Götz Aly, *Macht - Geist - Wahn. Kontinuitäten deutschen Denkens*, Frankfurt a. M 1999; ders., *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*, Frankfurt a. M 2006.

981 Archiv der UdK Berlin, Bestand 5, Nr. 235.

ganzen Welt zu behaupten, ist für den Nachwuchs unserer Künstler die wichtigste Aufgabe und Ehrensache.“⁹⁸² Im zweiten *Jahresbericht* wurde die Botschaft wesentlich allgemeiner gefasst, da nun klar war, dass es nur noch sehr peripher um die „Künstlerausbildung“ ging: „Der Neuaufbau der Konservatoriumsarbeit erfolgte unter dem Leitgedanken der Ganzheit, der Leistung und der Gemeinschaft.“⁹⁸³

Dieser Gemeinschaftsgedanke wurde besonders in den neu ins Leben gerufenen Fächern gepflegt. Das waren zum einen die Volksmusikinstrumente, zu denen die Blockflöten, Balginstrumente (Bandonion, Concertina, Piano- und Knopfakkordeon, Handharmonika) und Zupfinstrumente wie Mandoline, Mandola, Laute, Gitarre und Zither gehörten, sowie die *Städtische Singschule Berlin*. In einem Werbeblatt hieß es dazu:

„Eltern! Die Stadt hat für Eure Kinder die Singschule geschaffen! [...] Die Städtische Singschule will durch Pflege volkstümlicher Kunst Freude und Verständnis für edlen Gesang und für Musik in alle Kreise der Bevölkerung tragen und Eure Kinder in Ergänzung des musikalischen Unterrichts in den Schulen zu brauchbaren Sängern heranbilden. Sie steht damit im Dienst der Lebens- und Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Volkes. Aufgenommen wird jeder Arier vom vollendeten 8. Lebensjahre an. Örtlichkeiten gestreut:

A Kreuzberg: Lutherschule

B Zentrum-Singakademie

C Norden: Schiller Oberlyzeum

D Wilmersdorf-Friedenau: Königin Luise-Schule

E Charlottenburg Zweiganstalt des Konservatoriums Leibnitzstr. 105

F Köpenick 6. Volksschule Borgmannstraße

Weitere Gruppen werden eingerichtet.“⁹⁸⁴

Singschulgruppen wurden in verschiedenen Stadtbezirken eingerichtet, um möglichst viele Kinder und Erwachsene gewinnen zu können. Gegen ein sehr geringes Entgelt konnten in den verschiedenen Gruppen die gleichen Lieder und Chorwerke gelernt werden, so dass ein Zusammenführen der Chöre jederzeit möglich war. Dabei stand der Gedanke der Gemeinschaft im Vordergrund. Größere Auftritte sind nicht nachweisbar. Die übernahm der in der NS-Zeit sehr aufgewertete *Kittel'sche Chor*. Er trat beispielsweise im November 1933 anlässlich der 1. Kulturtage das erste Mal vor dem „Führer“ auf, wirkte 1936 mit einem Aufgebot von 2.000 Sängern bei den Olympischen Spielen mit und sang 1938 zur Eröffnungsfeier des Reichsparteitages in Nürnberg.

982 Jahresbericht des Konservatoriums der Reichshauptstadt für die Zeit vom 1.2.1936 bis 31.3.1938, Bestand 5, Nr. 283, S. 5.

983 Jahresbericht des Konservatoriums der Reichshauptstadt für die Zeit vom 1.4.1938 bis 31.3.1941, Artikel: „Die Aufbauarbeit des Konservatoriums“, S. 5.

984 Archiv der UdK Berlin, Bestand 5, Nr. 258 „Städtische Singschule Propaganda“.

Auch im Unterrichtsangebot wurde die Nähe zum Regime immer deutlicher. Zunächst wurde eine *Jugendmusikschule der HJ* angegliedert und ab 1940 die Ausbildung der Polizeimusikmeister, der Musikmeister der Waffen-SS und der Musiker der „Leibstandarte Adolf Hitler“ übernommen. Innerhalb der Studentenschaft wurde die Zugehörigkeit zum „NSD-Studentenbund“⁹⁸⁵ zur Pflicht. Gegründet wurde er bereits unter den „jüdischen“ Besitzern am 9. November 1933. Außerdem gab es einen Altherrenbund für die Lehrerschaft (NSD Studentenkampfhilfe). Der Fachschulungsführer war Bruno Kittel.

Bruno Kittel leitete das Konservatorium bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Er blieb formal sogar bis zum 31. Januar 1946 im Amt, auch wenn er es aus Krankheitsgründen nicht mehr ausübte. Wie in vielen Institutionen gab es auch am Konservatorium 1945 keinen wirklichen Neubeginn. Auch bei der personellen Zusammensetzung gab es eine bruchlose Kontinuität über das Jahr 1945 hinaus. Im Februar 1946 erging der Auftrag, bestehende Dienstverträge im Hinblick auf die Entnazifizierungsanordnung zu überprüfen und frühere Parteimitglieder bzw. Aktivisten von Nebenorganisationen der NSDAP sofort zu entlassen.

985 Vgl. Jahresbericht des Konservatoriums der Reichshauptstadt für die Zeit vom 1.4.1938 bis 31.3.1941, hrsg. im Juni 1941, Archiv der UdK Berlin, Bestand 5, Nr. 284.

11 Die Gegenbewegung:

Die Jüdische Private Musikschule Hollaender (1936–43)

In dem Kaufvertrag über das *Stern'sche Konservatorium*, den die Erben mit der Stadt Berlin unterschreiben mussten, war eine wichtige Klausel in § 10 aufgenommen worden, die es ihnen ermöglichte, ihre Unterrichtstätigkeit in Berlin fortzusetzen:

„Den Verkäufern ist es lediglich gestattet, ein gleiches oder ähnliches Unternehmen zu errichten oder zu betreiben, sich unmittelbar oder mittelbar daran zu beteiligen oder im Dienste eines solchen tätig zu sein, wenn ausschließlich nur solche Schüler und Lehrer aufgenommen bzw. [sic] beschäftigt werden, die im Sinne des Gesetzes Juden sind oder als Juden gelten, und somit ferner die Errichtung oder das Betreiben eines solchen Unternehmens nach den bestehenden gesetzlichen Vorschriften zulässig ist und von den zuständigen Stellen gestattet wird.“⁹⁸⁶



Offenbar hatten die „zuständigen Stellen“ ein solches Unternehmen im Olympiajahr 1936 mit Blick auf die Weltöffentlichkeit genehmigt. Ein „Jüdisches Konservatorium“ passte gut in die exklusiv jüdische Kulturlandschaft mit dem Jüdischen Kulturbund, mit dem die Musikschule in den folgenden Jahren auch eng zusammenarbeitete.⁹⁸⁷ So eröffneten die Kinder von Gustav Hollaender sehr schnell ihre *Jüdische Private Musikschule Hollaender*.

Dazu fanden sie neue Räumlichkeiten in der ersten Etage der Sybelstraße 9 und investierten vermutlich das Geld, das sie durch den Verkauf ihres Konservatoriums erhalten hatten. Es war ein ganz normales Wohnhaus, welches

Abb. 119: Haus in der Sybelstraße 9,
Foto: Frank Wentzel.

986 Kaufvertrag, S. 7. In: Parteiliche Verfahrensakte nach dem Bundesrückerstattungsgesetz zum *Stern'schen Konservatorium* (Verfahren 1-1442/51), Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen. Kaufvertrag siehe Anhang IX.

987 Vgl. dazu: Silke Wenzel, Die Rolle jüdischer Musik im Jüdischen Kulturbund 1933–1941, in: Beatrix Borchard und Heidy Zimmermann (Hrsg.): *Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, Köln/Weimar 2008. (= Reihe Jüdische Moderne ; 9), S. 303–321.

– ähnlich wie in den Anfängen des *Stern'schen Konservatoriums* – sicher nicht sehr günstige Unterrichtsbedingungen bot. Im Namen des neuen Instituts wurde der Gründer Julius Stern nicht mehr erwähnt, weil sich auf diese Tradition das *Konservatorium der Reichshauptstadt* berief. Die Erben verwendeten lediglich ihren eigenen Familienamen, mit dem sie zugleich – deutlich für alle Eingeweihten – an das Andenken ihres Vaters erinnerten. Diese neue *Jüdische Musikschule* wurde von der Sängerin und Gesangslehrerin Susanne Landsberg-Hollaender errichtet, die die künstlerische Leitung übernahm, und dem Geschäftsmann und Oboisten Kurt Hollaender, der die Verwaltung innehatte. Die älteste Schwester Melanie Herz trat der *Jüdischen Privaten Musikschule Hollaender* nur als Lehrerin bei. Erich Hollaender, der sich noch zu Lebzeiten des Vaters und in der Ära von Alexander von Fielitz sehr für das Konservatorium engagiert hatte, war schon früher aus der Konservatoriumsleitung ausgeschieden. An der *Musikschule Hollaender* beteiligte er sich nicht.

Die Eröffnung der *Jüdischen Privaten Musikschule Hollaender* fand am 15. April 1936 statt und wurde in der jüdischen Presse als ein „erfreuliches Zeichen des Optimismus“⁹⁸⁸ begrüßt. Grundsätzlich ist die Materiallage zu dieser Musikschule noch schlechter als zum *Stern'schen Konservatorium*. Die Kulturhistorikerin Christine Fischer-Defoy hat allerdings im November 1992 zunächst im Heimatmuseum Charlottenburg und anschließend im Foyer des Konzertsaaes der UdK Berlin in der Bundesallee eine Ausstellung zur Geschichte dieser Musikschule organisiert und dafür umfangreiche Nachforschungen angestellt. Das Material zu dieser Ausstellung wird im Archiv der UdK Berlin aufbewahrt und bildet eine gute Grundlage, um die vierjährige Geschichte der Musikschule zu rekonstruieren.⁹⁸⁹ Von besonderem Interesse sind dabei neben den Dokumenten – Zeugnisse, Fotos, *Jahresberichte* und Programmzettel – ihre Interviews mit ehemaligen Lehrern und Schülern. Veranstalter beider Ausstellungen war der Verein Aktives Museum. Faschismus und Widerstand in Berlin e. V., dessen Vorsitzende Christine Fischer-Defoy ist.

Die Gründung der *Jüdischen privaten Musikschule Hollaender* war eine selbstbewusste jüdische Reaktion auf die Ausgrenzungspolitik der Nationalsozialisten. Alle jüdischen Lehrerinnen und Lehrer, die am *Stern'schen Konservatorium* entlassen worden waren, konnten hier weiterarbeiten. Das waren Käthe Meyersohn, Margarete Rosenstein, Paula Salomon-Lindberg und Kurt Salinger. Theodor Schoenberger kam auch zur Musikschule Hollaender, durfte aber als einziger noch bis 1938 parallel am *Konservatorium der Reichshauptstadt* weiter unterrichten. Vermutlich wechselten auch die jüdischen Schülerinnen und Schüler mit zur neuen Musikschule. Wegen fehlender Schülerlisten kann dies aber nicht belegt werden.

Die Musikschule erreichte innerhalb kürzester Zeit zahlenmäßig den Umfang des früheren *Stern'schen Konservatoriums*. Es wurden hier im ersten Jahr 163 ausschließlich jüdische Schülerinnen

988 *C. V.-Zeitung* vom 2.4.1936 sowie *Jüdische Allgemeine Zeitung* vom 6.4.1936.

989 Christine Fischer-Defoy, *Jüdische Private Musikschule Hollaender*, Aktenordner Akz 26/1995 Ordner 7, Archiv der UdK Berlin.

und Schüler von 39 Lehrkräften unterrichtet. Auch die erneute Schwerpunktsetzung auf den Gesangunterricht und der Unterrichtsanspruch erinnern stark an die Anfänge des *Stern'schen Konservatoriums*. Im Werbeprospekt vom März 1938 wurde betont, dass

„die Wahl der Lehrkräfte [...] die Gewähr dafür [bietet], daß der Unterricht durchweg auf höchster künstlerischer Stufe stehen wird. Aber auch der Anfänger soll von der ersten Stunde an das Gefühl haben, daß er in richtigen Händen ist und seiner Begabung gemäß gefördert wird.“⁹⁹⁰

Für die hohe Qualität der Ausbildung sorgten sehr prominente Lehrerinnen und Lehrer: Zu ihnen gehörten in der Gesangsabteilung neben Susanne Landsberg und Paula Salomon-Lindberg⁹⁹¹ der Sänger Wilhelm Guttmann, die Pianisten Wolfgang Rosé, Kurt Oppenheimer und Frieda Peters-Mosheim, die Cellisten Ernst Silberstein und Fritz Wallenberg, der Organist Erwin Jospe sowie die Solobläser des Kulturbundorchesters für die geplanten Bläserklassen. Hinzu kam der Musikwissenschaftler und Komponist Dr. Oskar Guttmann. Theorieunterricht erteilte die Musikwissenschaftlerin Dr. Anneliese Landau, die nach ihrer Entlassung beim Rundfunk der Vortragsabteilung des Jüdischen Kulturbundes angehörte. Obwohl ihr bereits 1937 als so genannte „Staatenlose“ die Unterrichtserlaubnis auch für jüdische Institutionen entzogen wurde, hielt sie bis zu ihrer Emigration 1939 weiterhin Vorträge an der *Musikschule Hollaender*. Gertrud Wertheim leitete das *Collegium musicum* und unterrichtete Cembalo.

Die einzige grundlegende Neuerung innerhalb der Musikausbildung war die Angliederung der am 1. November 1936 eröffneten Kantorenschule *Beth-Hachasanim*⁹⁹², die Dr. Oskar Guttmann leitete. Erstmals in der Geschichte des privaten Konservatoriums gab es nun erzwungenermaßen „jüdische“ Inhalte. In dieser Schule sollten hauptamtlich tätige Vorbeter für größere Gemeinden herangebildet werden. Die (männlichen) Studierenden erhielten Unterricht in Hebräisch, Chasanuth und Gesang. Außerdem sollte eine gründliche allgemeine musikalische Schulung durch Gehörbildung, Musiktheorie und Musikwissenschaft erfolgen, wobei besonderes Gewicht auf die Vermittlung der Geschichte der synagogalen (jüdischen) und der orientalischen Musik gelegt wurde. Die jüdische Musikschule füllte damit eine Lücke im jüdischen Bildungswesen. Die Kantorenausbildung an der *Musikschule Hollaender* muss eine sehr gute gewesen sein. Der Unterricht wurde von hochkarätigen Lehrern wie dem Rabbiner Dr. Guttmann, dem Oberkantor Leo Albeck und dem Komponisten Jacob Dymont erteilt. Durch die Lehrenden war der Unterricht eng mit der Synagoge verbunden. Für die Studenten ergab sich dadurch die Möglichkeit, im nationalsozialistischen Deutschland und auch im Ausland eine musikalische Berufstätigkeit ausüben zu können.

990 Werbeprospekt 1938. Maschinenschriftlich, HA Berlin Rep 2 Acc 1405 Nr. 987.

991 Zum Leben vgl.: Christine Fischer-Defoy, „Mein c'est la vie-Leben“ in einer bewegten Zeit. Der Lebensweg der jüdischen Künstlerin Paula Salomon-Lindberg, Berlin 1992.

992 Rezension des Eröffnungskonzertes im *Jüdischen Gemeindeblatt* vom 1.11.1936.

Im zweiten Schuljahr wurde ein Opern- und Operettenstudio unter der Leitung von Willy Aron und Werner Fabian eingerichtet. Hinzu kam ein eigenes Schulorchester unter dem Dirigenten Generalmusikdirektor Julius Prüwer, dem früheren 1. Kapellmeister der Berliner Philharmoniker, der dort 1933 entlassen worden war. In den folgenden Jahren kamen noch weitere Unterrichtsfächer hinzu, die wiederum die Beweglichkeit des Instituts in der Reaktion auf die Zeitumstände zeigten. Julius Prüwer leitete ab Januar 1937 das Studienorchester, und Karl Wiener unterrichtete Mikrophonkunde. 1939 wurden die Fächer Gitarre und Akkordeon eingeführt, weil sich abzeichnete, dass diese Instrumente den jungen Auswanderern vielleicht leichtere Verdienstmöglichkeiten eröffneten. Ein neuer Kurs für „Moderne Tanzmusik“ wurde sogar noch 1940 eingerichtet. Es gab auch eine neue Institutsbibliothek, errichtet durch Spenden von Freunden und Gönnern der Anstalt, die mittellosen Schülern zur freien Benutzung zur Verfügung stand.

Die Komponistin Ursula Mamlok⁹⁹³ berichtete, dass sie im September 1938 eine Aufnahmeprüfung absolvieren musste, bevor sie ihre Ausbildung an der *Musikschule Hollaender* beginnen konnte. Diese Prüfung wurde – ähnlich wie zu Zeiten des *Stern'schen Konservatoriums* – von der Direktorin abgenommen. Wegen ihrer außerordentlichen Begabung wurde sie für ein Stipendium vorgeschlagen. Trotz Emigration nach Ecuador und Amerika bewahrte sie diese Bescheinigung auf:

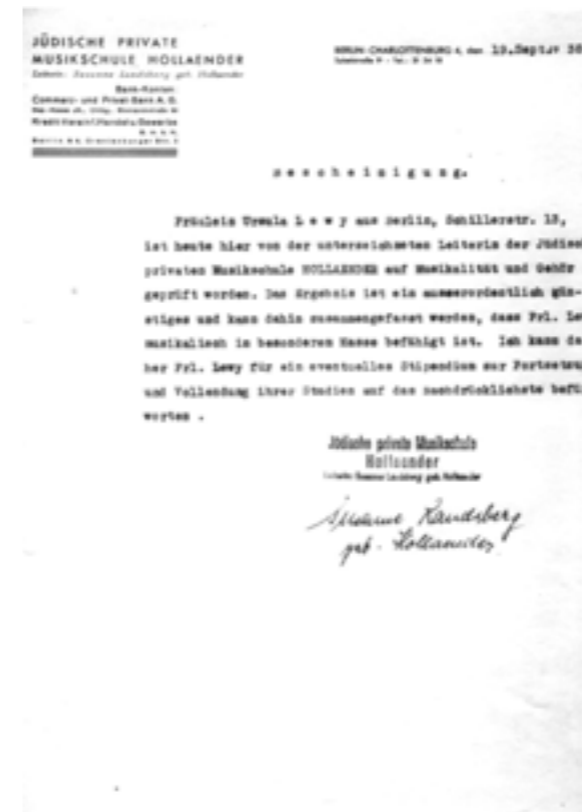


Abb. 120: Prüfungsbescheinigung von Ursula Levi (verb. Mamlok). (Privat-Archiv von Ursula Mamlok)

993 Ursula Mamlok, geb. 1923, emigrierte im Februar 1939 als 16-Jährige mit ihrer Familie zuerst nach Ecuador und später nach New York. Sie schloss ihre Ausbildung an der New Yorker Mannes School ab. Ihre Werke fanden seit den 1960er Jahren in der amerikanischen Szene Neuer Musik und zunehmend auch in Europa Resonanz. Sie lebt seit 2005 wieder in ihrer Geburtsstadt Berlin. Vgl. zu Leben und Werk: Habakuk Traber, Time in Flux. Die Komponistin Ursula Mamlok, Köln 2012; www.ursulamamlok.com, (Stand 26.11.2009).

Ursula Mamlok, geb. Lewy, studierte bis zu ihrer Emigration am 11. Februar 1939, also nur knapp fünf Monate an der *Musikschule Hollaender*. Trotzdem war diese Zeit für sie besonders wichtig, weil sie, die bisher allen Musikunterricht privat erhalten hatte, Kontakte zu anderen Studentinnen und Studenten bekam, mit denen sie beispielsweise gemeinsam Kammermusik spielte. Sie lernte an der *Musikschule Hollaender* Klarinette bei Michael Balnemes, hörte Musikgeschichte bei Oskar Guttmann und nahm Theorie- und Klavierunterricht. Außerdem spielte sie bei Werner Fabian in der Klavier-Ensembleklasse 8-händig an zwei Flügeln. Der Klarinettenunterricht fand in der Küche der Sybelstraße statt, was verdeutlicht, wie ungünstig die Arbeitsbedingungen grundsätzlich gewesen waren. Für Ursula Mamlok war diese Zeit auch insofern bedeutsam, als sie möglichst viele Konzerte der *Musikschule Hollaender*, der Hochschule und anderer Konzertveranstalter Berlins besuchte, um so grundlegendes Repertoire kennenzulernen. Sie bewahrte viele dieser Programmzettel auf.⁹⁹⁴

Solche Konzerte der *Musikschule Hollaender*, bei denen Studierende und Lehrende gemeinsam auftraten, fanden regelmäßig statt, so dass davon ausgegangen werden kann, dass das Ausbildungsinstitut innerhalb der jüdischen Bevölkerung wahrgenommen wurde. Außerdem veranstalteten die Lehrer eigene Konzertabende. Die Sängerinnen Paula Salomon-Lindberg und Susanne Landsberg-Hollaender gaben viel beachtete Liederabende im Bechsteinsaal der Philharmonie, Paula Salomon-Lindberg trat beispielsweise gemeinsam mit Wilhelm Guttmann am 6. April 1936⁹⁹⁵ auf und Susanne Landsberg-Hollaender sang, begleitet von Ludwig Schlesinger am Klavier, am 3. Mai desselben Jahres.⁹⁹⁶ Erstmals in der Geschichte des privaten Konservatoriums fand auch ein Werbekonzert unter einem musikgeschichtlichen Motto statt. Die Lehrkräfte gestalteten im September 1936 ein Programm unter dem Titel *Musik des alten Wien* in der Aula der Joseph-Lehmann-Schule, welches Anneliese Landau moderierte. Die Schülerinnen und Schüler der *Musikschule Hollaender* waren in regelmäßig stattfindenden Schülerkonzerten zu hören, die häufig vom *Jüdischen Kulturbund* unterstützt wurden und meist in der Aula der Joseph-Lehmann-Schule in der Joachimsthaler Straße 13 stattfanden.

In einer Rezension über ein Wohltätigkeitskonzert zugunsten der *Jüdischen Winterhilfe* am 21. März 1940 in der Aula der Joseph-Lehmann-Schule charakterisierte Micha Michailowitz im *Jüdischen Nachrichtenblatt* das Unterrichtsprinzip der *Musikschule Hollaender*. Besonderer Wert wurde demnach auf eine breit gefächerte Ausbildung gelegt. Die jungen Leute spielten meist mehrere Instrumente und waren mit verschiedenen Musikstilen vertraut – auch dies wichtige Voraussetzungen für ein Überleben im Exil:

„Man darf es ohne Umschweife sagen: die Arbeit, die hier geleistet wird, ist gut, denn sie erfolgt nach Gesichtspunkten, die auf die universelle musikalische Durchbildung der Schüler gerichtet sind, das heißt, die Schüler werden zunächst nicht nur zu Instrumental- oder Gesangssolisten herangebildet, sondern zu Musikern. Man konnte sich davon durch Augenschein überzeugen: ein junger Pianist spielte, nach seiner solistischen Darbietung am Flügel hinterher im Orchester Violoncello, und ein junger Kapellmeisterschüler betätigte sich, nachdem er den Dirigentenstab aus der Hand gelegt hatte, mit Eifer am Schlagzeug. Das ist ein gutes und fruchtbares Prinzip und für die Ausbildung der jungen Musiker von unschätzbarem Vorteil.“⁹⁹⁷

Eines dieser Schülerkonzerte fand zum Beispiel am 9. Mai 1938 statt. Es umfasste Kompositionen von Händel, Haydn und Mendelssohn sowie von Gustav Hollaender, die alle ein Orchester benötigten. Dieses war, genau wie der Schulchor, aus Studierenden und den unten genannten Lehrenden zusammengestellt – dies hatte eine lange Tradition im *Stern'schen Konservatorium*.

In diesem Konzert wurde auch die Abschiedssinfonie von Joseph Haydn gegeben. „Wie immer gab es bei der Abschiedssymphonie von Haydn für das unvorbereitete Publikum die erheiternde Überraschung“⁹⁹⁸ – schrieb die *Jüdische Rundschau*. Mit dem Blick auf die besondere Situation der an dieser Musikschule Lernenden und Lehrenden hat gerade diese Sinfonie nichts Erheiterndes mehr. Immer wieder galt es dort, die Lücken zu schließen, die ausgewanderte Lehrer hinterlassen hatten. Nach der Reichspogromnacht vom 9. zum 10. November 1938, bei der auch die *Jüdische Private Musikschule Hollaender* angegriffen wurde, verschärfte sich die durch die Flucht und Auswanderung von Lehrern und Schülern hervorgerufenen Probleme. Für den späteren Musikwissenschaftler Lothar Alexander Ringer wurde die *Musikschule Hollaender* in diesen Tagen sogar zur Lebensrettung:

„Am 10. November 1938 fuhr ich dorthin zu einer Klarinettenstunde. Und zu der Zeit, in der ich im Bus saß, kam die Gestapo zu uns nach Hause, um mich abzuholen. Und wie ich in die Musikschule Hollaender kam, sagte mir der Sohn des Direktors, ein gewisser Herr Fabian: ‚Ihre Frau Mutter hat angerufen und hat gesagt, Sie wüßten schon, wo sie hingehen sollten, kommen sie bloß nicht mehr nach Hause‘. Und ich bin dann gleich zu einem Freund von meinem Vater gegangen, der Tscheche war und wir sind da untergetaucht. Gleichzeitig erfuhr ich erst dort, was in dieser ‚Kristallnacht‘ geschehen war, denn wo ich wohnte, hat man nichts davon gemerkt.“⁹⁹⁹

994 Gespräch mit der Autorin im Oktober 2009.

995 *Jüdische Allgemeine Zeitung* vom 6.4.1936.

996 *Jüdisches Gemeindeblatt* vom 3.5.1936.

997 *Jüdisches Nachrichtenblatt* vom 21.3.1940.

998 *Jüdische Rundschau* vom 20.5.1938.

999 Gespräch von Christine Fischer-Defoy mit Lothar Alexander Ringer, Champaign/Illinois, Mai 1990. Abschrift in: Christine Fischer-Defoy, *Jüdische Private Musikschule Hollaender*, Aktenordner Akz 26/1995 Ordner 7, Archiv der UdK Berlin.



Abb. 121: Programmzettel des Konzertes am 9. Mai 1938.
(Privat-Archiv von Ursula Mamlok)

In der Folgezeit nahm die Zahl der Abschiedskonzerte von Lehrern zu, beispielsweise im April 1939 für Anneliese Landau¹⁰⁰⁰ oder im Dezember desselben Jahres für Oskar Guttmann. Paula Salomon-Lindberg floh sogar einen Tag vor ihrem geplanten Abschiedskonzert mit falschen Papieren. Auch Melanie Herz emigrierte 1939. Der *Jahresbericht* der Musikschule vom April 1940 notierte:

„Die starke Auswanderung des Vorjahres hat sich naturgemäß auch auf den Besuch unserer Schule übertragen. Viele unserer Schüler befinden sich zur Zeit in England, Palästina, Amerika, Südamerika, Australien u. s. w. um dort ihre bei uns begonnenen Studien weiter fortzusetzen [...] Trotz der sich aus der Sachlage ergebenden erheblichen

1000 Thema des Konzertes: „Ungetanzte Tänze“, Wolfgang Rose begleitete am Klavier. Rezension von Micha Michalowitz im *Jüdischen Nachrichtenblatt* vom 14.4.1939.

Verminderung der Schülerzahl haben Lehrerschaft und Leitung in ihren Bemühungen nicht nachgelassen, den verbleibenden Schülern das Beste an musikalischer Erziehung zuteil werden zu lassen. Ja, trotz materieller Schwierigkeiten, die die Abwanderung zwangsläufig mit sich brachte, wurde das Pensum erweitert.“¹⁰⁰¹

Die Musikschule war demnach neben dem Ort der Musikausbildung auch Zufluchtsort und Informationsbörse für die durch das gleiche Schicksal Verbundenen. Paula Salomon-Lindberg beschrieb die Stimmung an der Schule folgendermaßen:

„Aber für die Schüler war es der Lichtblick. Zuhause haben diese jungen Menschen nur erlebt, daß gejammert wurde, wollen wir mal sagen, auf die Post gewartet wurde: Kriege ich einen Ausweis? – und das war eben die Erholung. Denn etwas anders haben sie ja nicht gehabt. Das war es. Sie haben sich dadurch auch sehr an die Lehrer geklammert.“¹⁰⁰²

Auch für Lothar Alexander Ringer war die *Musikschule Hollaender* mehr als ein Ausbildungsinstitut:

„Die Musikschule Hollaender war für jemanden wie mich eine Art Paradies. Es wurde schwer gearbeitet in zwei Stockwerken eines Mietshauses, sie können sich vorstellen, daß die akustischen Bedingungen nicht ideal waren, man hörte immer, was nebenan vorging. Aber es war ein Kameradschaftsgeist da ohnegleichen, und die Lehrer und die Schüler kamen sich natürlich viel näher, als das an einer gewöhnlichen Hochschule der Fall gewesen wäre. Wir waren schließlich durch das Schicksal verbunden.“¹⁰⁰³

Die Arbeits- und Lebensbedingungen verschlechterten sich zunehmend. Im Oktober 1939 wurde die *Musikschule Hollaender* aufgrund der 10. Verordnung zum Reichsbürgergesetz der *Reichsvereinigung der Juden in Deutschland* unterstellt. Das bedeutete, dass die Musikschule nun durch die Schulverwaltung der Jüdischen Gemeinde e.V. in der Rosenstraße 2–4 verwaltet wurde.¹⁰⁰⁴ Die letzte Spur, die von der Arbeit dieses Ausbildungsinstitutes geblieben ist, war die Ankündigung eines Konzertes am 29. August 1940 in der Aula der Joseph-Lehmann-Schule im *Jüdischen Nachrichtenblatt*. Es ist nicht klar, ob und wann die Schule offiziell geschlossen wurde. Dies wird – wie bei allen jüdischen Schulen in Deutschland – spätestens am 30. Juni 1942 gewesen sein, obwohl sie noch bis 1943 im Adressbuch von Berlin aufgeführt wurde.

1001 Jahresbericht der Musikschule vom April 1940, o. P., in: Christine Fischer-Defoy, *Jüdische Private Musikschule Hollaender*, Aktenordner Akz 26/1995 Ordner 7, Archiv der UdK Berlin.

1002 Gespräch von Christine Fischer-Defoy mit Paula Salomon-Lindberg, Mai 1992. Abschrift in: Christine Fischer-Defoy, *Jüdische Private Musikschule Hollaender*, Aktenordner Akz 26/1995 Ordner 7, Archiv der UdK Berlin.

1003 Gespräch von Christine Fischer-Defoy mit Lothar Alexander Ringer, Champain/Illinois, Mai 1990. Abschrift in: Christine Fischer-Defoy, *Jüdische Private Musikschule Hollaender*, Aktenordner Akz 26/1995 Ordner 7, Archiv der UdK Berlin.

1004 „Die Jüdische Private Musikschule Hollaender, Berlin-Charlottenburg, Sybelstr. 9 wurde am 1. Oktober 1939 im bisherigen Umfang von der Reichsvereinigung übernommen. Für sämtliche Musikfächer, also auch für Bläser, ist nach jeder Richtung hin gesorgt. Für das bereits bestehende Schulorchester werden Mitspieler zu mäßigem Honorarsatz angenommen. Sprechstunden täglich 10–1 und 4–5 Uhr. Prospekt kostenfrei durch die Schule.“ *Jüdisches Nachrichtenblatt* vom 6.10.1939.

Beide Initiatoren der Musikschule wurden Opfer des Holocausts. Kurt Hollaender war zunächst als Hilfsarbeiter in den Zentralen Waffen- und Munitionsfabriken Borsigwalde zwangsverpflichtet. Am 27. Oktober 1941 wurde er, nachdem er im Sammellager in der Levetzowstraße seine Enteignung unterschrieben hatte, zusammen mit seiner Frau Herta und den beiden Kindern Adelheid und Gustav nach Lodz deportiert. Auch seine Schwester Susanne Landsberg-Hollaender und ihr älterer Sohn Peter Landsberg wurden am 29. November 1943 von Berlin aus deportiert und in Auschwitz ermordet. Wie bei den eben genannten Mitgliedern der Familie Hollaender ist auch von den Lehrenden und Schülern, die deportiert wurden, das Todesdatum unbekannt. Richard Altmann wurde nach Riga deportiert, Willy Aron, Käthe Meyersohn, Margarete Rosenstein und Kurt Salinger starben im Vernichtungslager Auschwitz. Von Werner Fabian ist sogar der Todesort unbekannt. Karl Wiener starb am 22. Juli 1942 im KZ Sachsenhausen und Werner Müller kurz vor Kriegsende am 3. Januar 1945 im KZ Dachau.

An dieser Stelle endet nicht nur die Geschichte der *Jüdischen Privaten Musikschule Hollaender*, sondern auch die des *Stern'schen Konservatoriums*. Das private Unternehmen, das vom Idealismus einzelner berühmter Musiker getragen wurde und qualitativ wie quantitativ so bedeutsam gewesen ist, ist mit der Ermordung der Menschen, die dort lehrten, untergegangen. Eine Gedenkplatte am Haus in der Sybelstraße, die auf Betreiben von Christine Fischer-Defoy angebracht wurde, erinnert an die letzten Besitzer der *Musikschule* und markiert das Ende der privaten institutionalisierten Musikausbildung in Berlin.



Abb. 122: Gedenktafel am Haus in der Sybelstraße 9, Foto: Frank Wentzel.

L Entschädigungs- und „Wiedergutmachungsakten“¹⁰⁰⁵

Die Geschichte dieser privaten Institution für professionelle Musikausbildung in Berlin war durch den Nationalsozialismus beendet worden. Musikschulen in solcher Größe und mit dieser Außenwirkung als Firmen im privaten Familienbesitz hat es seitdem meines Wissens nicht mehr gegeben.

Während in Berlin im Jahr 1950 das 100-jährige Bestehen des nunmehr *Städtischen Konservatoriums* gefeiert wurde, kämpften die überlebenden Mitglieder der Familie Hollaender um die Anerkennung ihrer Entschädigungsforderungen. Die New Yorker deutsch-jüdische Zeitung *Aufbau* brachte in ihrer Ausgabe vom 16. Juli 1954 einen längeren Artikel dazu:

„Schon 1950 hätte das Stern'sche Konservatorium die Feier seines hundertjährigen Bestehens seit der Gründung durch den berühmten Dirigenten des Stern'schen Gesangvereins, Professor Julius Stern, feiern können. Bei dieser Gelegenheit hätten die Nachkommen Gustav Hollaenders, der das Institut 1894 erwarb und in den folgenden Jahrzehnten zu hohem Ansehen brachte, im Mittelpunkt gestanden. Anstatt dessen [sic] haben sie jetzt die trübe Aufgabe, durch Kämpfe mit den Behörden das ihnen von den Nazis geraubte Besitzrecht geltend zu machen, soweit sie nicht in Konzentrationslagern umgekommen sind.“

Das in der Bernburger-Strasse im Baukomplex der Philharmonie gelegene Institut hatte in der Zeit seiner höchsten Blüte einen Lehrstab von 130 Kräften und mehr als 2 000 Schüler jährlich. Bei der Enteignung durch die Stadt Berlin wurden von dieser neben einer Orgel 32 Flügel, ein vollständiges Instrumentarium für Orchester und eine höchst wertvolle Notenbibliothek ‚übernommen‘. Das Institut wird jetzt unter dem Namen ‚Städtisches Konservatorium‘ im amerikanischen Sektor weitergeführt.

Die noch lebenden Nachkommen in London, San Francisco und New York versuchen, ihre ideellen und materiellen Ansprüche gegenüber der Stadt Berlin durchzusetzen. In diesem Rechtsstreit haben sich die Verwaltungsbehörden, nach den uns zuteil gewordenen

1005 Wenn ich im Folgenden den Begriff „Wiedergutmachung“ verwende, bin ich mir bewusst, dass dieser Terminus problematisch ist, weil er suggeriert, die an den Juden verübten Verbrechen könnten „wieder gut“ gemacht werden. Die Termini „Entschädigung“ oder „Rückerstattung“ bezeichnen indessen juristische Teilgebiete dieser Thematik und lassen sich aus diesem Grund nicht als Synonyme verwenden. Deshalb benutze ich die Begriffe der jeweiligen Sachlage entsprechend und drücke mein Befremden gegenüber dem Begriff „Wiedergutmachung“ durch die Verwendung von Anführungszeichen aus. Vgl. hierzu José Brunner, Norbert Frei und Constantin Goschler, *Die Praxis der Wiedergutmachung. Geschichte, Erfahrung und Wirkung in Deutschland und Israel* (=Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts; 8), Göttingen 2009, S. 18f. Außerdem: Aleida Assmann und Ute Frevert, *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit der deutschen Vergangenheit nach 1945*, Stuttgart 1999, S. 57; Hartmut Berghoff, *Zwischen Verdrängung und Aufarbeitung. Die bundesdeutsche Gesellschaft und ihre nationalsozialistische Vergangenheit in den fünfziger Jahren*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 49 (1998), S. 96–114, bes. S. 103; Hans Günter Hockerts, *Wiedergutmachung in Deutschland. Eine historische Bilanz 1945–2000*, München 2001, S. 91.

Mitteilungen, bisher wenig entgegenkommend verhalten, obgleich an der Legalität der erhobenen Ansprüche kaum zu zweifeln ist.¹⁰⁰⁶

Die überlebenden Mitglieder der Familie Hollaender waren, wie in dem Artikel weiter mitgeteilt wird, in alle Welt verstreut worden. In England, Amerika und Frankreich lebten die Nachfahren der einstmaligen wohlhabenden Berliner Familie unter den einfachsten Bedingungen im Exil, die ältere Generation ohne Rente und die jüngere ohne Ausbildung und ohne Chance auf Erwerbstätigkeit. Dies ist den Entschädigungsakten zu den einzelnen Familienmitgliedern zu entnehmen.¹⁰⁰⁷

Helene Hollaender, die Schwester von Gustav Hollaender, war mit ihrer Familie schon sehr früh nach London emigriert und hatte die Auswanderung nicht nur für viele Familienmitglieder organisiert, sondern auch für Freunde aus der Theater- und Musikwelt. In den 1950er Jahren lebte sie in ärmlichsten Verhältnissen bei ihrem Sohn, Victor Lehmann, der als Anwalt für die Familie auftrat. Günther Landsberg, der jüngere Sohn von Susanne Landsberg-Hollaender, lebte ebenfalls erst in London, wo er allerdings beruflich nicht Fuß fassen konnte. Deshalb zog er nach New York um, war jedoch auch hier wenig erfolgreich. Ruth Gottschalk, die Tochter von Erich Hollaender, war nach Paris ausgewandert.

Die ersten „Wiedergutmachungsakten“ fanden sich in der Entschädigungsbehörde, in der Abteilung I des Landesamtes für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten am Fehrbelliner Platz. Dort liegen die Akten zu Günther Landsberg (Reg. Nr. 160 730), zu dessen Tante Melanie Herz (Reg. Nr. 61 650) und zu ihrem Sohn Walter Hertner (Reg. Nr. 69 937). Außerdem ist dort die Akte zu Ruth Gottschalk (Reg. Nr. 314 577) archiviert, die aber noch nicht einsehbar ist, weil sie bis 2013 der Schutzfrist unterliegt (§ 8 ArchGB). Unabhängig vom Konservatorium haben die Nachfahren verschiedene Anträge gestellt:

Günther Landsberg, der 1920 geborene jüngere Sohn von Susanne Landsberg-Hollaender, machte einen „Schaden im beruflichen Fortkommen“ geltend, der anerkannt wurde. Er konnte seine Ausbildung bei der Firma Graumann & Schreibmann, Mäntel und Damenkonfektion, in der Kronenstraße wegen der „Arisierung“ der Firma nicht beenden und musste das Land ohne Abschluss verlassen. Er erhielt eine Entschädigung von 5.000,- DM, die er sehr dringend benötigte, da er seit 1949 mit Frau und Sohn in San Francisco lebend, wegen Lungenkrankheit und Diabetes erwerbsunfähig war. Seine Mutter Susanne Landsberg-Hollaender war gemeinsam mit dem zweiten Sohn Peter Hans (geb. 21. Juni 1915) 1941 deportiert worden. 1945 wurden beide für tot erklärt. Die Entschädigungszahlung für seine Mutter in Höhe von 12.424,40 DM wurde Günther Landsberg als Erbe ausgezahlt. Dabei wurde das jährliche Einkommen der Mutter als Lehrerin

1006 *Aufbau* vom 16.7.1954.

1007 Entschädigungsbehörde (Abteilung I des Landesamtes für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten). Akten zu Günther Landsberg Reg. Nr. 160 730, Melanie Herz Reg. Nr. 61 650, Walter Hertner Reg. Nr. 69 937 und Ruth Gottschalk Reg. Nr. 314 577.

und Leiterin der *Musikschule Hollaender* auf jährlich 10.000,- RM geschätzt und die Zeit vom 26. November 1936 bis zum 30. November 1938 als Zeit der Beschränkung der Erwerbstätigkeit und die vom 1. Dezember 1938 bis 8. Mai 1945 als Zeit der Verdrängung aus der Erwerbstätigkeit angesehen. So bildet sich das geschehene Unrecht in der Aktenlage ab.

Ein „Schaden an Körper und Gesundheit“ wurde mit dem Hinweis abgelehnt, dass Günther Landsberg für den englischen Militärdienst tauglich gewesen sei und seine Erkrankungen deshalb keine unmittelbaren Folgen seiner Auswanderung hätten sein können. Die Auswanderungskosten, die durch seine Reise im April 1939 von Berlin über Belgien, und von dort per Schiff nach England entstanden waren, wurden mit 20,- DM (80,- RM) entschädigt.

Melanie Herz, die Miterbin des Konservatoriums, stellte im Oktober 1951 einen Antrag auf Entschädigung wegen „Schadens an Vermögen“. Neben Schmuck und Wertgegenständen ging es um die Baufirma ihres Mannes Heinrich Adolf Herz, deren Miteigentümerin sie nach dem Tod ihres Mannes 1925 geblieben war. Die Baufirma hatte in erster Linie den Zement eines Hochofenwerks in Lübeck vertrieben. Im Jahr 1937 ging die Firma in Konkurs, weil ihr wegen der „nichtarischen“ Anteilhaber diese wirtschaftlich wichtige Vertretung entzogen worden war. Melanie Herz erlebte das Ende des Entschädigungsverfahrens nicht mehr, da sie 1953 starb. Der Sohn Walter Hertner erhielt als Alleinerbe und Bevollmächtigter 3.886,- DM, weil ein „Schaden im wirtschaftlichen Fortkommen“ (§§ 127–137 BEG) anerkannt wurde. Er bekam zudem die „Judenvermögensabgabe“, die „Reichsfluchtsteuer“ und die „Auswandererabgabe“ von insgesamt 19.661,- RM (= 3.932,- DM) zurückerstattet. Er selbst war Schauspieler und sah seine Karriere als jugendlicher Held und Liebhaber in der Nazizeit jäh beendet. Auch bei ihm wurde ein „Schaden im beruflichen Fortkommen“ anerkannt und dafür eine Entschädigung von 8.600,- DM gezahlt, zuzüglich der „Auswanderungskosten“ von umgerechnet 40,- DM.

Die eben genannten Beträge wurden hier erwähnt, um eine Sensibilität für das Thema der Entschädigungssummen zu schaffen und gleichzeitig die Lebensläufe der Familienmitglieder weiter zu verfolgen. Die geleisteten Zahlungen waren für die Überlebenden und Hinterbliebenen mit Sicherheit eine Hilfe. Sie konnten aber die von den Nationalsozialisten abrupt beendeten Karrieren in keiner Weise „wieder gutmachen“, wie bei den beiden Hollaender-Enkeln Günther Landsberg und Walter Hertner zu sehen war. Der Historiker Constantin Goschler äußert seine Bedenken zum Problembereich der Entschädigungszahlungen:

„Die Aushandlung von Entschädigungssummen und die damit verbundene Monetarisierung und Verrechtlichung bedeutete gewissermaßen eine Entsakralisierung der durch die NS-Verfolgung erlittenen menschlichen Verluste. [...] Geld spielt dabei eine doppelte Rolle: einmal in seiner Funktion als Tauschwert, der sich in einen verbesserten Lebensstandard umsetzen lässt. Zum anderen ist Geld aber auch ein symbolisches

Medium der Anerkennung. Letzteres ist umso wichtiger, als für viele der im Zuge der NS-Verfolgung erlittenen Schädigungen gar kein adäquater materieller Ausgleich möglich war.“¹⁰⁰⁸

Parallel zu den beschriebenen Entschädigungsanträgen haben die Voreigentümer des *Stern'schen Konservatoriums*, die Gustav Hollaender'schen Erben, auch Entschädigungen für diese als Verkauf getarnte Enteignung gefordert. Im Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen in Weißensee gibt es die parteiliche Verfahrensakte nach dem Bundesrückerstattungsgesetz zum *Stern'schen Konservatorium*, die ein über zehn Jahre währendes und schließlich mit einem Vergleich beendetes Verfahren dokumentiert.¹⁰⁰⁹ Im Jahr 1951 stellten die Anwälte Dr. Victor Lehmann aus London und Dr. Hans Gumpert aus Berlin einen Antrag für die drei überlebenden Kinder von Gustav Hollaender und den Sohn von Susanne Landsberg-Hollaender.

In dieser umfangreichen Akte kreist die Frage beständig darum, ob der Verkauf auch ohne die Herrschaft der Nationalsozialisten zustande gekommen wäre. Diese Frage konnte am Ende verneint werden. Das Konservatorium hatte in seiner langen Geschichte schon oft mit schwierigen Wirtschaftslagen zu kämpfen gehabt und es dank des vorhandenen Familienvermögens und kluger Geschäftspolitik stets geschafft, das Unternehmen wieder auf eine gute wirtschaftliche Grundlage zu stellen. Vermutlich wäre dies wieder gelungen.

Nicht zufrieden stellend geklärt werden konnte der Aspekt der Höhe des Verkaufspreises. Der Finanzberater der Familie, Dr. Victor Lehmann, der später von London aus auch sämtliche Anträge auf „Wiedergutmachung“ für die einzelnen Familienmitglieder stellte, hatte damals geraten, das schlechte Verkaufsangebot anzunehmen, weil ihm klar war, dass die Familie das Konservatorium auf jeden Fall verlieren würde. Der Kaufvertrag zwischen der Stadt Berlin und den Kindern von Gustav Hollaender aus dem Jahre 1936 blieb erhalten, im Gegensatz zum dazugehörigen Bestandsverzeichnis über alle in Rechnung gestellten Sachmittel und über die laufenden Verträge mit Lehrern und Schülern. Dieser Kaufvertrag bestätigt die Vermutung, dass es sich hier um eine Enteignung handelte. Aber stellvertretende Senator für Volksbildung Philipsborn wies diese Feststellung in einem Schreiben vom 4. Dezember 1951 an den Senator für Finanzen der Hauptvermögensverwaltung zurück:

„Die über die früheren Verhältnisse unterrichteten Personen bezeichnen den bar gezahlten Kaufpreis von RM 60.000,- als dem damaligen Wert des Unternehmens durchaus angemessenes Entgelt. Infolge des schon seit 1921 einsetzenden Rückgangs der Schülerzahl, der verschiedenartig begründet war, schlossen die Bilanzen des Stern'schen

1008 Constantin Goschler, Schuld und Schulden. Die Politik der Wiedergutmachung für NS-Verfolgte seit 1945, (= Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts ; 3) Göttingen 2005, S. 9.

1009 Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen, Verfahrensakte *Stern'schen Konservatorium*, Verfahren 1-1442/51.

Konservatoriums nämlich seit 1931 ständig mit Verlusten ab. Mit privaten Mitteln hätte der frühere Eigentümer das Konservatorium also nicht länger betreiben können. Um diesen Kulturfaktor des deutschen Musiklebens zu erhalten und möglichst weiter auszubauen, nahm die frühere Reichshauptstadt Berlin schließlich das Verkaufsangebot 1936 an. Es bedarf m. E. einer sorgfältigen Nachprüfung, inwieweit die Voraussetzungen für einen Rückerstattungs- bzw. Entschädigungsanspruch gegeben sind.“¹⁰¹⁰

Um den Kaufpreis zu ermitteln, wurden Zeugen befragt, die Wirtschaftslage des Unternehmens geprüft und die Sachmittel aufgelistet, wobei das gleiche Problem der Bemessung des materiellen Wertes auftrat, das bereits 1936 bestanden hatte. W. R. Mannheimer, ein langjähriger Berater der Familie, der ebenfalls nach London emigriert war, bestätigte in einem Zeugnis, dass die Erben unter normalen Bedingungen einen Kaufpreis von 250.000,- RM hätten erzielen können.¹⁰¹¹ Auch der frühere Geschäftsführer Hermann Bohse konnte bestätigen, dass in den letzten Jahren jährliche Gewinne von 30.000,- RM erwirtschaftet worden waren. Auflistungen in den Rückerstattungsakten widersprechen dem allerdings.

Auch die Gegenseite versuchte Zeitzeugen zu befragen und wandte sich an den neuen Direktor des nunmehr *Städtischen Konservatoriums* Hans-Joachim Moser. Moser war 1950 zum neuen Direktor berufen worden, nachdem er in zweiter Instanz seines Entnazifizierungsverfahrens entlastet worden war, und leitete das Konservatorium zehn Jahre lang. Er fürchtete durch diese Anfrage offenbar nicht nur um seine Stelle, sondern auch um den Verlust der städtischen Anbindung und finanziellen Unterstützung im Falle einer Rückübertragung an die ehemaligen Eigentümer. In einem Schreiben an den Senator für Volksbildung vom 18. Juni 1951 bestätigte er die schlechte Finanzlage und schlechte Bezahlung der Lehrer in den Jahren vor 1936, die er nur aus Berichten von damaligen Lehrern kannte, und fügte hinzu, dass „die Reprivatisierung [...] der baldigsten Auflösung der weltberühmten Anstalt unfehlbar gleichkommen“ würde. Diese Angst vor einer Reprivatisierung war unbegründet, denn die Erben hatten kein Interesse, das Konservatorium zurückzuerhalten und es selbst zu leiten. Sie waren inzwischen zu alt, und ihre Kinder hatten andere Berufe gewählt oder gar keine Berufsausbildung absolvieren können. Ihre Forderungen waren hingegen die Zahlung einer Rente von 1.500,- DM für fünf Jahre oder eine einmalige Barzahlung in Höhe von 38.000,- bis 40.000,- DM. Aus „Billigkeitserwägungen“ heraus wurde ihnen hingegen nur ein einmaliger Betrag um die 1.000,- Mark angeboten, und so kam kein Vergleich zustande.

Deshalb wandte sich der Anwalt Dr. Victor Lehmann direkt an den Regierenden Bürgermeister Ernst Reuter. In einem privaten Brief vom 18. Februar 1953 bat er ihn, sich der Sache anzunehmen und nicht nur nach der rechtlichen, sondern auch nach der menschlichen Seite

1010 Verfahrensakte nach dem Bundesrückerstattungsgesetz zum *Stern'schen Konservatorium* (Verfahren 1-1442/51). Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen.

1011 Schreiben von Rechtsanwalt Gumpert an Finanzsenator Friedrich Haas vom 20.5.1952, in: Ebd.

zu entscheiden. Zugleich beklagte er, dass die Stadt das Konservatorium erfolgreich weiter betreibe und gerade bedenkenlos das hundertjährige Bestehen gefeiert habe. Reuter nahm sich der Sache an und ließ sich die Sachlage durch den Finanzsenator erklären. In einem Schreiben vom 13. April 1953 bezweifelte er, dass der Verkauf an die Stadt als ungerechtfertigte Entziehung im Sinne der Rückerstattungsordnung anerkannt werden würde.

„Selbst wenn hiervon ausgegangen wird, käme für die Antragsteller lediglich die Rückgabe der Firmenbezeichnung ‚Stern’sches Konservatorium‘ in Frage, da alle sonstigen Vermögenswerte durch Kriegseinwirkung, also ohne Verschulden des Käufers vernichtet worden sind. Gehen die Antragsteller auf den Nachzahlungsanspruch über, könnte ihnen auch dann vom Gericht keine Entschädigung zugesprochen werden, da der Nachzahlungsanspruch einen unangemessenen oder nicht zur freien Verfügung gelangten Kaufpreis voraussetzt, während einwandfrei feststeht, dass ein angemessener Kaufpreis zur freien Verfügung gelangt ist.“¹⁰¹²

Da keine Lösung gefunden werden konnte, wurde der Fall am 26. April 1954 an die Wiedergutmachungskammer beim Landgericht Berlin verwiesen. Dort fanden zwei öffentliche Gerichtssitzungen statt – am 30. Juni 1955 und erst wieder am 27. Februar 1960, bevor ein Vergleich zustande kam. Victor Lehmann legte dem Landgericht Berlin am 15. Februar 1955 ein Gutachten der Feuerversicherung vor, das eine Versicherungssumme für die Musikinstrumente der Hauptanstalt von 60.000,- RM und der Zweiganstalt von 17.100,-RM bescheinigte. Er wies außerdem auf den seines Erachtens besonders bedenklichen § 10 des Kaufvertrags hin, der den Verkäufern auch keine Neueröffnung in Palästina gestattete. Zudem machte er auf den § 9 aufmerksam, durch den alle Stiftungen gleichsam enteignet wurden:

„Es muss sich hierbei um erhebliche Beträge gehandelt haben und die Stadt Berlin muss in der Lage sein, Rechnung darüber zu legen, welche Beträge sie unter diesem Kapitel vereinnahmt und wie sie darüber verfügt hat.“¹⁰¹³

Außerdem wurden ehemalige Lehrer als Zeugen befragt, deren Aussagen aber ein widersprüchliches Bild von der Finanzlage zur Zeit des Verkaufs ergaben. Schließlich einigten sich beide Seiten auf ein Vergleichsangebot von 25.000,- DM, nachdem das Angebot 16.000,- DM und der Gegenvorschlag von 30.000,- DM unterbreitet worden waren. Das Vergleichsangebot wurde am 18. Januar 1960 angenommen. Wegen eines fehlenden Erbscheins konnte es erst am 5. Juli 1962 besiegelt werden. Das Verfahren hatte sich so lange hingezogen, dass fast alle Erben mittlerweile verstorben waren. Von den Kindern Gustav Hollaenders lebte nur noch Ruth Gottschalk. Melanie Herz war bereits 1953 verstorben, ihr Sohn Walter Hertner rückte in der Erbfolge nach. Auch Eric Hollaender war

1012 Finanzsenator Friedrich Haas an den Regierenden Bürgermeister Ernst Reuter, Schreiben vom 13.4.1953, S. 3. In: Ebd.

1013 Victor Lehmann an das Landgericht Berlin, Schreiben vom 15.2.1955, S. 4. In: Ebd.

vermutlich schon verstorben, denn seine Frau Pepi Hollaender in New York wird als Alleinerbin genannt. Selbst der Anwalt Victor Lehmann war inzwischen gestorben; den Abschluss des Vergleichs, für den er sich jahrelang eingesetzt hatte, erlebte er nicht mehr. Erst 25 Jahre nach der als Verkauf getarnten Enteignung gab es eine Vergleichszahlung für das geschehene Unrecht. Constantin Goschler gibt zu bedenken, dass der Zeitpunkt der „Wiedergutmachung“ bei deren Wirksamkeit eine entscheidende Rolle gespielt habe:

„Generell lässt sich vermuten, dass je näher die Entschädigung am Verfolgungsereignis selbst lag, deren materielle Bedeutung umso größer war, da sie der unmittelbaren Wiederherstellung verletzter Biographien diene.“¹⁰¹⁴

Für die Familie Hollaender kam diese Zahlung zu spät. Die unmittelbaren Erben waren längst verstorben und die Biografien der Kinder kaum mehr korrigierbar. Die „Wiedergutmachung“ durch die Vergleichszahlung lag demnach höchstens darin, dass der Tatbestand des Zwangsverkaufs offiziell anerkannt wurde.

1014 Goschler, S. 10.

12 Fortsetzen: Der Weg zum *Julius-Stern-Institut* (1945–1966)

12.1 Nachkriegszeit

Nachdem in der Nacht vom 29. zum 30. Januar 1944 die Philharmonie total zerstört worden war, fand der gesamte Unterricht des Konservatoriums in der Gasteiner Straße 25 statt, bis der Betrieb dann im Oktober 1944 wegen des „totalen Kriegseinsatzes“ weitestgehend stillgelegt wurde. Nur einige wenige Lehrkräfte für die Polizeimusikmeister durften weiter unterrichten. Stillschweigend blieben auch noch einige wenige „zivile“ Studierende, womit quasi ein Notbetrieb aufrechterhalten wurde. Für über ein Jahr gab es wegen des Krieges keinen Unterricht im Konservatorium. Sofort nach Kriegsende versuchten die Lehrkräfte, das Konservatorium wieder aufzubauen. Joseph Zimmer berichtet in der „Festschrift zum 100-jährigen Bestehen“ des Konservatoriums über diese Zeit:

„Nach Beendigung der Kampfhandlungen traf ich mich am 9. Mai mit einigen Lehrkräften (Herrn [Rudolf] Groß [Kapellmeisterklasse, Opernschule] und [Ernst] Schauss [Komposition und Theorie] sowie den Damen [Hildegard] Städing [Leiterin des Seminars], [Cläre] Schrenk [Gesang] und [Rosemarie] Cramer [Gehörbildung]) in den stark beschädigten Räumen des Konservatoriums in der Gasteiner Straße. Man beschloß einstimmig, den Unterricht sofort wieder aufzunehmen. Durch Granateinschläge waren die Bibliothek, das in demselben Raum zwangsläufig untergebrachte Büro und verschiedene Unterrichtsräume teilweise verschüttet. Die spärlich vorhandenen Lehrer und einige Schüler legten in tagelanger, mühevoller Arbeit die Räume frei und säuberten sie vom Schutt. Bis zum 15. Mai hatten sich 60 Schüler gemeldet; die Zahl der Lehrkräfte, die sich wieder eingefunden hatten, belief sich auf 20.“¹⁰¹⁵

Die Genehmigung zur Neueröffnung kam vom russischen Kommandanten Nicolai Bersarin¹⁰¹⁶ am 19. Mai 1945, also wenige Tage nach Kriegsende. Das Konservatorium nahm am 21. Mai 1945 mit ungefähr 100 Schülerinnen und Schülern und 20 Lehrerinnen und Lehrern den Unterrichtsbetrieb wieder auf. Da die Bestimmung erlassen wurde, dass alle früheren Schulen für

1015 Zimmer, S. 9.

1016 Nicolai Erastovitsch Bersarin (1904 – 16.6.1945) war bereits seit dem 24.4.1945 Stadtkommandant von Berlin und in dieser Funktion für den Aufbau der Stadtverwaltung und für die Wiederherstellung des Gesundheitswesens zuständig. Der Kulturliebhaber Bersarin setzte sich vehement dafür ein, das kulturelle Leben schnell wieder zu beleben, um den Menschen ein Stück Normalität zu geben.

den Unterricht der Volksschule freizumachen seien, unterrichteten die hoch motivierten Lehrer zu Hause beziehungsweise in privaten Räumen. Die Schülerzahlen stiegen dennoch auf 360, was als Indiz dafür zu werten ist, dass das Konservatorium den Unterricht auch ohne einen zentralen Ausbildungsort erfolgreich fortführen konnte.

Das gesamte Lehrerkollegium verfasste am 4. Mai 1947 einen Brief an den Oberbürgermeister der Stadt Berlin, in dem sie diesen unhaltbaren Zustand beklagten.¹⁰¹⁷ Da das Konservatorium noch immer kein Gebäude habe, müsse der Unterricht weiterhin bei den Lehrern zuhause stattfinden, worunter die Qualität leide. Im kurzen Antwortschreiben wurde den Lehrern versichert, dass man sich bemühe, das Problem zu lösen. Gleichzeitig wurden die Lehrer und Lehrerinnen aufgefordert, selbst auch nach geeigneten Räumlichkeiten Ausschau zu halten und Vorschläge zu machen. Der stellvertretenden Direktor Joseph Zimmer erwies sich als die treibende Kraft bei der Suche nach einem neuen Standort, er führte zahlreiche Verhandlungen, was sich in der Vier-Sektoren-Stadt schwierig gestaltete.¹⁰¹⁸ Die ungeklärten Besitzverhältnisse und Zuständigkeiten komplizierten die Suche nach einem neuen Standort zusätzlich. Außerdem hatte das Konservatorium am 1. Juli 1946 das Haus in der Gasteiner Straße verlassen müssen, weil das Gebäude von der amerikanischen Militärregierung beschlagnahmt worden war. Im Gespräch war zuerst ein Haus in Berlin-Lankwitz, in der Gärtnerstr. 25/32, welches am 23. Juli 1946 zu diesem Zweck besichtigt wurde.¹⁰¹⁹ Den Verantwortlichen gefiel besonders die große Saal mit 450 Plätzen, ausgestattet mit der größten Berliner Wurlitzer-Orgel, die Lage hingegen ließ das Gebäude wenig geeignet erscheinen. Zunächst waren die Amerikaner mit dem Umzug angeblich einverstanden, dann aber wollten sie das Gebäude doch selbst für eine amerikanische Bibliothek bzw. als Lagerraum für amerikanische Bücher nutzen.

Danach waren zwei ehemalige Wohnhäuser von Angehörigen der Nationalsozialistischen Regierung im Gespräch: die Ribbentrop-Villa¹⁰²⁰ in der Lentzeallee 7–9, wo im Januar 1933 die entscheidenden Koalitionsverhandlungen für das Kabinett von Adolf Hitler stattgefunden hatten, und das Haus des ehemaligen Gauleiters Josef Wagner¹⁰²¹ in der Winklerstr. 2. Beide Gebäude wurden als unzureichend und ungeeignet abgelehnt.¹⁰²²

1017 LAB C Rep 120 Nr. 2429 Volksbildung, Blatt 107/108.

1018 Vgl. dazu: Andreas Linsenmann, Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungspolitik in Deutschland 1945–1949/50, Tübingen 2010; Gabriele Clemens, Britische Kulturpolitik 1945–49. Literatur, Film, Musik und Theater, Stuttgart 1997; Michael Bienert, Uwe Schaper und Andrea Theissen (Hrsg.), Die vier Mächte in Berlin. Beiträge zur Politik der Alliierten in der besetzten Stadt, Berlin 2007 (= Schriftenreihe des Landesarchivs Berlin ; 9)

1019 LAB C Rep. 120 Volksbildung Nr. 3266 Konservatorium 1946–47, Blatt 4/5.

1020 Joachim von Ribbentrop (1893–1946) war ab 1938 Reichsminister des Auswärtigen. Beim Nürnberger Prozess wurde er in allen Anklagepunkten schuldig gesprochen und 1946 hingerichtet.

1021 Josef Wagner (1899–1945) war seit 1928 NSDAP-Gauleiter von Westfalen-Süd und ab 1935 zugleich für Schlesien.

1022 Vgl. Schreiben vom Military Government an den Magistrat der Stadt Berlin vom 12.10.1946, Blatt 12 und von Josef Zimmer an den Magistrat der Stadt Berlin 14.1.1947, Blatt 16–18. LAB C Rep. 120 Volksbildung Nr. 3266 Konservatorium 1946–47.

In einem Brief an Stadtrat Dr. Nestriepke vom 1. März 1947 teilte Zimmer mit, dass er mit dem hiesigen Treuhändler der Krupp-Gesellschaft in Verbindung stehe und Verhandlungen über den Verkauf des Hauses in der Tiergartenstraße führe.¹⁰²³ Dieses Objekt sollte 4 Milliarden Mark kosten, war fast bezugsfertig und hatte annähernd 200 Räume. Neben dem Konservatorium sollten dort das Institut für Musikforschung mit seiner Instrumenten-Sammlung, die Architektur-Abteilung der Hochschule für bildende Künste und das Theaterwissenschaftliche Institut untergebracht werden. Auch dieser Plan zerschlug sich.

Unter diesen schwierigen Bedingungen trat am 1. Februar 1946 der neue Direktor Heinz Tiessen¹⁰²⁴ sein Amt an.¹⁰²⁵ Mit der Berufung des 59-jährigen Komponisten wahrte das Konservatorium insofern eine Kontinuität, als Tiessen zum einen an eben diesem Institut von Phillip Rüfer und Wilhelm Klante ausgebildet worden war – zur Aufnahmeprüfung hatte er bereits mit seiner Sonate op. 2 für Aufsehen gesorgt – und zum anderen später hier auch unterrichtete. Die Ernennung von Heinz Tiessen zum Direktor implizierte zudem eine gebührende Ehrung seines modernen kompositorischen Schaffens, die ihm während der Zeit des Nationalsozialismus verwehrt geblieben war. Tiessen beklagte, dass Literatur und Noten der neueren Musik und der Komponisten, die unter der Nazi-Regierung als „unerwünscht“ diffamiert waren, vollkommen fehlten, und die Bibliothek somit dringend der Ergänzung bedürfe. Außerdem wollte er ein Schallplattenarchiv einrichten.¹⁰²⁶ Er gründete den *Arbeitskreis Neue Musik*, um besonders die enormen Bildungslücken der Studenten zu schließen, die durch die einengende NS-Kulturpolitik bei diesen entstanden waren. Tiessen gab im Jahr 1949 seine Position am Konservatorium auf, als er an die *Hochschule für Musik* in Berlin berufen wurde, wo er bis 1955 die Leitung einer Kompositionsklasse inne hatte, bevor er sich ins Privatleben zurückzog und sich auf das Komponieren konzentrierte.¹⁰²⁷

1948 versuchten die Angestellten des Konservatoriums, einen Teil des Hauses am Reichpietschufer 52–54 durch die Vermittlung des zuständigen britischen Custodian als Unterrichts- und Verwaltungsräume zu bekommen:

„Die Angelegenheit Anmietung des Hauses Reichpietschufer 62/54 für das Konservatorium ist heute mit Herrn Kämmerer in Anwesenheit des Herrn Stadtrat May

besprochen worden. Herr Kämmerer erklärte, dass die Britische Militärregierung ihm mitgeteilt habe, dass für ehemalige Reichs- und Staatsgebäude, wenn sie von der Stadt benutzt werden, Miete nicht mehr erhoben werden wird. Ein entsprechender Befehl sei zu erwarten. Die Stadt müsse allerdings dann die Instandhaltungskosten tragen.“¹⁰²⁸

Das Konservatorium bezog die neuen Räume am 1. Oktober 1949. Der Mietvertrag zwischen dem Custodian und dem Magistrat von Groß-Berlin, Abt. Volksbildungsamt erstreckte sich auf 15 Räume im Erdgeschoss, auf 18 Räume in der 1. Etage und 11 Räume und einen großen Saal im 2. Stock mit einer Fläche von insgesamt 2.055 qm für eine Miete von 4.110,- RM. Die Instandsetzungsarbeiten einschließlich der Dachreparatur wurden mit RM 2.000,- veranschlagt. Der Mietvertrag war befristet auf drei Jahre und konnte jederzeit auf Anordnung der Britischen Militärregierung mit 90-tätiger Frist gekündigt werden (§ 2).¹⁰²⁹ Weil dagegen von Seiten des Konservatoriums Einspruch erhoben wurde, wurden die Mietzahlungen erst verlangt, nachdem die Räume bezugsfertig waren; die Miete wurde auf 3.909,04 RM verringert.¹⁰³⁰

Vor dem Umzug geriet das Konservatorium allerdings noch in die Spaltung des Berliner Magistrats im Oktober 1948 und musste den Verlust von einigen Instrumenten und Teilen der Bibliothek hinnehmen, die nicht rechtzeitig über die Sektorengrenze gebracht werden konnten und so vom Ostmagistrat einbehalten wurden.¹⁰³¹

Anfang 1949 übernahm die langjährige Lehrerin Hildegard Städing¹⁰³² die stellvertretende Direktion. Sie war selbst am Konservatorium ausgebildet worden und unterrichtete bereits seit 1917 die Fächer Theorie und Komposition und war Leiterin des Lehrerseminars. Sie blieb dem Institut bis 1966 verbunden.

Am 9. Januar 1950 wurde der Musikwissenschaftler, Komponist und Sänger Hans Joachim Moser¹⁰³³ als neuer Direktor berufen. Seine Veröffentlichungen aus der Zeit der

1023 LAB C Rep 120 Nr. 2429 Volksbildung, Blatt 98. „Unter den heutigen Umständen ist also das Objekt als preiswert zu bezeichnen. Man bedenke ferner noch, was es die Stadt Berlin an moralischem Prestige kostet, dass eins der berühmtesten Musikerziehungs-Institute wie das ehemalige *Stern'sche* jetzt *Städtische Konservatorium* langsam aber sicher seiner Auflösung entgegengeht. Ohne zureichendes Gebäude können auch die in dieses Institut jährlich investierten Mittel niemals zur vollen Auswirkung kommen.“

1024 Heinz Tiessen (1887–1971). Vgl. zur Biographie: MGG Bd. 13, S. 411; Alfred Schattmann, Heinz Tiessen, in: Ebel, S. 62 f. Sein Nachlass befindet sich in der Akademie der Künste Berlin.

1025 LAB C Rep. 120 Volksbildung Nr. 3266 Konservatorium 1946–47, Blatt 1.

1026 Vgl.: Neues Semester am Konservatorium. Echte Musikkultur erstrebt, in: *Der Berliner* vom 2.4.1946.

1027 Archiv der UdK Berlin, Bestand 1, Nr. 3049 Beiheft zu den Personalakten. Zu den Arbeitsverträgen siehe auch: Bestand 14, Nr. 3856 Personalakte Heinz Tiessen. Aus einem Vermerk der stellvertretenden Direktorin Hildegard Städing vom 3.5.1949 geht hervor, dass er nach seinem Wechsel an die Hochschule seine letzten beiden Studenten vom *Stern'schen Konservatorium* kostenlos weiter unterrichtete, weil eine gleichzeitige Beschäftigung an beiden Instituten rechtlich nicht möglich war.

1028 LAB C Rep. 120 Volksbildung, Nr. 1693 Konservatorium Groß-Berlin 1948, Magistrat von Groß-Berlin, 12.5.1948, Blatt 11. Zu den Besitzverhältnissen des Gebäudes: „Bei dem Grundstück Reichpietschufer 50/54 handelt es sich um ehemaliges Reichseigentum, das aus besonderen Gründen von der britischen Militärregierung nicht dem Finanzamt für Liegenschaften, sondern dem Treuhändler für das Versicherungswesen, Herrn Ullmann, zur Verwaltung übertragen worden ist.“ (Finanzabt. an die Abt. für Volksbildung vom 13.11.48, LAB C Rep. 120 Volksbildung, Nr. 1693 Konservatorium Groß-Berlin 1948, Blatt 4)

1029 LAB C Rep. 120 Volksbildung, Nr. 1693 Konservatorium Groß-Berlin 1948, Blatt 17/18.

1030 Neuer Mietvertrag, ebd. Blatt 35–37.

1031 Zimmer, S. 9.

1032 Hildegard Städing (geb. 1895). Vgl. Arbeitsverträge in der Personalakte im Archiv der UdK Berlin, Bestand 14, Nr. 3849.

1033 Hans Joachim Moser (1889–1967) war 1936 der NSDAP beigetreten und wurde erst stellvertretender Leiter und später Generalsekretär der Reichsstelle für Musikbearbeitungen im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Er erhielt 1947 eine Professur an der Universität Jena, wurde jedoch nach zwei Monaten wegen seiner Tätigkeit im Propagandaministerium entlassen. Vgl. dazu: Heinz Wegener (Hrsg.), Festgabe für Hans Joachim Moser zum 65. Geburtstag, Kassel 1954, Dagmar Droysen-Reber, Moser, Hans Joachim, in: NDB, Berlin 1997, Band 18, S. 191–193, Ludwig Finscher, Moser, Hans Joachim, in: MGG2, Personenteil, Bd. 12, Sp. 528f. und Ute Lemm, Musikwissenschaft in Westdeutschland nach 1945. Analysen und Interpretationen diskursiver Konstellationen, Bonn 2005.

Nationalsozialisten¹⁰³⁴ hatten dazu geführt, dass er im Entnazifizierungsverfahren in der ersten Instanz als „belastet“ eingestuft worden war und erst durch die Berufungsinstanz am 11. Februar 1949 „entlastet“ wurde. Die Kommission hielt seine „Ausschaltung aus dem Künstlerleben nicht mehr für erforderlich“. Trotzdem löste seine Berufung heftige Kritik auch innerhalb der Lehrerschaft aus. Die Cembalo-Lehrerin Silvia Kind kündigte am Tag seines Amtsantritts.

In der folgenden Zeit wurden keine Bemühungen unternommen, vertriebene jüdische Lehrkräfte oder Schüler wiederzugewinnen. Eine Lesung von Bruno Walter aus seiner Autobiografie fand am 24. Mai 1950 im RIAS-Gebäude statt und nicht wie geplant im Konservatorium. Zusammenfassend kann die 10-jährige Amtszeit von Hans Joachim Moser als eine Phase der Restauration bezeichnet werden. Das *Städtische Konservatorium* erreichte wieder eine Größe von 602 Schülern und Schülerinnen und 89 Lehrenden. Am 1. Oktober 1955 konnte es das restaurierte ehemalige Joachimsthalsche Gymnasium in der Bundesallee Nr. 1–12 beziehen, ein Haus, welches heute zur Universität der Künste gehört. In diesem neuen Domizil wurde ein Mikrofonstudio eingerichtet und das neue Fach „Tondramaturgie“ eingeführt.

Moser gelang es, ein internationales Dirigentenpraktikum mit Herbert von Karajan zu organisieren,



Abb. 123: Deckblätter der Werbebroschüren vom Dirigentenpraktikum von Herbert von Karajan 1959/60 und 1960/61. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 3872)

1034 Vgl. dazu: Prieberg 1982, Pamela M. Potter, Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs, aus dem Amerikan. von Wolfram Ette, Stuttgart 2000, Albrecht Dümling, Wie schuldig sind die Musikwissenschaftler?, in: *Neue Musikzeitung* Okt./Nov. 1990, S. 9.

welches ab 1957 alljährlich stattfand.¹⁰³⁵ Die Tatsache, dass ein so renommierter Dirigent am Konservatorium Meisterkurse abhielt, wertete das Institut außerordentlich auf und akzentuierte die Konkurrenz zur Hochschule. Zu den Teilnehmern gehörten Seiji Ozawa¹⁰³⁶, Karl-Heinz Höne und Rainer Koch. Für die Studenten war die Teilnahme kostenlos, sie wurden nach einem Probedirigieren ausgewählt. Bewerben konnte sich, wer das Abschlusszeugnis eines musikalischen Ausbildungsinstituts besaß oder schon im Dirigentenberuf arbeitete, höhere Semester benötigten eine schriftliche Empfehlung. Das Praktikum nannte sich ab 1960 „international“ und bot die Unterrichtssprachen Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch an. Es bestand aus vier Übungen, in denen Herr von Karajan jeweils einen zweieinhalbstündigen Dirigier-Unterricht erteilte. Jede Übung dauerte etwa vier Tage und jedem Unterricht ging eine dreistündige Vorbereitung unter Anleitung des Assistenten Herbert Ahlendorf voraus. Die Werbung wurde mit großem Aufwand betrieben, so wurde beispielsweise die oben abgebildete Hochglanzbroschüre gedruckt. Letztendlich nahmen aber kaum Studenten oder Absolventen des Konservatoriums teil. Wie bei Meisterkursen üblich, konnten viele dem Unterricht passiv als so genannte Hospitanten beiwohnen. Vermutlich waren darunter viele Konservatoriumsschüler.

In der Planung war 1965 ein weiterer Meisterkurs, diesmal mit Claudio Arrau, der dem Konservatorium auf Lebenszeit verbunden blieb. Auch hier wurde eine ähnlich aufwendige Werbung betrieben, Probespiele durchgeführt – in der Auswahlkommission waren Martin Krause, Hans Reichert, Kurt Westphal – und 45 aktive Teilnehmer und 36 Hospitanten zugelassen. Wegen einer Erkrankung von Claudio Arrau wurde der Kurs zunächst auf das kommende Jahr verlegt, musste aber dann komplett abgesagt werden. Das Konservatorium zahlte daraufhin die Fördersumme von 12.577,- DM an die Ford-Foundation zurück.¹⁰³⁷

Das Konservatorium führte jetzt den Namenszusatz „ehemals Stern'sches Konservatorium“ als Erinnerung an die Vergangenheit. Zum 100-jährigen Bestehen im Jahre 1950 wurde eine Festschrift herausgegeben, die die Geschichte des Instituts beschrieb, ohne die *Jüdische Private Musikschule Hollaender*, die immerhin sieben Jahre unter diesem Namen bestanden hatte, überhaupt zu erwähnen. Lediglich am Rande wurde bemerkt, dass das ursprünglich private Institut aus dem Besitz der Familie Hollaender in ein städtisches Unternehmen überführt wurde. Über die Auswirkungen, die dies auf die Lebensläufe der ehemaligen Besitzer und auch auf die Entwicklung des Institutes selbst gehabthatte, wurde nicht reflektiert.

1035 Informationsschrift 1964, Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 3872.

1036 Vgl. dazu die Schilderung von Ulrich Eckhardt zum 70. Geburtstag des Dirigenten Seiji Ozawa, eines Teilnehmers aus dem Jahre 1960: Ulrich Eckhardt, Blitz auf Freischütz, in: *Der Tagesspiegel* vom 1.9.2005. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/blitz-auf-freischuetz/638194.html>

1037 Vgl. UdK Archiv Bestand 14, Ordner 1-3-1-12.

Diese Festschrift löste bei den emigrierten Nachfahren von Gustav Hollaender großes Befremden aus, zumal in dieser Zeit die Entschädigungsanträge gestellt wurden.¹⁰³⁸

Der letzte Direktor des *Städtischen Konservatoriums* wurde der Musikwissenschaftler und Musikkritiker Kurt Westphal¹⁰³⁹, der sein Amt nach der Pensionierung von Moser am 1. April 1962 antrat. Er unterrichtete Musikgeschichte, Formenkunde und Werkanalyse und war Leiter des Musiklehrerseminars.

12.2 Die Fusion mit der Hochschule

Die Zusammenlegung des *Städtischen Konservatoriums* mit der Hochschule für Musik geschah 1966 und hat eine längere Vorgeschichte. Letztendlich waren es finanzielle Erwägungen des Berliner Senats, nicht zwei Institute mit teilweise gleichen Ausbildungszielen parallel laufen zu lassen. Da beide Institute verschiedene Wurzeln und damit Traditionen hatten, gestaltete sich die Fusion schwierig und war auch nur eine Übernahme von einzelnen Aspekten der Gesamtheit „Konservatorium“, welches ursprünglich die Musikausbildung für drei verschiedene Interessentengruppen angeboten hatte: BerufsmusikerInnen, Laien und Kinder. Die gewachsene gemeinsame Ausbildung konnte von der Hochschule nicht getragen werden.

Dass bereits 15 Jahre früher über eine Zusammenlegung nachgedacht worden war, geht aus einem Schreiben des Senators für Wissenschaft und Kunst, Prof. Dr. Werner Stein, vom 8. Juli 1966 an den Direktor der West-Berliner Musikhochschule Boris Blacher hervor:

„Das Abgeordnetenhaus hatte bereits am 31. Juli 1952 den Senat von Berlin beauftragt, die Möglichkeiten für eine Koordinierung der Aufgaben der Hochschule für Musik und des Städt. Konservatoriums zu prüfen. Seitdem ist in zahlreichen Besprechungen immer wieder nach Wegen für die Eingliederung des Konservatoriums in die Hochschule oder für eine Abgrenzung der Arbeitsbereiche beider Musikinstitute gesucht worden; [...].“¹⁰⁴⁰

Er bat darin die Hochschule um eine Stellungnahme, ob sie grundsätzlich bereit sei, die Aufgaben des Konservatoriums mit zu übernehmen.

1038 So der Anwalt Victor Lehmann in dem Schreiben an den Regierenden Bürgermeister Ernst Reuter vom 28.2.1953, in: Verfahrensakte nach dem Bundesrückerstattungsgesetz zum *Stern'schen Konservatorium* (Verfahren 1-1442/51). Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen.

1039 Kurt Westphal (9.10.1904 – Todesdatum unbekannt). Zu seinen wichtigsten Publikationen gehören: *Die moderne Musik*, Berlin 1928; *Vom Einfall zur Sinfonie. Einblicke in Beethovens Schaffensweise*, Berlin 1965; *Erzählende und malende Musik*, Wolfenbüttel/Zürich 1965; *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung*, Berlin 1971 und *Genie und Talent in der Musik*, Regensburg 1977.

1040 Archiv der UdK Berlin, Bestand 11, Ordner Senatsprotokolle 1957–68.

„Dabei ist es meine Vorstellung, die Eingliederung so zu vollziehen, daß zwischen den Aufgaben beider Institute eine organische Verbindung im Sinne eines pädagogischen Vertikalaufbaues hergestellt wird.“¹⁰⁴¹

Schon zu diesem Zeitpunkt wurde deutlich, dass die Verschmelzung von Berufsmusiker- und Laienausbildung von den gleichen Lehrern und am gleichen Institut, welche das *Stern'sche Konservatorium* seit Anbeginn und mit Überzeugung pflegte, auf das größte Unverständnis stieß und zum Hauptproblem werden würde. Diese weit in das 19. Jahrhundert zurückreichende Tradition, verknüpft mit dem positiv besetzten Dilettantenbegriff, war offenbar anachronistisch. In den 1960er Jahren musste ein Institut, wenn es als seriös akzeptiert werden wollte, zwischen der Fachwelt und dem Laientum eine klare Grenze ziehen. In der Musik war diese Abgrenzung schon immer schwerer als in den Wissenschaften. Ein Ausbildungsinstitut, welches das nicht tat, wurde als Bedrohung und nicht als Chance gesehen. Darüber hinaus bemühten sich die künstlerischen Hochschulen, den Universitäten gleichgestellt zu werden, und befürchteten, dass eine integrierte Laienausbildung sich nachteilig auswirken würde. Außerdem gab es inzwischen eine Infrastruktur von Musikschulen, die diese Klientel bedienten. In der Senatssitzung am 13. Juli 1966 wurde deshalb nur die Übernahme der Ausbildung von Berufsmusikern beschlossen:

„Der Akademische Senat der Hochschule stimmt dem Vorschlage des Senators für Wissenschaft und Kunst insoweit zu, als die Hochschule bereit ist, die bisher vom Konservatorium in Zielrichtung Berufsausbildung durchgeführten Funktionen entsprechend des von der Hochschule geforderten Leistungsniveaus zu übernehmen. Die Übernahme der Funktion in Richtung Laienausbildung lehnt der Akademische Senat ab.“¹⁰⁴²

Im Laufe der folgenden Verhandlungen musste diese klare Absage an die Laienausbildung aufgegeben werden. Es wurde zunächst versucht, die Teile des Konservatoriums, die der „allgemeinen Musikpflege“ dienten, in einer neuen gleichberechtigten Abteilung zusammenzufassen. Das betraf das Privatmusiklehrerseminar, das Seminar für Volksmusiklerzieher, die musikalische Grundausbildung, die Orchester[vor]schule, die Opernchorschule sowie die Förderung und Pflege des Liebhabermusizierens. Die Lehrerinnen und Lehrer des Konservatoriums sollten alle zu besseren Konditionen übernommen werden, womit die Zustimmung seitens des Konservatoriums gesichert wurde.

„Zur Personalfrage: die Lehrkräfte des Konservatoriums würden denen der Hochschule gleichgestellt sein. Die NV-Dozenten müssten Lehraufträge erhalten. Die Abteilungsleiter (5 Herren) würden a. o. Professoren werden.“¹⁰⁴³

1041 Ebd.

1042 Ebd., Protokoll der Sitzung vom 13.7.1966.

1043 Ebd., Protokoll der Senatssitzung vom 9.9.1966.

Über die Übernahme der Schülerinnen und Schüler wurde heftig debattiert. Es gab Vorschläge zu einer internen Aufnahmeprüfung, die dann gegebenenfalls eine neue Einteilung ermöglichte, sowie Vorschläge zu Vorbereitungskursen. Am Ende konnte nur durchgesetzt werden, dass für alle Bewerber ab dem Sommersemester 1967 die neue Regelung zur Aufnahmeprüfung galt, nach der beim Eignungstest entschieden würde, ob eine Berufsausbildung, ein zweiter Bildungsgang oder eine Laienausbildung in Frage komme. Bestehende Verträge sollten von dieser Regelung aber nicht tangiert werden.¹⁰⁴⁴

In dem enthaltenen Entwurf für die geplante „Abteilung X“ – erst in der Senatssitzung am 3. Februar 1967 wird erstmals der Name „Julius-Stern-Institut“ erwogen – wird deutlich, auf welche Art und Weise die Laienbewegung letztendlich doch ausgeklammert werden konnte:

„Entwurf fuer die geplante Abteilung X der HfM Berlin
I PMP [Privatmusikpädagogen]-Seminar
II Volksmusikinstrumente Akkordeon, Gitarre
III Laienmusikpflege“¹⁰⁴⁵

Beim ersten Bereich wurde die Blockflöte als Hauptfach übernommen und entgegen der Bedenken einiger Kollegen, dass es für dieses Instrument nicht genügend Literatur gebe, schließlich als vollwertiges Prüfungs-Instrument der Privatmusikpädagogenausbildung anerkannt. Die Volksmusikabteilung sollte ausschließlich Instrumentallehrer ausbilden, deshalb wurde betont:

„Der Unterricht ist nicht allgemein offen für Laien, die das Spielen dieser Instrumente [gemeint sind hier Blockflöte und Akkordeon] als Hobby betreiben, dafür stehen Möglichkeiten an den Berliner Musikschulen bereit. Der Unterricht soll in erster Linie der Berufsausbildung dienen, wird also Seminar-Charakter haben. Wichtigstes Ziel ist die Ausbildung des dringend benötigten Lehrernachwuchses für diese Instrumente.“

Entgegen der Etikettierung wurde auch der Unterricht im Bereich Laienmusikpflege nicht allgemein offen gehalten, sondern blieb nur besonders Begabten vorbehalten, während alle anderen an die Volksmusikschulen verwiesen wurden. Das an dieser Stelle hervortretende Moment der Hochbegabten-Förderung bildete letztendlich die Achse der Zusammenarbeit zwischen Hochschule und Julius-Stern-Institut.¹⁰⁴⁶

Im Oktober 1966 war die Eingliederung rein administrativ vollzogen, praktisch dauerte die Verschmelzung länger und verursachte noch etliche Probleme. Eines war die Zwei-Sparten-Lehrerausbildung, bei der versucht wurde, durch die Berufsbezeichnung „Musiklehrer“ (vom

Konservatorium) und „Musikerzieher“ (von der Hochschule) eine Unterscheidung deutlich zu machen. Dies war natürlich auf Dauer nicht haltbar. Als größtes Problem entpuppte sich die Kirchenmusikausbildung, bei der die Studenten vom Konservatorium offenbar den Anforderungen nicht genügen konnten, und die dann in den Bereich „Orgel als Laieninstrument“ überführt wurde.

Die eigentliche Fusion fand in den Semesterferien im Sommer 1966 statt. Zu Beginn des Wintersemesters 1966/67 wechselten 147 Studierende und 16 angestellte Lehrkräfte an die Hochschule, die fünf früheren Abteilungsleiter wurden zu Professoren ernannt.

Bis das *Julius-Stern-Institut* seine heutige Form gefunden hatte,¹⁰⁴⁷ gab es noch einige Wandlungen. Im September 1967 wurde beispielsweise das neue Fach „Mittelalterliche Musik“ eingeführt, die Ausbildung für Unterhaltungsmusiker und Arrangeure zusammen mit dem Verband zur Förderung der Unterhaltungsmusik¹⁰⁴⁸ aufgebaut und eine Gesangsausbildung für Laienchorsänger für die Spitzenchöre Berlins geschaffen. Im letzten Bereich ist tatsächlich die Verbindung zu Julius Stern gelungen. Außerdem wurden junge Polizisten für den Musikkorps der Schutzpolizei am *Julius-Stern-Institut* unterrichtet, zwar ebenfalls eine Anknüpfung, allerdings eine an die Zeit des Nationalsozialismus.

Schließlich wurde die Ausbildung von musikalisch begabten Kindern und Jugendlichen zur eigentlichen Aufgabe des *Julius-Stern-Instituts*. Geleitet wurde das Institut nacheinander von den Dozentinnen Gudrun Schmetzdorff, Ingeborg Peukert und Helga Thieme. 1999 wurden dort 25 Schülerinnen und Schüler unterrichtet, heute hingegen lernen dort 70 hochbegabte Kinder und Jugendliche. 1999 hat die Klavierprofessorin Doris Wagner-Dix das Amt der Leiterin übernommen.¹⁰⁴⁹ In ihrer zehnjährigen Leitungstätigkeit gelang es ihr, durch die Gründung eines Kammerorchesters, der Formation der Zwölf Cellisten und gemeinsame Konzertreisen ein neues Gemeinschaftsgefühl unter den Kindern und Jugendlichen zu entwickeln. Außerdem stieg das künstlerische Niveau erheblich, was die immer zahlreicher werdenden Preisträger bei den Wettbewerben *Jugend musiziert* beweisen. Zudem gelang es ihr durch die Schaffung eines großflächigen Netzwerkes, zahlreiche Sponsoren zu finden und einen europäischen Freundeskreis zu gründen. Seit 2010 wird das *Julius-Stern-Institut* von Anita Rennert geleitet.

Die Erfolge des *Julius-Stern-Instituts* zeigen, dass die geschilderte Entwicklung erfolgreich gewesen ist, auch wenn sie kaum noch Berührungspunkte mit der Geschichte des *Stern'schen Konservatoriums* aufweist. Von den drei Ausbildungssträngen des ehemals privaten Instituts wurde nur der eine der Kinderausbildung übernommen und auch dieser nur in der speziellen Form der Begabtenförderung. Positiv ist festzuhalten, dass der Name des Gründers Julius Stern wieder in den Institutsnamen aufgenommen wurde, um damit seiner Pionierleistung zu gedenken.

1044 „Den vor dem 1. Oktober am St. K. eingetretenen Studierenden könne die Fortsetzung ihres Studiums nicht verwehrt werden.“ Protokoll vom 21.10.1966.

1045 Ebd., Entwurf.

1046 „Im Vordergrund steht Begabtenförderung. Hierzu ist ein besonderes Ausleseverfahren bei Jugendlichen zu entwickeln.“ Ebd., Entwurf.

1047 Zum Profil und zum Ausbildungsangebot siehe Internetseite: www.julius-stern-institut.de, (Stand 13.11.2009).

1048 Dabei sollte das Julius-Stern-Institut die musikalische und der Verband die technische Ausbildung übernehmen.

1049 Über ihre Tätigkeit informiert eine Festschrift für Doris Wagner-Dix aus dem Jahr 2009. In: Archiv der UdK Berlin, Bestand 84, Nr. 16.

Resümee und Fragen:

Verwitterte Spuren und ein restaurierter Grabstein

Die eingangs formulierten Gedanken über die Besonderheit privater Institutionen sollen an dieser Stelle mit dem Blick auf die gesamte Geschichte des *Stern'schen Konservatoriums* von 1850 bis 1936 konkretisiert werden. Die Vermutung, dass das Konservatorium eng mit den jeweiligen Leitungspersönlichkeiten und ihren Familien verknüpft war, hat sich bestätigt. So war die Suche nach Quellen in Privatnachlässen und Briefkonvoluten besonders erfolgreich.

Für die Überlieferungsgeschichte des *Stern'schen Konservatoriums* ist es – wie für private Institutionen allgemein – charakteristisch, dass sehr wenig Quellenmaterial überliefert ist und dass die Überlieferung erst recht spät einsetzte – in diesem Falle in der Ära Jenny Meyer. Die vielen Umzüge, mit denen das Konservatorium auf die Größenveränderungen reagierte, erschwerten eine Archivierung zusätzlich.

Ein privates Konservatorium ist eng an die Personen gekoppelt, die es tragen, an deren Biografien, Begabungen, Interessen und Kontakte. Die Personen wiederum sind ihrerseits eng an das Institut gebunden; viele verbringen ihr gesamtes Arbeitsleben dort. Selten wird das Konservatorium zur „Durchgangsstation“ innerhalb einer Berufskarriere. Vielfach steht es für das gesamte Lebenswerk einzelner. Vielleicht findet man aus diesem Grund unter den Lehrenden des *Stern'schen Konservatoriums* viele heute unbekannte Komponisten, in deren Leben das Unterrichten letztendlich einen höheren Stellenwert einnahm als das Komponieren. Viele Lehrer leiteten „ihre“ Schulen oder unterrichteten bis zum Tod. Es scheint keine Rentenzahlungen gegeben zu haben oder kein Bedürfnis und keinen Zwang aufzuhören. Deshalb ist es auffällig, wie viele ältere Musikerinnen und Musiker am *Stern'schen Konservatorium* unterrichtet haben – Alexander von Fielitz lehrte beispielsweise bis zu seinem 70. Lebensjahr.

Bei privaten Institutionen ist der Institutionalierungsgrad eher gering. Je höher er wird, desto mehr sind die Menschen als Funktionsträger eingebunden, desto mehr stehen sie in einem rechtlichen Verhältnis zueinander. Beim entgegengesetzten Fall einer „echten“ Institution steht die Institution selbst im Vordergrund. Der eigene Status definiert sich über das Institut, an dem man angestellt ist. Das Institut überstrahlt die Einzelpersonen, wie beispielsweise im Falle des Pariser Conservatoires.

In dieser Hinsicht kann man sagen, dass das *Stern'sche Konservatorium* in einem Bereich zwischen privat und öffentlich angesiedelt war, am ehesten vergleichbar mit den Berliner Salons, in deren Umfeld der *Stern'sche Gesangsverein* entstand. Privates Institut bedeutete in diesem Fall aber

auch, dass es keine „Zuständigkeit“ eines öffentlichen Archivs gab. Es fehlte ein „Erinnerungsort“. Die im Rahmen dieser Arbeit ausgewerteten Fundstücke waren in verschiedenen Archiven und Nachlässen weltweit verstreut.

Da dies die erste umfangreiche Arbeit zum *Stern'schen Konservatorium* ist, bleibt zu hoffen, dass andere Geschichts- oder Musikwissenschaftler, die sich mit einer der ca. 40.000 Einzelpersonen beschäftigen, die mit dem *Stern'schen Konservatorium* verwoben sind (siehe Personen-Datenbank zum *Stern'schen Konservatorium*) oder mit einem der zahlreichen thematischen Aspekte, dieser Geschichte weitere Kapitel hinzufügen können. Sie könnten das Bild schärfen, in einigen Fällen vielleicht auch korrigieren.

Diese Studie versteht sich als ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Musikausbildung aus Berliner Perspektive und will sich bewusst von den verschiedenen Jubiläumsschriften absetzen, die sich bisher mit dem *Stern'schen Konservatorium* befasst haben. Das Verfolgen der Entwicklungsstränge hat gezeigt, dass von der Gründung durch Julius Stern die Linie über Jenny Meyer, Gustav Hollaender und Alexander von Fielitz direkt in die *Jüdische Private Musikschule Hollaender* führte. Nicht das *Konservatorium der Reichshauptstadt* war die rechtmäßige Erbin der ruhmvollen Geschichte des *Stern'schen Konservatoriums*. Der Strang der privaten, innerhalb der Familie weitergegebenen Ausbildungstradition setzte sich bei den Kindern von Gustav Hollaender fort und wurde erst durch die Deportation der noch in Berlin verbliebenen Lehrkräfte endgültig durchschnitten. Dass sich das *Städtische Konservatorium* auf eine bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückreichende Tradition berief, ist also nicht haltbar.

Anliegen dieser Arbeit ist es, die Entwicklungslinien des privaten Ausbildungsinstitutes nachzuzeichnen und dem Konservatorium wie der Musikschule Hollaender damit ihre Geschichte wenigstens in Teilaspekten zurückzugeben. Sie leistet damit einen Beitrag zur Aufarbeitung der deutschen Geschichte. Auf diese Art kann den Erben zumindest symbolisch ihre „Firmenbezeichnung“ zurückgegeben werden, indem ihre Arbeit für die Entwicklung der institutionalisierten Musikausbildung in Berlin gewürdigt und anerkannt wird. Bei der Lektüre der „Wiedergutmachungsakten“ kann man spüren, dass es oft gar nicht allein um Geld, sondern auch um die Anerkennung und Würdigung der Leistungen ging. Nach Abschluss des Entschädigungsverfahrens der Erben des *Stern'schen Konservatoriums* kam die Fusion mit der Hochschule der Künste zustande. Erst damit hatte die Stadt das Konservatorium tatsächlich „erworben“.



Abb. 124: Rückseite des Grabsteins von Julius Stern, Jüdischer Friedhof Berlin Weißensee, nachretuschierte Fotografie, Foto: Frank Wentzel.

Am Ende komme ich noch einmal zum Anfang zurück, zu den Gräbern auf dem Jüdischen Friedhof in Weißensee. Auf der Rückseite des Grabsteins von Julius Stern war eine Gravur zu entdecken. Dort fand ich ein Wappen, halb verwittert, welches mir im Laufe der Recherchen schon in ähnlichen Formen begegnet war:



Abb. 125: Ausschnitt der Urkunde der Hollaender-Medaille von Martin Porzky aus dem Jahr 1925. (Jüdisches Museum Berlin, Inv. Nr. DOK 85/53)



Abb. 126: Wappen des Konservatoriums, aus: Deckblätter der Jahresberichte 1928/29 und 1929/30 (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34 und 35) und aus: Prospekt von 1933 (Akademie der Künste).

Zu sehen ist eine fünfsaitige von einem Stern gekrönte Lyra. Ein Lorbeerkranz mit einer Schleife am unteren Ende umrahmt das Instrument. Dies ist wahrscheinlich das Wappen des *Stern'schen Konservatoriums* gewesen; ähnliche Abbildungen aus späteren Jahren sind in den Dokumenten des *Stern'schen Konservatoriums* zu finden.

Offenbar haben sich die Besitzer des Konservatoriums an die Tradition eines Wappens erst in den 1920er Jahren erinnert und vermutlich kein Bild von der frühen Form mehr auffinden können. Man erinnerte sich an die Lyra – hier ist sie einmal fünf- und das andere Mal dreisaitig – und an die ringförmige Umrandung. In der jugendstilartigen Ausführung aus dem Jahr 1925 ist dies ein mit Rosen geschmückter Lorbeerkranz, der drei Jahre später durch den Schriftzug „Stern'sches Konservatorium Berlin“ ausgewechselt wird. Auffällig ist außerdem, dass einmal der Stern ganz fehlt und in der zweiten überlieferten Fassung in anderer Form als zu Julius Sterns Zeiten verwendet wurde.

Die ungelöste Frage, seit wann das *Stern'sche Konservatorium* ein spezielles Wappen führte, beantwortete sich nach dem Fund auf der Rückseite des Grabsteins. Offenbar war es ein Symbol von Anfang an, eines, das mit dem Tod von Julius Stern vergessen wurde und das Jenny Meyer vielleicht nicht für „überlieferungswürdig“ hielt. Vermutlich beginnt man solche Zeichen erst dann wieder zu verwenden, wenn das Institut in Gefahr gerät. Dann dient es dazu, sich der eigenen langen Geschichte zu vergewissern. Das Wappen fungierte als ein Erkennungszeichen auf den ersten Blick, ein Logo, eine Werbung.

Im Wappen wurden Symbole ästhetisch angeordnet, die eine Bedeutung für das Institut besaßen und sehr aussagekräftig waren: die Lyra, der Stern und der Lorbeerkranz. Die Lyra galt im antiken Griechenland als Erfindung des Hermes, der sie seinem Götterbruder Apollon schenkte, im Hellenismus als Symbol für Dichter und Denker und als Zeichen für Harmonie.¹⁰⁵⁰ Julius Stern bekam zum 25-jährigen Bestehen des *Stern'schen Gesangvereins* als Festgeschenk von seinen Sängerinnen und Sängern eine kunstvoll gearbeitete, lyragekrönte, silberne Säule überreicht, die vielleicht im Konservatorium aufgestellt wurde. Der Stern ist mit Sicherheit ein Spiel mit der Doppelbedeutung des Namens des Gründers und des jüdischen Sterns, obwohl er sein Aussehen verändert hat. Aus dem doppelten fünfzackigen Stern auf dem Grabstein ist ein einfacher sechszackiger geworden. Der Lorbeerkranz war das Zeichen der höchsten Auszeichnung in der Kunst.

Dieser versilberte Lorbeerkranz, der in seiner Form mit der Schleife stark an die Darstellung auf dem Grabstein erinnert, steht ebenfalls in enger Verbindung zum *Stern'schen Konservatorium*. Im April des Jahres 1891 wurde er dem Geiger Emil Sauret von seinen Schülerinnen und Schülern

1050 Jan Brauers, 500 Jahre Lyra. Vom bedeutendstem Musikinstrument der Antike zum Symbol für Harmonie, Baden-Baden 1994.



Abb. 127: Versilberter Lorbeerkrantz für Emil Sauret.
(Jüdisches Museum Berlin, Inv. Nr. VAR 92/5)

überreicht, die auf den einzelnen Blättern ihre Namen eingraviert hatten. Sie sind alle in den *Jahresberichten* wiederzufinden. Emil Sauret (1852–1920) war seit 1888 Lehrer am *Stern'schen Konservatorium* gewesen. Als Schüler des Pariser und Brüsseler Konservatoriums, wo er Unterricht bei Charles de Bériot erhielt, brachte er diese Streichertraditionen an das *Stern'sche Konservatorium* mit. Bruno Walter berichtete begeistert von seiner schillernden Persönlichkeit und seinem virtuosen Violinspiel:

„Gern vergegenwärtige ich mir auch die charmante und temperamentvolle Persönlichkeit des phänomenalen Geigers Emil Sauret, des ersten Violinlehrers am Konservatorium. Mit ihm als Lehrer kam ich zwar nicht in Berührung, aber seine sprühende Lebendigkeit zog alles in seine Nähe, auch kam er öfter zu mir heran, um mich zu loben, wenn ich an Vortragsabenden gespielt hatte und häufig umdrängten wir Schüler ihn bettelnd, er möge uns etwas vorspielen. Dann stiegen die Flageoletläufe und die Doppelgriffpassagen wie Raketen in die Höhe, und wenn wir ihn verblüfft anstauten, sagte er nur lachend in seinem drolligen Französisch-Deutsch: ‚Is nischts, mes enfants, liegt alles auf dem Geig‘, muß nur nehmen!‘, ein dictum, das damals zum geflügelten Wort bei uns wurde.“¹⁰⁵¹

Der Lorbeerkrantz wurde Sauret wahrscheinlich zu seinem Abschied aus Berlin überreicht. Der Geiger verließ Berlin im Frühjahr 1891, um einem Ruf nach England zu folgen. Offenbar nahm er diesen Lorbeerkrantz als Erinnerung an seine Zeit als Lehrer am *Stern'schen Konservatorium* mit. Dann geriet das Wappen mit all seinen Symbolen in Vergessenheit. Dass es trotz allen Vergessens,

1051 Walter, S. 38.

Verschweigens und Verstreuens auch vielfach eine subkutane Überlieferung gibt, zeigt ein letzter Fund, wieder aus dem Familienkreis der Sterns: Der Sohn Richard Stern verwandte für sein Kompendium *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?* eine Vignette von beeindruckender Ähnlichkeit, die vielleicht sogar für die Zeitgenossen als Erinnerung an seinen Vater und dessen Konservatorium erkennbar war.

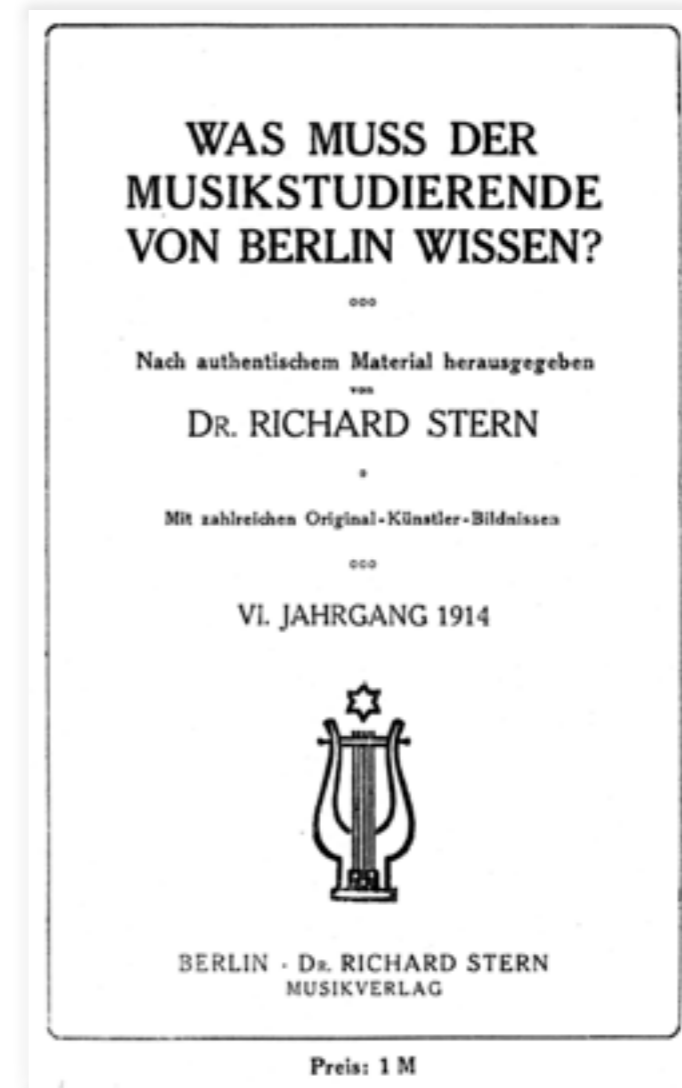


Abb. 128: Deckblatt des Buches: Richard Stern, *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?*, Berlin 1914.

Kurz vor der Publikation dieser Arbeit fand am 8. August 2012 anlässlich des Geburtstages von Julius Stern eine feierliche Gedenkveranstaltung am Grab des Konservatoriumsgründers auf dem jüdischen Friedhof in Berlin-Weißensee statt.¹⁰⁵² Der Staatssekretär für kulturelle Angelegenheiten

1052 Die Rede des Präsidenten und ein Video von der Gedenkveranstaltung finden sich auf der Internetseite des Julius-Stern-Instituts: <http://www.julius-stern-institut.de/sites/julius-stern-institut/content> (3.12.2012)

und stellvertretende Vorsitzende des Europäischen Freundeskreises des *Julius-Stern-Instituts* der UdK Berlin, André Schmitz, der Präsident der Universität der Künste Berlin, Prof. Martin Rennert und der Vorsitzende des Europäischen Freundeskreises des *Julius-Stern-Instituts* der UdK Berlin, Prof. Dr. Falko von Falkenhayn, würdigten in ihren Reden den außergewöhnlichen Gesangspädagogen Dirigenten und Organisator des Berliner Musiklebens der Gründerzeit. Unter Anwesenheit des Vorsitzenden der Jüdischen Gemeinde Berlin, Herrn Dr. Gideon Joffe, wurde ein Kranz im Namen des Landes Berlin am Grab von Julius Stern niedergelegt. Die beiden ehemaligen Jungstudierenden des *Julius-Stern-Instituts* David Malaev (Violine) und Elia Cohen-Weissert (Violoncello) umrahmten die Veranstaltung mit Stücken von Johann Sebastian Bach, Reinhold Glière und Antonio Vivaldi.



Abb. 129: Restaurierter Grabstein von Julius Stern.
Neben dem Grabstein Prof. Martin Rennert, Präsident der UdK,
Foto: Cordula Heymann-Wentzel.

Da der Grabstein umzustürzen drohte, hatten der Freundeskreis des *Julius-Stern-Instituts* und die Universität der Künste Berlin dies zum Anlass genommen, diesen nicht nur sichern sondern auch säubern lassen. Der Berliner Steinmetz Wilfried Christiansen hat zu diesem Zweck den Stein in feuchte Tücher gewickelt und eingeweicht, damit der Schmutz sich leicht abbürsten ließ. Nach der Reinigung kam ziemlich unerwartet weißer Marmor zum Vorschein. Die Gravuren wurden mit schwarzer Farbe behutsam nachgezogen.¹⁰⁵³ Überraschenderweise trat nun ein falsches Todesjahr zutage. Sehr deutlich war nun 1885 statt 1883 zu lesen.

Dieses anfänglich nicht bemerkte Kuriosum war offenbar ein Fehler des damaligen Steinmetzes. Vermutlich wurde der Grabstein erst zwei Jahre nach der Beisetzung von Julius Stern aufgestellt, vielleicht war sich die Familie nicht einig oder es war schwierig, das Material – den Marmor aus



Abb. 130: Restaurierter Grabstein von Julius Stern
Foto: Cordula Heymann-Wentzel.

1053 Telefonat mit der Autorin am 14.8.2012.

seiner schlesischen Heimat – zu beschaffen. Der jüdischen Tradition folgend, dass der Grabstein dem Verstorbenen gehört, darf er nicht verändert werden. Nun strahlt dieser helle Grabstein inmitten des Gräberfeldes mit dem falschen Todesjahr. Die Vignette auf der Rückseite ist wieder deutlich zu erkennen.



Abb. 131: Vignette auf der Rückseite des Grabsteins, Foto: Cordula Heymann-Wentzel.

I Literatur- und Quellenverzeichnis

Zeitschriften und Periodika

8 Uhr Blatt

Abendblatt

Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung, Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart, Verl. d. Allg. Dt. Musik-Zeitung, Charlottenburg 1874–1884.

Allgemeine Musikzeitung, Wochenschrift für ‚das Musikleben der Gegenwart; Rheinisch-Westfälische Musikzeitung, Süddeutscher Musikkurier, Breitkopf & Härtel, Berlin, Leipzig, Köln, München 1885–1943.

Allgemeiner Wohnungsanzeiger für Berlin auf das Jahr 18...: enthaltend die Wohnungsnachweisungen aller öffentlichen Institute und Privat-Unternehmungen, aller Hausbesitzer, Beamteten, Kaufleute, Künstler, Gewerbetreibenden und einen eigenen Hausstand Führenden, in Alphabetischer Ordnung, hrsg. von J. W. Boicke Berlin 1823–1854.

Aufbau, deutsch-jüdische Zeitung, seit Februar 2005: Aufbau. Das jüdische Monatsmagazin, New York 1934–2004, Zürich ab 2005.

B.Z. am Mittag – Berliner Zeitung, Ullstein Verlag, seit 1904.

Berliner Adressbuch unter Benutzung amtlicher Quellen, Berlin Scherl 1896–1943.

Berliner Börsen-Courier – moderne Tageszeitung für alle Gebiete, Berlin 1868–1933.

Berliner Börsenzeitung *Berliner Fremdenzeitung*

Berliner Lokal-Anzeiger

Berliner Messeamt

Berliner Montagspost

Berliner Nachtausgabe – Berliner illustrierte Nachtausgabe, August Scherl Verlag, Berlin 1928–1945.

Berliner Tageblatt

Berliner Wochenspiegel

C.V.-Zeitung - Zentral-Verein-Zeitung, Blätter für Deutschtum und Judentum, Berlin 1922–1938.

Das Deutsche Blatt

Der Artist Düsseldorf

Der Berliner

Der Berliner Westen, Westl. Berliner Verl.-Ges., Berlin 1920–1932.

Der Jungdeutsche

Der Klavierlehrer, musikpädagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst; Organ der Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart und des Musikpädagogischen Verbandes e. V, 1878–1910.

Der Reichsbote

Der Tag Berlin

Der Westen

Der Zwinger, Bl. d. Dresdner Hoftheater, Dresdner Zeitschrift für Theater und Kunst, Waldheim, Dresden 1917–1921.

Die Musik-Woche

Deutsche Allgemeine Zeitung (DAZ), Ausgabe Groß-Berlin, Schmidt-Dumont, Berlin 1922–1945.

Die Musik-Woche, Fachzeitschr. für Orchester-Musiker, Musik-Erzieher u. Ensemble-Musiker, Parrhysius, Berlin 1935–1955.

Dresdner Nachrichten

Euterpe – Ein musikalisches Monatsblatt für Deutschlands Volksschullehrer, hrsg. von Ernst Hentschel, Erfurt usw. 1841–1850.

Fridericus, Berlin Ausgabe

Jüdische Allgemeine Zeitung, Berlin 1934–1936.

Jüdische Rundschau (Berlin), allgemeine jüdische Zeitung, Berlin 1902–1938.

Jüdisches Gemeindeblatt – Gemeindeblatt der Jüdischen Gemeinde von Berlin, amtliches Organ des Gemeindevorstandes, Jüdische Gemeinde (Berlin), Berlin 1910–1937.

Jüdisches Nachrichtenblatt, Jüdischer Kulturbund in Deutschland, Verl. Jüdische Rundschau, Berlin 1938–1943.

Kölnische Volkszeitung

Kreuzzeitung – Neue Preussische Zeitung, Berliner Zentraldr., Berlin 1848–1939. Lokalzeitung vom 31.7.1930.

Magdeburger Generalanzeiger

Magdeburgische Zeitung, bis 1945 die älteste deutschsprachige Zeitung, Magdeburg 1717–1944.

Memeler Dampfboot

Musical Courier – review of the world's music, Musical Courier Inc., New York 1880–1961.

Musik im Zeitbewußtsein, amtl. Zeitschr. d. Fachverbandes Reichsmusikerschaft, Parrhysius, Berlin 1933–1935.

Musikpädagogische Blätter, Verl. Der Klavierlehrer, Berlin 1911–1931.

Musikzeitung

Neue Berliner Musikzeitung, Berliner Verlag Bote & Bock, 1847–1896.

Neue tägliche Rundschau Berlin (auch Beilage)

NZfM – Neue Zeitschrift für Musik, hrsg. Von Robert Schumann u. a., Leipzig seit 1834, Reprint Amsterdam 1964–1966.

Norddeutsche Neueste Nachrichten

Recklinghäuser Zeitung

Signale – Signale für die musikalische Welt, Verl. der Signale, Berlin 1842, 1843–1941.

Steglitzer Anzeiger, Heimatzeitung für den Südwesten Groß-Berlins, Fischer, Berlin 1873–1952.

Teltower Kreisblatt

Völkischer Beobachter/Berliner Ausgabe, Kampfblatt der national-sozialistischen Bewegung Großdeutschlands, Eher, München, Berlin 1930–1945.

Volkszeitung Berlin

Vorwärts

Vossische Zeitung, überregionale Berliner Zeitung, seit 1785 Königlich Privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen, hrsg. von Christian Friedrich Voß, seit 1914 Ullstein-Verlag, Berlin 1785–1934.

Westfälischer Merkur Münster

Zeitschrift für Musik, Monatsschr. für eine stete geistige Erneuerung d. Musik; Organ d. Robert Schumann-Gesellschaft, Verlag Bosse, Regensburg 1920–1943, 1949/50.

Archive

Berlin:

AdK – Akademie der Künste Berlin

Archiv der UdK Berlin – Universitätsarchiv der Universität der Künste, Berlin

GehStA PK – Geheimes Preussische Staatsarchiv – Preussischer Kulturbesitz

Jüdisches Museum Berlin

LAB – Landesarchiv Berlin

SBB-PK Berlin – Staatsbibliothek Berlin – Preussischer Kulturbesitz

SIM – Staatliches Institut für Musikforschung Berlin

Stadtmuseum Berlin

ZLB - Zentral- und Landesbibliothek Berlin

Frankfurt am Main:

Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a. M.

Universitätsbibliothek Frankfurt am Main

Hannover:

Landesbibliothek Hannover

Stadtbibliothek Hannover

- Kiel:*
Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel
- Marburg:*
Diplom der philosophischen Facultät der Universität Marburg
- München:*
Bayerische Staatsbibliothek München
- Münster:*
Westfälische Wilhelms-Universität Münster,
- Stuttgart:*
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart
- Krakau:*
Biblioteka Jagiellonska
- Rio de Janeiro, Brasilien:*
Privat-Archiv von Sérgio Alvim Corrêa Nepomuceno, Brasilien

Monographien und Aufsätze

- Adler, Gusti, ... *aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen*. Erinnerungen an Max Reinhardt, München 1983.
- Aigner, Rita, Grete von Zieritz. *Leben und Werk*, Berlin 1991.
- Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1875–1912.
- Aly, Götz, *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*, Frankfurt a. M 2006.
- Aly, Götz, *Macht – Geist – Wahn. Kontinuitäten deutschen Denkens*, Frankfurt a. M 1999.
- Andreas, Knut, *Zwischen Musik und Politik. Der Komponist Paul Graener (1872–1944)*, Berlin 2008.
- Armin, George, *Konservatorium und Gesangunterricht. Eine Mitteilung an Herrn Prof. Xaver Scharwenka, die staatl. Prüfung d. Gesanglehrer betr.*, Berlin 1907.
- Arrau, Claudio, *Leben mit der Musik*, aufgezeichnet von Joseph Horowitz, deutsch von Rudolf Hermstein, Bern/München/Wien 1982.
- Assmann, Aleida und Frevert, Ute, *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit der deutschen Vergangenheit nach 1945*, Stuttgart 1999.
- Bartsch, Cornelia, *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Musik als Korrespondenz*, Kassel 2007.
- Bekker, Paul, *Oskar Fried. Sein Werden und Schaffen*, Berlin 1907.
- Berghoff, Hartmut, *Zwischen Verdrängung und Aufarbeitung. Die bundesdeutsche Gesellschaft und ihre nationalsozialistische Vergangenheit in den fünfziger Jahren*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 49 (1998), S. 96–114.
- Bienert, Michael, Schaper, Uwe und Theissen, Andrea (Hrsg.), *Die vier Mächte in Berlin. Beiträge zur Politik der Alliierten in der besetzten Stadt*, Berlin 2007 (= Schriftenreihe des Landesarchivs Berlin; 9).

- Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog*, Bd. 5, 1903.
- Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck*, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte und des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, 12 Bände (ab Bd. 11: hrsg. von der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek), Neumünster 1982.
- Bischoff, Hans, Theodor Kullak, in: *Der Klavierlehrer III*, 1880, S. 78 ff.
- Blerk, B. van, Die aanloop, in: J. I. Grové (Hrsg.), *Konservatorium 1905–2005. Die Departement Musiek en die Konservatorium van die Universiteit Stellenbosch bei geleentheit van die eeufees 1905–2005*, Stellenbosch 2005.
- Bobéth, MWarek, *Hermann Goetz. Leben und Werk*, Winterthur 1996.
- Bödeker, Hans Erich (Hrsg.), *Biographie schreiben*, Göttingen 2003.
- Boetius, Susanne, *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie auf der Bühne des 19. Jahrhunderts. Bühnenfassungen mit Schauspielmusik*, (= Theatron; 44) Tübingen 2005.
- Borchard, Beatrix, ‚Ein Frauenzimmer muß nicht komponieren wollen...‘. Bedingungen künstlerischer Arbeit für Frauen im 19. Jahrhundert am Beispiel von Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy, Clara Schumann und Luise Adolpha le Beau, in: *Bruckner-Symposion. Zum Schaffensprozess in den Künsten, Bericht Linz 1995* (= Bruckner-Symposion Berichte hrsg. von Othmar Wessely u. a.), Linz 1997, S. 45–56.
- Borchard, Beatrix, *Lücken schreiben oder: Montage als biographisches Verfahren*, in: *Biographie schreiben*, hrsg. von Hans Erich Bödeker (Max Planck Gesellschaft für Geschichte), Göttingen 2003, S. 211–242.
- Borchard, Beatrix, *Mit Schere und Klebstoff – Montage als biographisches Verfahren*, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Berlin 2004, S. 30–45.
- Borchard, Beatrix, Quartettabend bei Bettine, in: *Töne, Farben, Formen. Über Musik und die Bildenden Künste. Festschrift Elmar Budde*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine, Werner Grünzweig und Mathias Brzoska, Laaber 1995, S. 243–256.
- Borchard, Beatrix, *Stimme und Geige – Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 5) Wien, Köln und Weimar 2005.
- Breitfeld, Claudia, „...es webt darin ein männlich-leidenschaftlicher Geist“. *Emilie Mayers Auseinandersetzung mit Beethoven*, in: *Maßstab Beethoven. Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, hrsg. von Bettina Brand und Martina Helmig, München 2001, S. 45–57.
- Breslaur, Emil, *Zur methodischen Übung des Klavierspiels. Osterprogramm der Neuen Akademie der Tonkunst*, Berlin 1871.
- Breslaur, Emil, Theodor Kullak, in: *Der Klavierlehrer V*, 1882, S. 61–64.
- Brückner, Hans und Rock, Christa Maria, *Judentum und Musik. Mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbessener*, 3. Aufl. München, Brückner 1938.
- Brüll, Adolf, Stern, Sigismund, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 36 (1893).
- Bruns, Paul, *Martin Krause zum ehrentollen Gedächtnis*, Berlin 1918.

- Brunner, José, Frei, Norbert und Goschler, Constantin (Hrsg.), *Die Praxis der Wiedergutmachung. Geschichte, Erfahrung und Wirkung in Deutschland und Israel* (=Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts; 8), Göttingen 2009.
- Brusniak, Friedhelm, „Das erste deutsche Gesangsfest – ein in Wahrheit deutsches!“ *Das Würzburger Sängerefest von 1845 als Nationalfest*, Festvortrag zur Eröffnung der Sonderausstellung im Sängermuseum des Fränkischen Sängerbundes e.V., Feuchtwangen am 15. Juli 1995, Coburg 1995.
- Brusniak, Friedhelm und Klenke, Dietmar (Hrsg.), „Heil deutschem Wort und Sang!“ *Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte*, Tagungsbericht Feuchtwangen 1994 (= Feuchtwanger Beiträge zur Musikforschung; 1), Augsburg 1995.
- Bülow, Hans von, *Briefe*, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1898, Bd. 1–3.
- Bungeroth, Caroline, *Der „deutsche Sopran“*, Staatsexamensarbeit, UdK Berlin, 2008.
- Bussenius, Arthus F., *Carl Wilhelm Taubert und Ferdinand Hiller*, (= Die Componisten der neueren Zeit; 43) Kassel 1857.
- Cadenbach, Rainer, *Max Reger und seine Zeit*, Laaber 1991.
- Cahn, Peter, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.
- Capitaine, Dietmar von, *Rheinische Musikschule. Die wechselhafte Geschichte des Kölner Konservatoriums bis 1975*, Norderstedt 2005.
- Clemens, Gabriele, *Britische Kulturpolitik 1945–49. Literatur, Film, Musik und Theater*, Stuttgart 1997.
- Cohen, Aaron I. (Hrsg.), *International Encyclopedia of Women Composers*, New York 1987.
- Dahlhaus, Carl, Was ist eine musikalische Tatsache?, in: *Allgemeine Theorie der Musik I Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2000, S. 373–377.
- Deutscher Musikkalender*, hrsg. im Auftrag der Reichsmusikkammer von Reinhold Scharnke, 1. Bd. 1943, Berlin 1943.
- Dorn, Heinrich, *Aus meinem Leben*, Berlin 1870.
- Droysen, Johann Gustav, Grundriß der Historik, Jena 1858, historisch-kritische Ausgabe von Peter Leyh, Stuttgart 1977.
- Dümling, Albrecht: Wie schuldig sind die Musikwissenschaftler?, in: *Neue Musikzeitung*, Okt./Nov. 1990.
- Ebel, Arnold, *Berliner Musik-Jahrbuch 1926*, Berlin und Leipzig 1926.
- Ehrlich, A. [i. e. Albert Payne], *Berühmte Geiger der Vergangenheit und Gegenwart*, Leipzig 1902.
- Ehrlich, Heinrich, *Dreißig Jahre Künstlerleben*, Berlin 1893.
- Einstein, A., *Das neue Musiklexikon*, Berlin 1926.
- Elvers, Rudolf, Zur Geschichte der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung, in: *Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Preis. Geschichte, Satzung, Wettbewerbsrichtlinien, Preisträger, Stipendiaten*, Berlin 2001.
- Erler, Gotthard (Hrsg.), *Die Fontanes und die Merckels. Wilhelm Merckel und Henriette von Merckel. Ein Familienbriefwechsel, 1850–1870*, Band 1, Berlin 1987.
- Fiedler, Leonard M., *Max Reinhardt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1975.
- Fischer-Defoy, Christine, „Mein c'est la vie-Leben“ in einer bewegten Zeit. *Der Lebensweg der jüdischen Künstlerin Paula Salomon-Lindberg*, Berlin 1992.
- Fischer-Defoy, Christine, *Kunst, im Aufbau ein Stein. Die Westberliner Kunst- und Musikhochschulen im Spannungsfeld der Nachkriegszeit*, Berlin 2001.
- Frank, Paul, *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon*, 12. Aufl. bearb. von Wilhelm Altmann, Leipzig 1926.
- Frevert, Ute, *Mann und Weib und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne*, München 1995.
- Friedel, Claudia, *Komponierende Frauen im Dritten Reich. Versuch einer Rekonstruktion von Lebensrealität und herrschendem Frauenbild*, Münster 1995.
- Fuchs, Werner, *Biographische Forschung. Eine Einführung in Praxis und Methoden*, Opladen 1984.
- Gailit, Michael, *Julius Reubke. Leben und Werk*, Langen 1995.
- Galliner, Arthur, *Sigismund Stern, der Reformator und der Pädagoge*, Frankfurt a. M. 1930.
- Gavoty, Berhard, *Claudio Arrau*, Genf 1962.
- Geiger, Eberhard, *Wer war Xaver Scharwenka?*, Bad Saarow 2009.
- Geiger, Ludwig, *Geschichte der Juden in Berlin* (= Reprint der mehrbändigen Originalausgabe von 1871–1890) Leipzig 1988.
- Georgen, Theresa und Muysers, Carola (Hrsg.), *Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts*, (= Gestalt und Diskurs, Materialreihe er Muthesius Kunsthochschule; 4) Kiel 2006.
- Glock, Gebhard, Musik am Reichpietschufer. Der Altbau des WZB-Gebäudes als Nachkriegsrefugium für das *Stern'sche Konservatorium*, in: *WZB-Mitteilungen* Heft 111 März 2006, S. 58–59.
- Goldberg, Erwin, *Wirbelstürme des Schicksals*, Hamburg 2005.
- Goschler, Constantin, *Schuld und Schulden. Die Politik der Wiedergutmachung für NS-Verfolgte seit 1945*, (= Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts; 3) Göttingen 2005.
- Goschler, Constantin, *Wiedergutmachung. Westdeutschland und die Verfolgten des Nationalsozialismus (1945–1954)*, München 1992.
- Graener, Georg, *Paul Graener*, Leipzig 1922.
- Graener, Paul, Besuch bei Johannes Brahms, in: *Brahms-Studien* 1985 VI und *Zeitschrift für Musik*, 1942, Heft 1.
- Grotjahn, Rebecca ‚Musik als Wissenschaft und Kunst‘ – Das Leipziger Konservatorium als Modell einer höheren musikalischen Bildung, in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Tagung Hannover*, hrsg. von Arnfried Edler und Sabine Meine, (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover; 12) Augsburg 2002, S. 351–354.
- Grotjahn, Rebecca, ‚Die höhere Ausbildung in der Musik‘. Gründungsidee und Gründungsgeschichte des Leipziger Konservatoriums, in: *Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional and Political Challenges*, hrsg. von Michael Fend und Michel Noiray, Berlin 2005, S. 301–339.

- Grotjahn, Rebecca, *Das Konservatorium und die weibliche Bildung*, in: *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857*, hrsg. von Dörte Schmidt und Joachim Kremer, Schliengen 2007, S. 147–165.
- Grotjahn, Rebecca, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850–1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte*, Sinzig 1998.
- Grotjahn, Rebecca, Leipzig, Deutschland, Europa – Das Leipziger Konservatorium als Multiplikator der Idee ‚höherer‘ Musik, in: *Professionelle Musikausbildung und Internationalität*, hrsg. von Lorenz Luyken und Stefan Weiss, Hannover 2006, S. 24–45.
- Grotjahn, Rebecca, Fundstück: Zwei Engagements, in: *Jahrbuch Musik und Gender* 4 (2011), S. 149–151.
- Gruhn, Wilfried, *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangsunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, Hofheim 2003.
- Gülke, Peter, „Nicht verzeihen: begreifen“. Zum 100. Todestag des Dirigenten Hans von Bülow, *Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmoniker e. V.*, Berlin 1994.
- Guttkuhn, Peter, *Otto Anthes – Lehrer an der Ernestinenschule*, in: *Festschrift zum 175-jährigen Bestehen der Ernestinenschule*, Lübeck 1979.
- Hahn, Barbara und Isselstein, Ursula, *Rabel Levin Varnhagen. Die Wiederentdeckung einer Schriftstellerin*, Göttingen 1987.
- Hahn, Barbara, ‚Antworten Sie mir‘. *Rabel Levin Varnhagens Briefwechsel*, Frankfurt a. Main 1990.
- Heise, Jutta, *Wilma Neruda – Lady Hallé – das Leben einer Virtuosa*, Hannover (Diss. in Vorb.).
- Heise, Jutta, Wilma Neruda, verw. Norman, verh. Hallé, gen. Lady Hallé (1838–1911). Wilma Neruda – „Groß und rein wie Joachim“, in: „... mein Wunsch ist, Spuren zu hinterlassen ...“. Rezeptions- und Berufsgeschichte von Geigerinnen, hrsg. von Carolin Stahrenberg und Susanne Rode-Breyman, (= Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender; 1) Hannover 2011, S. 44–69
- Helmig, Martina, *Ruth Schönthal. Ein kompositorischer Werdegang im Exil*, (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft; 10) Hildesheim u. a. 1994.
- Hempel, Frieda, *Mein Leben dem Gesang. Erinnerungen*, Berlin 1955.
- Henze-Döring, Sabine (Hrsg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Berlin 2006.
- Hesses Musikkalendar*, mit Anschriftenverzeichnis, hrsg. von Max Hesse, Berlin 1929.
- Hesterberg, Trude, *Was ich noch sagen wollte...*, Berlin 1971.
- Heymann-Wentzel, Cordula, Ingrid Larssen, in: *Handbuch Gender*, hrsg. von Melanie Unseld und Annette Kreuziger-Herr, Kassel 2010, S. 326.
- Erster Jahresbericht des Hilfsbundes für deutsche Musikpflege e. V.*, Berlin 1921.
- Hinrichsen, Hans-Joachim, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, (= Archiv für Musikwissenschaft; 46) Stuttgart 1999.
- Hockerts, Hans Günter, *Wiedergutmachung in Deutschland. Eine historische Bilanz 1945–2000*, München 2001.
- Hoffmann, Freia, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M./Leipzig 1991.
- Hoffmann-Erbrecht, Lothar (Hrsg.), *Schlesisches Musiklexikon*, Augsburg 2001.
- Holdheim, Samuel, *Geschichte und Entwicklung der jüdischen Reformgemeinde in Berlin. Im Zusammenhang mit den jüdisch-reformatorischen Gesamtbestrebungen der Neuzeit*, Berlin 1857.
- Hollaender, Friedrich, *Von Kopf bis Fuß. Mein Leben mit Text und Musik*, hrsg. von Volker Kühn, Bonn 1996.
- Joachim, Johannes und Moser, Andreas (Hrsg.): *Briefe von und an Joseph Joachim*, 3 Bde., Berlin 1911–1913.
- Jütte, Daniel, *Der jüdische Tenor Heinrich Sondheim (1820–1912). Aufstiegschancen und Antisemitismus in der bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts*, Göppingen 2006.
- Kabisch, Thomas, Konservativ gegen Neudeutsch oder Was heißt ‚außermusikalisch?‘, in: *Europäische Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giseler Schubert, Kassel 2002, Bd. 2, S. 831–880.
- Kapp, Reinhard, Zur Position des Dirigenten. Aufführungsgeschichtliche Miszellen, in: *Wiener Musikgeschichte: Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hrsg. von Julia Bungardt, Wien 2009, S. 295–336.
- Kesting, Jürgen, *Große Sänger des 20. Jahrhunderts*, Bd. 1–3, Düsseldorf 1986.
- Kisch, Guido, *Judentaufen. Eine historisch-biographisch-psychologisch-soziologische Studie besonders für Berlin und Königsberg*, Berlin 1973.
- Klein, Hans-Günter, *Musik bei den Mendelssohns. Komponisten, Musiker und Dilettanten*, Wien 2004.
- Kneschke, E. H., *Neues allgemeines deutsches Adels-Lexicon*, Leipzig 1861.
- Kohut, Adolph, *Berühmte israelitische Männer und Frauen in der Kulturgeschichte der Menschheit. Lebens- und Charakterbilder aus Vergangenheit und Gegenwart*, Leipzig 1901.
- Kraus, Hans-Christof, *Kultur, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, München 2008.
- Krause, Martin (Hrsg.), *Wagner-Kalender 1908 aus Anlass des 25. Todestages Richard Wagners*, Berlin 1908.
- Kremer, Joachim und Schmidt, Dörte (Hrsg.), *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857*, Schliengen 2007.
- Kreuzhage, Eduard, *Hermann Goetz. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1916.
- Kruse, Georg Richard, *Hermann Goetz*, Leipzig 1920.
- Kullak, Adolph, *Die Ästhetik des Klavierspiels*, Berlin 1860.
- Kullak, Adolph, *Das Musikalisch-Schöne, Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst*, Berlin 1858.
- Kullnick, Heinz, *Berliner und Wahlberliner. Personen und Persönlichkeiten in Berlin von 1640–1960*, Berlin ca. 1960.
- Kutsch, Karl Joseph und Riemens, Leo, *Großes Sängerlexikon*, unter Mitw. von Hansjörg Rost, 7 Bde., München 2003.
- Kwast-Hodapp, Frieda, *Lebensbeschreibung*, maschinenschriftliches Manuskript, ca. 1907/08. Kopie im Privat-Archiv von Prof. Erich Andreas, Berlin.
- Ladwig-Winters, Simone, *Freiheit und Bindung. Zur Geschichte der Jüdischen Reformgemeinde zu Berlin von den Anfängen bis zu ihrem Ende 1939*, hrsg. von Peter Galliner, Teetz 2004.
- Ledebur, Carl Freiherr von, *Tonkünstler-Lexikon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861.

- Lexikon der Frau*, Zürich 1953/1954.
- Lexikon der Juden in der Musik*, Berlin 1940.
- Linsenmann, Andreas, *Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungspolitik in Deutschland 1945–1949/50*, Tübingen 2010.
- Marx, Adolf Bernhard, Denkschrift über die Organisation des Musikwesens im preußischen Staate, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 2, 1848.
- Marx, Adolf Bernhard, Die Organisation des Musikwesens im preußischen Staate. Eine Denkschrift, in: *Euterpe* 9 1849 H. 1, S. 6–11.
- Marx, Adolf Bernhard, *Erinnerungen aus meinem Leben*, 2 Bde., Berlin 1865.
- Mendel, Hermann und Reissmann, August (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, 12 Bde., Berlin 1873.
- Merckel, Henriette von, *Zur Erinnerung an den Staats- und Justiz-Minister Heinrich Gottlob von Mühlner*. Aus den nachgelassenen Aufzeichnungen seiner Tochter Henriette von Merckel, geb. von Mühlner, Berlin 1889.
- Mescht, Heinrich van der, Some South African connections among students an the *Stern'sche Conservatorium* der Musik in Berlin 1850–1914, in: *South African Journal of Cultural History*, 2008.
- Meyer zu Heringdorf, Detlef, *Das Charlottenburger Opernhaus von 1912 bis 1961. Von der privat-gesellschaftlich geführten Bürgeroper bis zur subventionierten Berlin ‚Städtischen Oper‘*, Berlin 1988.
- Meyers Enzyklopädisches Lexikon* in 25 Bänden. 9., völlig neubearbeitete Auflage zum 150-jährigen Bestehen des Verlages, Mannheim, Wien, Zürich 1971–79.
- MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Friedrich Blume (Hrsg.), 16 Bände, Kassel usw. 1949–1979.
- MGG2 - Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Ludwig Finscher u. a. (Hrsg.), 20 Bände in zwei Teilen, Sachteil in acht Bänden, Personenteil in zwölf Bänden, Stuttgart/Weimar 1994–2002.
- Morsch, Anna, Franz Kullak, in: *Der Klavierlehrer* 23, 1900.
- Morsch, Anna, Theodor Kullak, in: *Musikpädagogische Blätter* 36, 1913, S. 27 ff.
- Morsch, Anna, *Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart*, Berlin 1893.
- Moser, Andreas, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Berlin 1898 (Neuaufgabe 1908).
- Mendelssohn, Georg Benjamin (Hrsg.), *Moses Mendelssohns gesammelte Schriften*, Leipzig 1843–45.
- Nachama, Andreas und Simon, Hermann (Hrsg.), *Jüdische Grabstätten und Friedhöfe in Berlin. Eine Dokumentation*, Berlin 1992.
- Nauhaus, Gerd und Bodschi, Ingrid (Hrsg.): *Robert und Clara Schumann, Ehe tagebücher 1840–44*, Frankfurt a. M. 2007
- New Grove – *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, hrsg. von Stanley Sadie, 29 Bde., London 22001.
- Müller, E. (Hrsg.), *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden 1929.
- Neubert, Franz (Hrsg.), *Deutsches Zeitgenossen-Lexikon*, 1905.
- Niemann, Walter, *Meister des Klaviers*, Berlin 1919.
- Ochs, Siegfried, *Geschehenes, Gesehenes*, Leipzig und Zürich 1922.
- Oexle, Otto Gerhard, Was ist eine historische Quelle?, in: *Die Musikforschung* 57 (4) 2004, S. 332–350.
- Olivier, Antje (Hrsg.), *Komponistinnen von A bis Z*, Düsseldorf 1988.
- Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*.
- Panwitz, Sebastian, *Die Gesellschaft der Freunde 1792–1935. Berliner Juden zwischen Aufklärung und Hochfinanz*, Hildesheim/New York/Zürich 2007.
- Pataky, Sophie, *Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren, nebst Biographien [sic] der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme*, 2 Bde., Berlin 1898.
- Philipp, Beate, *Grete von Zieritz und der Schreker-Kreis. Die Kunst des unbedingten Ausdrucks*, Wilhelmshaven 1993.
- Pieper, Helmut, *Goethe-Gymnasium, Berlin Wilmersdorf. Historisches Porträt. Eine Berliner Schulgeschichte*, Berlin 2007.
- Prante, Inka, *Die Schülerinnen Joseph Joachims, Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Amt des Lehrers, Unveröffentlichtes Typoskript*, Berlin 1999.
- Prante, Inka, ‚Warum sollten nicht auch Frauen in der Tonkunst excellieren können?‘ Joachim-Schülerinnen im Streichquartett, in: *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin*, Hrsg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach, Berlin 2002, S. 399–414.
- Prieberg, Fred K., *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982.
- Rathert, Wolfgang und Schenk, Dietmar (Hrsg.), *Pianisten in Berlin. Klavierspiel und Klavierausbildung seit dem 19. Jahrhundert*, (= Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste; 3) Berlin 1999.
- Rebiger, Bill, *Das jüdische Berlin. Kultur, Religion und Alltag gestern und heute*, Berlin 2007.
- Reger, Elsa, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930.
- Reich, Nancy, Woman as Musicians. A Question of Class, in: Ruth A. Solie (Hrsg.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley u. a. 1993, S. 125 ff.
- Reinsdorf, Otto, Eine Beleuchtung des Sternschen „Conservatoriums der Musik“ in *Berlin, nebst einigen Worten über die Kullaksche „Neue Akademie der Tonkunst“ daselbst*, Berlin 1868.
- Reinsdorf, Otto, *Richard Wagner's ‚Meistersinger von Nürnberg‘. Eine kritische Studie*, Leipzig 1873.
- Reinsdorf, Otto, *Theodor Kullak und seine Neue Akademie der Tonkunst in Berlin. Ein Charakterbild*, Neusalz a. O. 1870.
- Rentsch, Arno, Bruno Kittel 70 Jahre, in: *Musikpflege* 11 (1940/41), Heft 3.
- Rhode-Jüchtern, Anna-Christine, *Schrekers ungleiche Töchter. Grete von Zieritz und Charlotte Schlesinger in NS-Zeit und Exil*, Sinzig 2008.

- Richter, Alfred, *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen eines Musikers*, hrsg. von Doris Mundus, Leipzig 2004.
- Rieger, Eva, *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*, Kassel 21988.
- Riemann, Hugo, *Musiklexikon*, Mainz 1961.
- Ritter, Joachim und Gründer, Karlfried (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Stuttgart 1976.
- Rollka, Bodo, Spiess, Volker und Thieme, Bernhard (Hrsg.), *Berliner Biographisches Lexikon*, Berlin 1993.
- Rummenheller, Peter, Neue Berlinische Musikzeitung und Regionalforschung im Kolloquium 5 der Kolloquiumsreihe im Wintersemester 1992/93: Zur Situation der Berliner Musikwissenschaft, hrsg. von Dagmar Droysen-Reber, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, hrsg. von Günther Wagner, Stuttgart/Weimar 1994.
- Rürup, Reinhard (Hrsg.), *Jüdische Geschichte in Berlin*, Berlin 1995.
- Ryding, Erik S., Bruno Walter. *A world elsewhere*, New Haven [u. a.] 2001.
- Sackmann, Reinhold, *Lebenslaufanalyse und Biografieforschung. Eine Einführung*, Wiesbaden 2007.
- Scharwenka, Xaver, *Handbücher der Musiklehre. Auf Anregung des Musikpädagogischen Verbandes zum Gebrauch an Musiklehrer-Seminaren und für den Privatunterricht*, Leipzig 1907.
- Scharwenka, Xaver, *Klänge aus meinem Leben. Erinnerungen eines Musikers*, Leipzig 1922, engl.: *Sounds From My Life. Reminiscences of a Musician* (Hardcover) in der Übers. von William E. Petig und hrsg. von Robert S. Feigelson, The Scarecrow Press, Inc., Har/Com 2007.
- Scharwenka, Xaver und Spanuth, August, *Methodik des Klavierspiels. Systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang*, Leipzig 1922.
- Schattmann, Alfred, Heinz Tiessen, in: *Berliner Musik-Jahrbuch 1926*, hrsg. v. Arnold Ebel, Berlin/Leipzig 1926.
- Scheffler, Doris und Rudolf, Carl Riedel zum 105. Todestag, in: *Der Kirchenmusiker* 45 (1994).
- Schenk, Dietmar, Arnold Schönberg und das Stern'sche Konservatorium der Musik, in: *Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium, 28.-30. September 2000*, (= Journal of the Arnold Schönberg Center 3/2001) Wien 2001, S. 70–85.
- Schenk, Dietmar, Das Stern'sche Konservatorium der Musik. Ein deutsch-jüdisches Privatkonservatorium der Bürgerkultur Berlins, 1850–1936, in: *Berlin in Geschichte und Gegenwart, Jahrbuch des Landesarchivs Berlin* 2000, S. 57–79.
- Schenk, Dietmar, Das Stern'sche Konservatorium der Musik. Ein Privatkonservatorium in Berlin. 1850–1915, in: *Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional and Political Challenges*, hrsg. von Michael Fend und Michel Noiray, Berlin 2005, Bd. 1, S. 275–297
- Schenk, Dietmar, Von Joachim bis Schreker. Ein Rückblick auf die Berliner Akademische Musikhochschule aus Anlaß des 125. Jahrestags ihrer Gründung im Jahre 1869, in: *Neue Berlinische Musikzeitung*, Jg. 9 (1994), Heft 2, S. 3–12.
- Schenk, Dietmar, *Die Hochschule für Musik in Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik. 1869–1932/33*, Stuttgart 2004.
- Schlage, Karl-Hermann, Carl Riedel, in: *Wolfgang Herbst* (Hrsg.), *Komponisten und Liederdichter des Evangelischen Gesangbuchs*, Göttingen 1999.
- Schmid, Eva Verena, *Oratorium und Musikfest. Zur Geschichte des Oratoriums in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2012 (= Hainholz Musikwissenschaft; 18).
- Schmidt, Dörte, Landvermesserinnen oder: Wie die Geschlechterforschung von der Regionalisierung der Musikgeschichte profitiert, in: *Klangwelten – Lebenswelten. Komponistinnen in Südwestdeutschland*, hrsg. von Reiner Nägele und Martina Rebmann, Stuttgart 2004 (= Ausstellungskatalog Badische und Württembergische Landesbibliothek, Karlsruhe und Stuttgart), S. 211–227.
- Schmidt, Dörte, Grotjahn, Rebecca und Seedorf, Thomas (Hrsg.), *Divva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Schliengen 2011 (= forum musikwissenschaft, Bd. 7).
- Schmitz, Eugen, Paul Graener, in: *Zeitschrift für Musik*, Heft 1, Jan. 1942.
- Schmoll, Friedemann, Individualdenkmal, Sängerbewegung und Nationalbewusstsein in Württemberg. Zum Funktionswandel bürgerlicher Erinnerungskultur zwischen Vormärz und Kaiserreich, in: „*Heil deutschem Wort und Sang!*“ *Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte*, Tagungsbericht Feuchtwangen 1994 hrsg. von Friedhelm Brusniak und Dietmar Klenke, (= Feuchtwanger Beiträge zur Musikforschung; 1) Augsburg 1995, S. 71–94.
- Schneider-Dominco, Matthias, *Xaver Scharwenka – Werkverzeichnis*, (= Hainholz Musikwissenschaft; Bd. 6) Göttingen/Kassel 2003.
- Schoeps, Julius H., *Bürgerliche Aufklärung und liberales Freiheitsdenken. Aron Bernstein in seiner Zeit*, Stuttgart/Bonn 1992.
- Schulz, Wolfgang (Hrsg.), *Lebensgeschichten und Lernwege. Anregungen und Reflexionen zu biographischen Lernprozessen*, Baltmannsweiler 1996.
- Schumann-Brahms-Briefwechsel – Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe, hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927.
- Seedorf, Thomas, Von Johann Friedrich Agricola bis zur Gegenwart – Stationen der deutschen Gesangspädagogik, in: *Standortbestimmungen – Grenzüberschreitungen. Perspektiven der Gesangspädagogik in Deutschland. XVI. Jahreskongress 30. April – 2. Mai 2004 in Halle*, hrsg. vom Bundesverband Deutscher Gesangspädagogen, o. O. o. J. [2005], S. 69–87.
- Seiffert, Helmut, Geschichtstheorie, in: *Handlexikon zur Wissenschaftstheorie*, hrsg. von Helmut Seiffert und Gerard Radnitzky, München 1989.
- Šich, Bohuslav, *Ferdinand Laub*, Prag 1951.
- Siegfried, Christina, *Das Wirken Adolf Bernhard Marx' – Aspekte zur musikkulturellen Entwicklung Berlins in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Potsdam 1992.
- Sowa, Georg, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843). Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik*, (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; 33) Regensburg 1973.
- Sparre, Sulamith, *Rahel Levin Varnhagen. Salonière, Aufklärerin, Selbstdenkerin, romantische Individualistin, Jüdin*, (= Widerständige Frauen; 3) Lich 2007.
- Speer, Florian, *Rud. Ibach Sohn. Weltälteste Klaviermanufaktur seit 1794*, Erfurt 2006.

- Stauff, Philipp (Hrsg.), *Semi-Kürschner oder Literarisches Lexikon der Schriftsteller, Dichter, Bankiers, Geldleute, Ärzte, Schauspieler ... jüdischer Rasse und Versippung, die von 1813/1913 in Deutschland tätig und bekannt waren*, Berlin 1913 (im Selbstverlag).
- Stege, Fritz, Paul Graener, in: *Zeitschrift für Musik*, Heft 1, Jan. 1932.
- Steiner, Adolf, Hermann Goetz, (= Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikzeitschrift in Zürich; 95) Zürich und Leipzig 1907.
- Stern, Richard (Hrsg.), *Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen?, Berlin 1909–1914*.
- Stern, Richard, *Erinnerungsblätter an Julius Stern*, Leipzig 1886.
- Steuer, Max, Die Einweihung der königlichen Hochschule für Musik, in: *Die Musik*, Jg. II (1902), Heft 4.
- Stoff, Franziska, „Nichtarische“ Studierende an der Hochschule für Musik Berlin von 1933–1945, Staatsexamensarbeit an der UdK Berlin 2009.
- Stoll, Hannah, *Gustav Bumcke. Der Pionier des Saxophons in Deutschland*, Bachelorarbeit im Rahmen des Studiengangs BA 2 der Fakultät Musik der Universität der Künste, Berlin 2007.
- Stuphorn, Natalie, *Saxophonistinnen in der Geschichte und Gegenwart. Zur Frage der Instrumentenwahl*, Diplomarbeit, Dortmund 2001 (Veröffentlichung in Vorbereitung).
- Tarnow, Volker, Hermann und Louise: Musik-Wolff – Die wichtigste Konzertagentur der Welt, in: *Gerhard Forck (Red.), Variationen mit Orchester. 125 Jahre Berliner Philharmoniker*, hrsg. von der Stiftung Berliner Philharmoniker, Bd. 1: Orchester-geschichte. Berlin, 2007, S. 64–69.
- Thrun, Martin, Die Errichtung der Reichsmusikkammer, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein, Frankfurt a. M. 1984.
- Tonger, P. J., *Conversations-Lexikon der Tonkunst*, hrsg. als Beilage der Neuen Musikzeitung, Köln o. J. [1883].
- Traber, Habakuk und Weingarten, Elmar (Hrsg.), *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil*, Berlin 1987.
- Traber, Habakuk, *Stimmen der Großstadt*, Berlin 2001.
- Traber, Habakuk, *Time in Flux. Die Komponistin Ursula Mamlok*, Köln 2012.
- Ventzke, Karl, Claus Raumberger und Dietrich Hilkenbach, *Die Saxophone. Beiträge zu ihrer Bau-Charakteristik, Funktion und Geschichte*, Frankfurt a. M. 1987.
- Vidal, João Vicente, *Formação germânica de Alberto Nepomuceno. Estudos sobre recepção e intertextualidade* (dt.: *Die deutsche Bildung von Alberto Nepomuceno: Studien zu Rezeption und Intertextualität*), São Paulo 2011.
- Voges, Wolfgang (Hrsg.), *Methoden der Biographie- und Lebenslaufforschung*, (= Biographie und Gesellschaft, hrsg. v. Werner Fuchs, Martin Kohli und Fritz Schütze; 1) Opladen 1987.
- Wagner, Richard, Briefe*, hrsg. von Hanjo Kesting, Zürich 1983.
- Wagner, Richard, Briefe*, hrsg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner, Leipzig 1988.
- Walter, Bruno, *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*, New York 1947.
- Wasserloos, Yvonne, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehung- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*, (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft; 33) Hildesheim u. a. 2004.
- Weber, William, *The great transformation of musical taste. Concert programming from Haydn to Brahms*, Cambridge 2008.
- Weck, Ursula, Lang, Klaus und Dümling, Albrecht, *Grete von Zieritz. Komponistenporträt – Werkverzeichnis*, Berlin 1989.
- Weissmann, Adolf, *Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911*, Berlin/Leipzig 1911.
- Wenzel, Silke, Die Rolle jüdischer Musik im Jüdischen Kulturbund 1933–1941, in: *Borchard, Beatrix und Zimmermann, Heidy (Hrsg.): Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, Köln/Weimar 2008. (= Reihe Jüdische Moderne; 9), S. 303–321.
- Werner, Johannes (Hrsg.), „So denk, es ist die reinste Minne!“ Ein Minnelied in Briefen 1844/1849, Leipzig 1935.
- Weston, Pamela, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, London 1977.
- Wiese, Christian (Hrsg.), *Redefining Judaism in an age of emancipation: comparative perspectives on Samuel Holdheim (1806–1860)*, Boston 2007.
- Wilhelmy, Petra, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*, (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin; 73) Berlin/New York 1989.
- Wininger, S[alomon], *Große jüdische National-Biographie mit mehr als 10 000 Lebensbeschreibungen namhafter jüdischer Männer und Frauen aller Zeiten und Länder. Ein Nachschlagewerk für das jüdische Volk und dessen Freunde*, Bd. 4, Cernauti [1929].
- Wrede, Richard und Reinfels, Hans von (Hrsg.), *Das geistige Berlin – Leben und Wirken der Architekten, Bildhauer, Bühnenkünstler, Journalisten, Maler, Musiker, Schriftsteller, Zeichner, Fotomechan.* Neudr. der Orig.-Ausg. von 1897, Leipzig 1975.
- Wulforth, Martin, *Alexander von Fielitz. Werkverzeichnis*, (Veröffentlichung in Vorbereitung).
- Zahn, Richard, *Meine Mutter Elisabeth Zahn, geb. Stern (1894–1990)*, Maschinenschriftliches Manuskript.
- Zentner, Wilhelm, Frieda Kwast-Hodapp, in: *Hegau. Zeitschrift für Geschichte, Volkskunde und Naturgeschichte des Gebietes zwischen Rhein, Donau und Bodensee* 21/22, 1966.
- Zigman, Peter (Hrsg.), *Die biographische Spur in der Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Jena 2006.
- Zimmermann, Clemens, *Medien im Nationalsozialismus. Deutschland 1933–1945, Italien 1922–1943, Spanien 1936–1951*, Wien 2007.
- Zywietz, Michael, *Adolf Bernhard Marx und das Oratorium in Berlin*, Eisenach 1996.

Internetquellen

- Allmendinger, Jutta, Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung,
<http://www.wzb.eu/publikation/pdf/wm111/58.pdf>, (Stand 23.11.2009).
- Brand, Bettina, Ursula Mamlok,
<http://www.ursulamamlok.com>, (Stand 26.11.2009).
- Fetthauer, Sophie, (2007, aktualisiert am 16. Nov. 2009), Biographie Fritz Masbach,
http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002059, (Stand 27.11.2009).
- Goebel, Wilfried, operone – Bühnenwerke mit Musik,
Die Angaben zu den Opern erfolgen mit freundlicher Genehmigung der beteiligten Verlage: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (c), Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Carl Ernst Poeschel Verlag,
<http://www.operone.de/repro/repron.html>, (Stand 27.11.2009).
- Heise, Jutta, Wilma Neruda, (eingetragen am 2.5.2007),
MUGI – Musik und Gender im Internet, Hochschule für Musik und Theater Hamburg,
<http://www.mugi.hfamt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=neru1838>,
(Stand 27.11.2009).
- Julius-Stern-Institut für musikalische Nachwuchsförderung,
<http://www.julius-stern-institut.de>, (Stand 27.11.2009).
- Musikerbriefe Regestkatalog,
<http://www.musikerbriefe.at/schrift.asp?Nr=4388>, (Stand 15.2.2006).
- Oron, Aryeh, Margarete Krämer-Bergau (Contralto), (May 2005),
<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Kramer-Bergau-Margarete.htm>, (Stand 15.2.2006).
- Trenkner, Evelinde: Scharwenka-Gesellschaft e. V.,
<http://www.scharwenka.de/>, (Stand 29.11.2009).
- Suhm-Binder, Andrea, (update: May, 2009), Otilie-Lattermann, German cotralto (1878 –1943),
http://www.cantabilesubito.de/Contraltos/Metzger__Otilie/hauptteil_metzger__otilie.htm, (Stand 27.11.2009).
- Teutsch, Karl, Zum 50. Todestag von Emil Honigberger, (16. November 2003),
<http://www.siebenbuerger.de/sbz/sbz/news/1068937836,1121,.html>, (Stand 15.2.2006).
- Universitätsbibliothek – Goethe Universität Frankfurt am Main, Sammlung Manskopf,
(Publikationsdatum: 17.07.2003),
<http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7801910/>, (Stand 13.12.2012),
<http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7801206/>, (Stand 13.12.2012),

<http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7801910/>, (Stand 13.12.2012).

Wenzel, Silke, *Marie Soldat*, (eingetragen am 6.7.2007),
MUGI – Musik und Gender im Internet, Hochschule für Musik und Theater Hamburg,
<http://www.mugi.hfamt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=sold1863>,
(Stand 29.11.2009).

Wenzel, Silke, *Alma Haas-Hollaender*, (eingetragen am 2.5.2009)
MUGI – Musik und Gender im Internet, Hochschule für Musik und Theater Hamburg,
<http://www.mugi.hfamt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=haas1847>,
(Stand 29.11.2009).

Festschriften und Programme des *Stern'schen Konservatoriums* und des *Stern'schen Gesangvereins*

Berlin, *Stern'scher Gesangverein*:

Festschrift zum 25jährigen Bestehen des Gesangvereins, Berlin 1872.

Berlin, *Stern'sches Konservatorium*:

Programm des *Conservatoriums der Musik*, Berlin 1866.

Festschrift zum 25-jährigen Jubiläum (1875) – *Das Conservatorium der Musik (Director: Julius Stern) zu Berlin. Seine Entstehung, seine Lehrer und Zöglinge. Ein Rückblick zum funfundzwanzig jaebrigen Jubiläum am 1. November 1875*, Berlin 1875.

Festschrift zum 40-jährigen Jubiläum (1890) – Richard Stern (Hrsg.), *Fest-Schrift zum 40jährigen Bestehen des Stern'schen Konservatorium [sic.] und zum 25jährigen Lehrerjubiläum der Direktorin Jenny Meyer*, Berlin 1890.

Festschrift zur Einweihung der neuen Räume (1899) – Nodnagel, Ernst Otto, *Gedenkblätter zur Einweihung der neuen Räume 1899*, Berlin 1899.

Festschrift zum 50-jährigen Jubiläum (1900) – Ernst Eduard Taubert, *Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Konservatoriums*, Berlin 1900.

Festschrift zum 60-jährigen Bestehen (1910) – Ernst Eduard Taubert, *Festschrift zum sechzig-jährigen Bestehen des Stern'schen Konservatoriums der Musik in Berlin am 6. und 7. November 1910*, Berlin 1910.

Festschrift zum 75-jährigen Bestehen (1925) – Wilhelm Klatte und Ludwig Misch, *Festschrift zum 75jährigen Jubiläum des Stern'schen Konservatoriums. 1850–1925*, Berlin 1925.

Festschrift zum 100-jährigen Bestehen des Konservatoriums (1950) – Festschrift zum 100jährigen Bestehen des *Stern'schen Konservatoriums*, Berlin 1950 mit Beiträgen von Josef Zimmer.

Festschrift zum 110-jährigen Bestehen (1960) – Ernst Kusserow, *Gedenkschrift 110 Jahre Städtisches Konservatorium Berlin* (ehemals *Stern'sches Konservatorium*), Berlin 1960.

Festschrift zum 155-jährigen Jahrestag der Gründung – Hahn, Ottokar (Hrsg.), *Das Julius- Stern-Institut. Gegenwart und Geschichte. Festschrift zum 155. Jahrestag der Gründung*, (= Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste; 10) Berlin 2005.

Festschriften und Programme von anderen Konservatorien und Gesangsvereinen

Satzungen für die Schüler am K. Bayerischen Conservatorium für Musik in München, München 1854.

Programm und Statuten des Conservatoriums für Musik in Stuttgart, Stuttgart 1875.

Göhler, Albert (Hrsg.), *Der Riedel-Verein. Eine Denkschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens*, Leipzig 1904.

Festschrift zum 75jährigen Bestehen des königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig am 2. April 1918, Leipzig 1918.

Leichtentritt, Hugo (Hrsg.), *Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums*, 1931.

Festschrift zur Gründung des Kölner Konservatoriums, Köln 1960.

Jahresberichte des Stern'schen Konservatoriums im Archiv der UdK Berlin

(40. Jg.) 1889/90

Direktorat: Jenny Meyer

(41. Jg.) 1890/91

(42. Jg.) 1891/92

(43. Jg.) 1892/93

Jahresberichte 1893/94 und 1894/95 erschienen (20.7.1894 Tod von Jenny Meyer)

(46. Jg.) 1895/96

Direktorat: Gustav Hollaender

(47. Jg.) 1896/97

(48. Jg.) 1897/98

(49. Jg.) 1898/99

(50. Jg.) 1899/1900

(51. Jg.) 1900/01

(52. Jg.) 1901/02

(53. Jg.) 1902/03

(54. Jg.) 1903/04

(55. Jg.) 1904/05

(56. Jg.) 1905/06

(57. Jg.) 1906/07

(58. Jg.) 1907/08

(59. Jg.) 1908/09

(60. Jg.) 1909/10

(61. Jg.) 1910/11

(62. Jg.) 1911/12

(63. Jg.) 1912/13

(64. Jg.) 1913/14

Jahresbericht 1914/15 nicht erschienen (4.12.1915 Tod von Gustav Hollaender)

(66. Jg.) 1915/16

Direktorat: Alexander von Fielitz

(67. Jg.) 1916/17

(68. Jg.) 1917/18 (Faltblatt)

(69. Jg.) 1918/19 (Faltblatt)

(70. Jg.) 1919/20 (Faltblatt)

Jahresberichte 1920/21, 1921/22 und 1922/23 sind nicht erschienen oder nicht erhalten.

(74. Jg.) 1923/24

(75. Jg.) 1924/25

(76. Jg.) 1925/26

(77. Jg.) 1926/27

(78. Jg.) 1927/28

(79. Jg.) 1928/29

(80. Jg.) 1929/30

Jahresberichte des *Konservatoriums der Reichshauptstadt*

im Archiv der UdK Berlin

Direktor: Bruno Kittel

Jahresbericht des Konservatoriums der Reichshauptstadt für die Zeit vom 1.2.1936 bis 31.3.1838, hrsg. im April 1938.

Jahresbericht des Konservatoriums der Reichshauptstadt für die Zeit vom 1.4.1938 bis 31. März 1941, hrsg. im Juni 1941.

Abbildungsnachweis

Deckblatt: Fotomontage Bernburger Str. 23, Foto und Montage: Frank Wentzel.

1. Grabstein von Julius Stern, Jüdischer Friedhof Weißensee, Feld A, Abteilung I, Reihe 22, Foto: Frank Wentzel.
2. Grabstein von Jenny Meyer, Jüdischer Friedhof Weißensee, Feld A, Abteilung I, Reihe 24, Foto: Frank Wentzel.
3. Ältere Photographie des Grabsteins von Julius Stern, aus: Andreas Nachama und Hermann Simon (Hrsg.), *Jüdische Grabstätten und Friedhöfe in Berlin. Eine Dokumentation*, Berlin 1992, S. 154.
4. Grabsteine von Julius Stern und Elisabeth Stern, geb. Meyer, Foto: Cordula Heymann-Wentzel.
5. Adolf Bernhard Marx, Fotografie von L. Haase, aus: Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, *Bildsammlungen, Sammlung Manskopf*, Signatur: S36_F01206, Quelle: <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7801206/> (Stand 13.12.2012).
6. Theodor Kullak, aus: A. Ehrlich, *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart*, Leipzig 1898, S. 164.
7. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 11. Dezember 1850.
8. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 4. März 1853.
9. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 20. März 1855.
10. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 21. Februar 1856.
11. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 21. Juli 1856.
12. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 3. September 1858.
13. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 1. Januar 1857.
14. Foto von Elisabeth und Richard Stern, aus: Richard Zahn, *Meine Mutter Elisabeth Zahn, geb. Stern (1894–1990)*, Maschinenschriftliches Manuskript, S. 35.
15. Elisabeth Stern mit Felix, Paul und Dora, Familienfoto von 1860. (Privat-Archiv der Familie, Frankfurt a. M.)
16. Foto von Julius Stern, aus: Ernst Otto Nodnagel, *Gedenkblätter zur Einweihung der neuen Räume*, Berlin 1899, S. 1. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 37)
17. Julius Stern, Fotografie von C. J. Schaarwächter, aus: Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, *Bildsammlungen, Sammlung Manskopf*, Signatur: S36_F01910, Quelle: <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7801910/> (Stand 13.12.2012).
18. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 17. März 1883.
19. Dr. Richard Stern. (Privat-Archiv der Familie, Frankfurt a. M.)
20. Anzeige in dem von Richard Stern herausgegebenen Kompendium *Was muß der Musik studierende von Berlin wissen?*, 6. Jg. (1914), Innenseite des Deckblatts.
21. Dora Stern. (Privat-Archiv der Familie, Frankfurt a. M.)

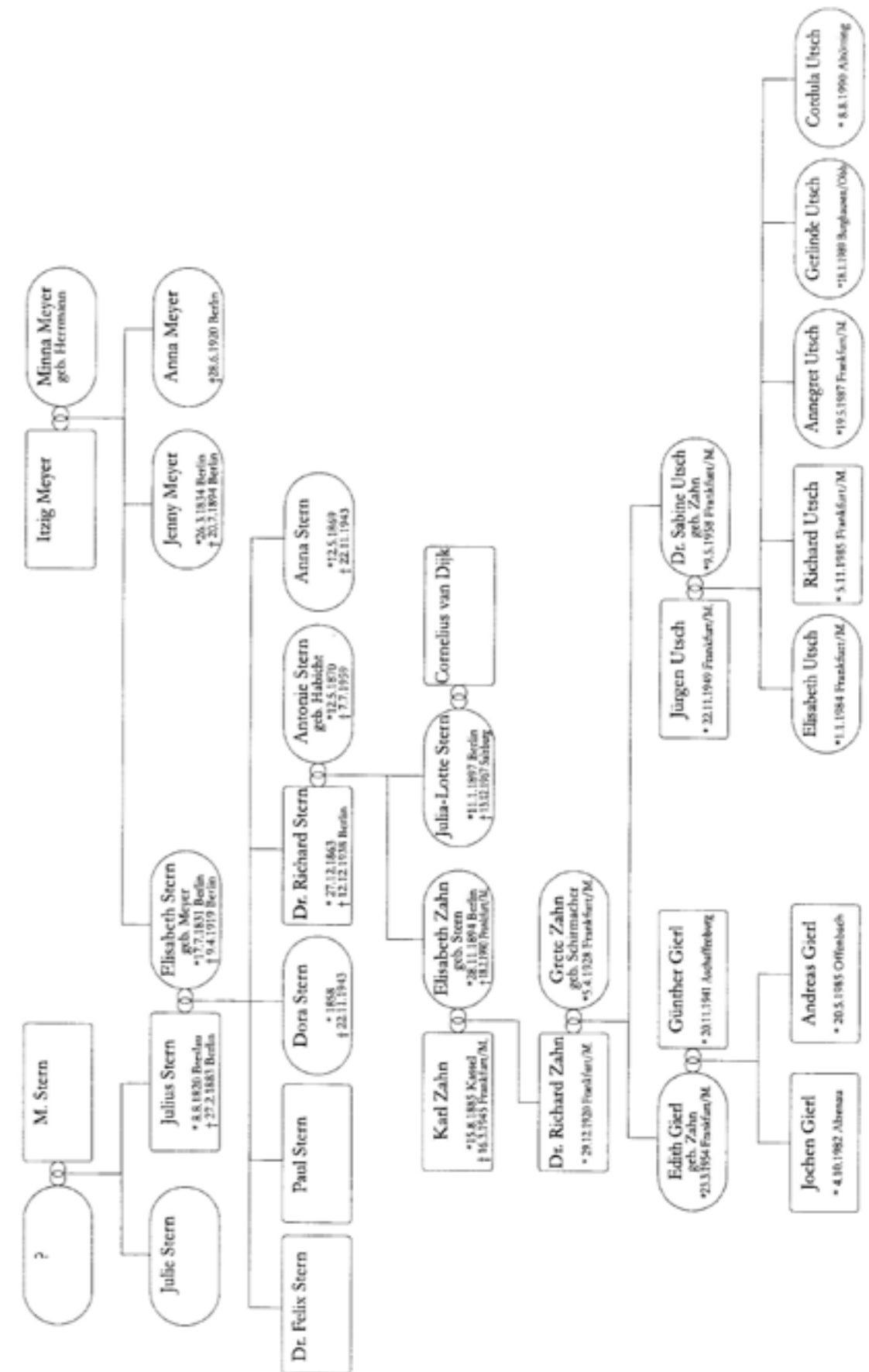
22. Anna Stern. (Privat-Archiv der Familie, Frankfurt a. M.)
23. Antonie Stern nach einem Liegnitzer Liederabend. (Privat-Archiv der Familie, Frankfurt a. M.)
24. Antonie und Richard Stern mit den Töchtern Elisabeth und Charlotte. (Privat-Archiv der Familie, Frankfurt a. M.)
25. Rollenbild von Caroline Seidler-Wranitzky (1790–1872), aus: Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Bildsammlungen, Sammlung Manskopf, Signatur: S36_G04385, Quelle: <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7904385/> (Stand 13.12.2012)
26. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 6. Februar 1851.
27. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 10. Dezember 1852.
28. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 1. Dezember 1852.
29. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 19. November 1872.
30. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 13. Februar 1896.
31. Deckblatt Programm von 1866. (SBB – PK)
32. Deckblatt Festschrift von 1875. (SBB – PK)
33. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 1. September 1878.
34. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 10. Februar 1883.
35. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 18. September 1960.
36. 50 zweistimmige Chor-Solfeggien für Sopran und Alt oder Tenor und Bass, Leipzig 1880, Verlag Peters, S. 5.
37. Anzeigen *Vossischen Zeitung* vom 13. März 1857.
38. Die Reichshallen, Postkarte.
39. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 7. November 1869.
40. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 31. August 1856.
41. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 20. Februar 1870.
42. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 6. März 1883.
43. Foto Jenny Meyer, aus: Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Stern'schen Conservatoriums, hrsg. von Ernst Eduard Taubert, Berlin 1900. (Stiftung Stadtmuseum Berlin V 94/2238 S)
44. Foto Jenny Meyer, aus: Ernst Otto Nodnagel, Gedenkblätter zur Einweihung der neuen Räume, Berlin 1899, S. 1. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 37)
45. Foto Jenny Meyer, aus: Wilhelm Klatte und Ludwig Misch, Festschrift zum 75jährigen Jubiläum, Berlin 1925, S. 25. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 58)
46. Deckblatt *Jahresbericht* 1892/93. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 4)
47. Deckblatt *Jahresbericht* 1895/96. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 7)
48. Deckblatt *Jahresberichte* 1929/30. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 35)
49. Brasilianer in Berlin 1892. (Privat-Archiv von Sérgio Alvim Corrêa Nepomuceno, Rio de Janeiro)
50. Zeugnis von Fanny Opfer. (LAB F Rep. 129, Acc. 689, Nr. 1)
51. Zeugnis Alberto Nepomuceno. (Privat-Archiv von Sérgio Alvim Corrêa Nepomuceno, Rio de Janeiro)
52. Nachträglich ausgestelltes Zeugnis für Grete von Zieritz, aus: Rita Aigner, Grete von Zieritz. Leben und Werk, Berlin 1991, S. 504.
53. Bescheinigung der Lehrtätigkeit von Grete von Zieritz am *Stern'schen Konservatorium*, aus: Rita Aigner, Grete von Zieritz. Leben und Werk, Berlin 1991, S. 505.
54. Zeugnis von Ruth Schönthal von 1933. (AdK Berlin, Nachlass Ruth Schönthal)
55. Foto von Gustav Hollaender, aus: Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Bildsammlungen, Sammlung Manskopf, Signatur: S36_G01197, Quelle: <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7901197/> (Stand 13.12.2012).
56. Foto von Gustav Hollaender, aus: Wilhelm Klatte und Ludwig Misch, Festschrift zum 75jährigen Jubiläum, Berlin 1925, S. 33. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 58)
57. Gustav Hollaender im Kreise seiner Musiker, aus: Programm des Festkonzertes zum 140-jährigen Jubiläum des Orchesters Berliner Musikfreunde e.V., S. 8.
58. *Gustav-Hollaender-Medaille*, aus: Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Stern'schen Konservatoriums, Berlin 1900, S. 37. (Stiftung Stadtmuseum Berlin V 94/2238 S)
59. Urkunde *Hollaender-Medaille* Martin Porzky. (Jüdisches Museum Berlin, Inv. Nr. DOK 85/53)
60. Martin Krause mit seiner Schülerin Elisabeth Bokemeyer. (Archiv der UdK Berlin, Teilnachlass Martin Krause, Akz 3/1999)
61. Bechstein-Werbung, Rückwärtiger Titel, aus: *Jahresbericht* 1928/29. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
62. Empfangszimmer des Direktors, aus: *Jahresbericht* 1912/13. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 22)
63. Szenenbild aus *Sommernachtstraum*, aus: Leonard M. Fiedler, Max Reinhardt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1975, S. 41.
64. Haus der Bernburger Str. 23 a, Foto von Gertrud Sincelius, aus: *Jahresbericht* 1928/29, S. 3. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
65. Eingang des *Stern'schen Konservatoriums*, aus: *Jahresbericht* 1912/13, ohne Paginierung. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 22)
66. Torbogen in der Bernburger Straße, Foto: Frank Wentzel.
67. Großer Saal der Philharmonie, Postkarte.
68. Deckblatt: Ernst Otto Nodnagel, Gedenkblätter zur Einweihung der neuen Räume, Berlin 1899. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 37)
69. Übungssaal in der Bernburger Straße, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 80. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
70. Schulhof des Goethe-Gymnasiums in der Gasteiner Str. 21–25, Foto: Frank Wentzel.
71. Eingangsbereich des Goethe-Gymnasiums in der Gasteiner Str. 21–25, Foto: Frank Wentzel.
72. Gebäude Reichpietschufer 50 (ehemals Nummern 52–54), Foto: Frank Wentzel.
73. Gebäude in der Bundesallee 1–12, Foto: Frank Wentzel.

74. Selma Nicklass-Kempner, aus: Frieda Hempel, Mein Leben dem Gesang. Erinnerungen, Berlin 1955, Tafel III.
75. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 13. Februar 1896.
76. Martin Krause mit Claudio Arrau im Kreise der Krause-Töchter. (Archiv der UdK Berlin, Teilnachlass Martin Krause, Akz 3/1999)
77. Kinderbild von Claudio Arrau. (Archiv der UdK Berlin, Teilnachlass Martin Krause, Akz 3/1999)
78. Bildunterschrift des Kinderbildes von Claudio Arrau. (Archiv der UdK Berlin, Teilnachlass Martin Krause, Akz 3/1999)
79. Foto von Martin Krause und Claudio Arrau mit Widmung für Jenny Krause. (Archiv der UdK Berlin, Teilnachlass Martin Krause, Akz 3/1999)
80. Martin Krause mit seinem „Ziehsohn“ Claudio Arrau. (Archiv der UdK Berlin, Teilnachlass Martin Krause, Akz 3/1999)
81. Frida Kwast-Hodapp, aus: Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen?, hrsg. v. Richard Stern, Berlin, 1. Jg. (1909), S. 27.
82. James Kwast, aus: Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen?, hrsg. v. Richard Stern, Berlin, 1. Jg. (1909), S. 26.
83. Empfangsraum, aus: *Jahresbericht* 1928/29, vor S. 17. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
84. Sprechzimmer des Direktors, aus: *Jahresbericht* 1928/29, vor S. 17. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
85. Alexander von Fielitz als Direktor, aus: Prospekt von 1918, S. 5. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 41)
86. Gesangsklasse Anna Wüllner-Hoffmann, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 48. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
87. Gesangsklasse Max Heller, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 48. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
88. Gesangsklasse Susanne Hollaender, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 64. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
89. Gesangsklasse Clara Klatte, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 64. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
90. Gesangsklasse Elsa Müller-Schoefer, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 64. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
91. Gesangsklasse Franceschina Prevosti, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 48. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
92. Klavierklasse Rudolf Maria Breithaupt, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 48. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
93. Klavierklasse Frieda Kwast-Hodapp, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 32. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
94. Klavierklasse Fritz Masbach, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 64. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
95. Klavierklasse Frederic Lamond, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 48. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
96. Klavierklasse Theodor Schoenberger, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 64. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
97. Violinklasse Siegfried Eberhardt, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 64. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
98. Violinklasse Maxim Jacobsen, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 48. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
99. Violinklasse Alexander Petschnikoff, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 32. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
100. Kinder-Theorieklasse Hildegard Städing, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 80. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
101. Theorieklasse Wilhelm Klatte, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 32. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
102. Opernklasse Maximilian Moris, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 32. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
103. Orchesterklasse: Felix Robert Mendelssohn, aus: *Jahresbericht* 1928/29, S. nach S. 32. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
104. Kapellmeisterklasse Alexander von Fielitz, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 32. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
105. Saxophonklasse Gustav Bumcke, aus: *Jahresbericht* 1928/29, nach S. 80. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34)
106. Gedenkplakette, Foto: Frank Wentzel. (Archiv der UdK Berlin, Akz 38/2007)
107. Das Lehrerkollegium, aus: Wilhelm Klatte und Ludwig Misch, Festschrift zum 75-jährigen Jubiläum, Berlin 1925, S. 79. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 58)
108. Konzert unter Gustav Hollaender zum 50-jährigen Bestehen des *Stern'schen Konservatoriums* im Beethovensaal, Reproduktion eines Zeitungsbildes. (Stiftung Stadtmuseum Berlin, ohne Signatur)
109. Programm Festkonzert 1. November 1925, aus: Wilhelm Klatte und Ludwig Misch, *Festschrift zum 75jährigen Jubiläum*, Berlin 1925, S. 81. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 58)
110. Programm Festkonzert 2. November 1925, aus: Wilhelm Klatte und Ludwig Misch, *Festschrift zum 75jährigen Jubiläum*, Berlin 1925, S. 82. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 58)
111. Programm Festkonzert 4. November 1925, aus: Wilhelm Klatte und Ludwig Misch, *Festschrift zum 75jährigen Jubiläum*, Berlin 1925, S. 83. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 58)
112. Orchesterklasse bei der Probe, aus: *Jahresbericht* 1929/30, S. 61. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 35)
113. Gustav Bumcke im Kreise seiner Schüler, aus: Karl Ventzke, Claus Raumberger und Dietrich Hilkenbach, Die Saxophone. Beiträge zu ihrer Bau-Charakteristik, Funktion und Geschichte, Frankfurt a. M. 19872, S. 144.

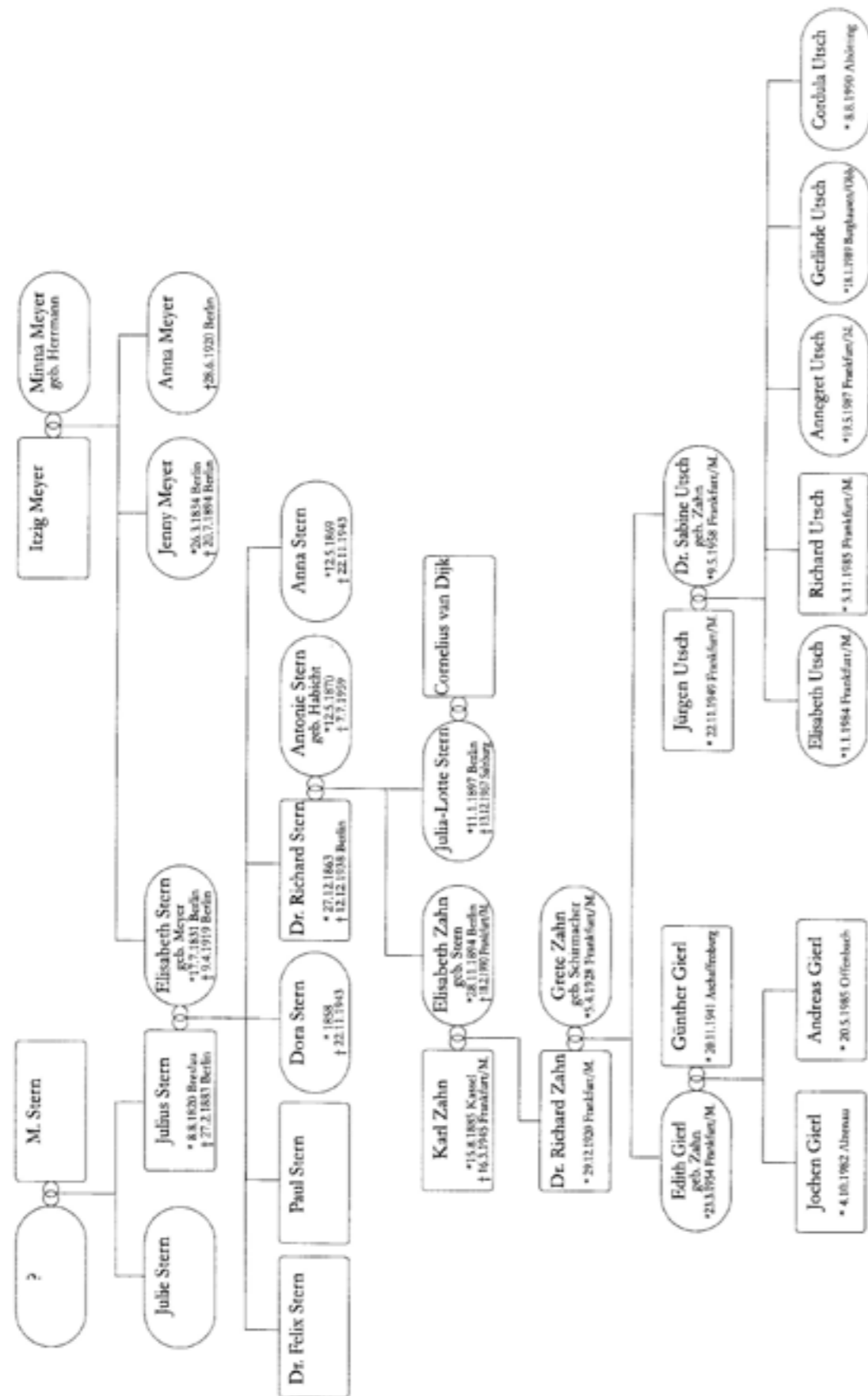
114. Anzeige *Vossische Zeitung* vom 17. Februar 1853.
115. Anzeige aus: Hesses Musikerkalender, mit Anschriftenverzeichnis, Berlin 1929.
116. Büste Paul Graeners, Plastik von Walter Wolf, aus: MGG, Bd. 5, S. 666.
117. Prospekt von 1933, Titelblatt, aus: Christine Fischer-Defoy, Aktenordner Jüdische private Musikschule Hollaender. (Archiv der UdK Berlin, Akz 26/1995, Ordner 7)
118. Siegfried Eberhardt, aus: Richard Stern, Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen?, Berlin, 6. Jg. (1914), S. 11.
119. Haus in der Sybelstraße 9, Foto: Frank Wentzel.
120. Prüfungsbescheinigung von Ursula Levi (verh. Mamlok). (Privat-Archiv von Ursula Mamlok)
121. Programmzettel des Konzertes am 9. Mai 1938. (Privat-Archiv von Ursula Mamlok)
122. Gedenktafel am Haus in der Sybelstraße 9, Foto: Frank Wentzel.
123. Deckblätter der Werbebroschüren vom Dirigentenpraktikum von Herbert von Karajan 1959/60 und 1960/61. (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 3872)
124. Rückseite des Grabsteins von Julius Stern, Jüdischer Friedhof Berlin Weißensee, nachretuschierte Fotografie, Foto: Frank Wentzel.
125. Ausschnitt der Urkunde der *Hollaender-Medaille* von Martin Porzky aus dem Jahr 1925. (Jüdisches Museum Berlin, Inv. Nr. DOK 85/53)
126. Wappen des Konservatoriums, aus: Deckblätter der *Jahresberichte* 1928/29 und 1929/30 (Archiv der UdK Berlin, Bestand 4, Nr. 34 und 35) und aus: Prospekt von 1933 (Akademie der Künste).
127. Versilberter Lorbeerkranz für Emil Sauret. (Jüdisches Museum Berlin, Inv. Nr. VAR 92/5)
128. Deckblatt des Buches: Richard Stern, *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?*, Berlin 1914.
129. Restaurierter Grabstein von Julius Stern. Neben dem Grabstein Prof. Martin Rennert, Präsident der UdK, Foto: Cordula Heymann-Wentzel.
130. Restaurierter Grabstein von Julius Stern, Foto: Cordula Heymann-Wentzel.
131. Vignette auf der Rückseite des Grabsteins, Foto: Cordula Heymann-Wentzel.

II Stammbaum der Familien Stern, Meyer und Hollaender

Stammbaum der Familien Stern und Meyer



Stammbaum der Familien Stern und Meyer



III Chronologie zum Stern'schen Konservatorium

Erstellt auf der Basis der Jahresberichte, Festschriften, der Anzeigen in der *NZfM* und der *Vossischen Zeitung* (Voss) sowie der *Erinnerungsblätter* von Richard Stern. Veränderungen im Lehrkörper sind mit + (eingetreten) und - (ausgetreten) gekennzeichnet.

Abkürzungen:

Dekl. – Deklamation, Fg. – Fagott, Fl. – Flöte, Fs – Festschrift, Ges. – Gesang, Hn. – Horn, Ital. – Italienisch, Jb – Jahresbericht, Kl. – Klavier, Klar. – Klarinette, Kpm. – Kapellmeister, L – Lehrer, Ln – Lehrerinnen, MuGe – Musikgeschichte, Ob. – Oboe, P – Prospekt, S – Schüler, Sn – Schülerinnen, Sp. – Sprecherziehung, Tp. – Trompete, Vc. – Violoncello, Vl. – Violine, VL – Vorlesung, ZwAnst. – Zweiganstalt

Sem.- Jahr	Ort	Größe	Informationen zum Lehrerkollegium (Auswahl)	Quellen
1850 1. Sem.	Dorotheenstr. 54	14 Sn+S	Direktorat: Adolf Bernhard Marx, Theodor Kullak u. Julius Stern +Zimmermann (Vl.) + Moritz Ganz (Vc.)	Anz. Voss
1851	Ostern Umzug in die „neue Wohnung“		+ Adolf Kullak (Kl.) + Flodoard Geyer (Theorie) „Erweiterung der Anstalt nebst Verlegung der Lokalität“	Erinnerungsblätter, S. 137.
1852	Schwarzlosesches Quartier	Ende 1852: 76 Sn+S	+ Louis Ehlert (Kl.), + Julius Reubke, + Albert Löschorh (Kl.), + Richard Wüerst (Theorie)	
1853		20 L	Orchesterklasse eingerichtet „Vollständiges Konservatorium“ + Wilhelm Wieprecht	Anz. Voss

1853		20 L	+ Schnackenburg (Ital.) + Rudolf Otto, Hermann Schäffer (Ges.) + Haupt (Orgel), Grimm (Harfe) + Zimmermann, Grünwald, Rammelberg (Vl.), August Schubert (Klar.), Besser (Fg.) + Heinrich Gantenberg (Fl.) + Friedrich Wieprecht (Ob.)	Anz. Voss
1854				
1855	Unter den Linden 15		– Theodor Kullak + Hans von Bülow	Anz. Voss 20.3.1855
1856			+ Sabbath (Ges.) + Prof. Canetta (Ital.) + Hugo Schwantzer (Orgel) + Ehlert (Kl.), Steinmann + Ferdinand Laub, Julius Oertling (Vl.) + Hofmann/Hoffmann (Vc.) + Sigismund Blumner (Kl.)	Anzeige Voss 21.2.1856
1857	ca. 1857: Friedrichs- str. 225		Direktor: Julius Stern – Adolf Bernhard Marx + Karl Friedrich Weitzmann, Carl Lührs + Hoftheaterdirektor Görner (Dekl.) + Gustav Berndal, Gustav Janke + Herr Prof. Fabrucci (Ital.) + Hr. Paulsen (Blasinstrumente) + Adolf Golde, Robert Keller (Kl.)	Anz. Voss
1858			+ Dr. Alsocentimihalifalva (Ital.)	
1859			+ Hugo Ulrich (Komp.), Bossi (Ital.) + Fr. Brissler (Kl.), Plato (Kl.) + Emil Alexander Veit, Albert Werkenthin + Herman Krigar, Oskar Kolbe (Komp.)	Anz. Voss 15.2.1859
1860		18 L 95 Sn+S	+ Franz Kroll (Kl.), Franz Rockicky	NZfM 1860 I, S. 126.
1861			– Emil Alexander Veit, Herman Krigar	

1862	Friedrichs- str. 214		+ Heinrich Barth, Reinhold Succo, + Wilhelm Rust, L. Heidingsfeld, – Franz Rockicky, Hugo Ulrich	
1863			– Hans von Bülow + Heinrich Ehrlich, August Naubert (Kl.)	
1864			+ Hugo Schwantzer (Orgel) + Rudolf Willmers, Oskar Meister + Edmund Neupert, Rudolf Radecke + Heinrich de Ahna	NZfM 1864 II, S. 405.
1865		173 Sn+S 22 L	– August Naubert (Kl.)	NZfM 1865 I, S. 174.
1866		182 Sn+S 26 L	Orgelklasse + August Reissmann, Bernhard Scholz + Friedrich Kiel – Rudolf Willmers	NZfM 1866 I, S. 185.
1867			– Edmund Neupert	
1868			+ Jules de Swert (Vc.) – Oskar Kolbe	NZfM 1868 II, S. 372
1869			Hochschulgründung – Barth, Hausmann, Heinrich de Ahna – Hugo Schwantzer (Orgel), Oskar Meister	
1870			+ Oskar Kolbe (Komposition) – Friedrich Kiel	
1871			+ Anna Beymel (Ges.) – Rudolf Radecke	
1872			– Adolf Golde (Kl.)	
1873				
1874			– August Reissmann	
1875			+ Wilhelm Rust, Otto Tiersch + Edmund Franck, Gerhard Brassin + Jenny Meyer, Sign. Pucci, Philipp Rüfer – Oskar Kolbe	Fs 25
1876				
1877			– Julius Stern Direktor: Reinhold L. Herman	
1878				

1879				
1880			Direktorat: Robert Radecke und Jenny Meyer	
1881				
1882	Friedrichs-str. 236			
1883			27.2.1883 Tod von Julius Stern	
1884				
1885				
1886				
1887				
1888	Wilhelm-str. 20		Direktorin: Jenny Meyer Theoriekurse in englischer Sprache, Opernschule: Ensembleklasse, Rollenstudium, Deklamationsklasse + Arno Kleffel, Friedrich Gernsheim + Felix Dreyschock, Emile Sauret + Florian Zajic, Gustav Exner + Adolf Müller, Hugo Dechert	
1889			„Erweiterung der Unterrichts-Localitäten“	Jb 1889/90
1890		14 Ln, 22 L		Fs 40
1891				
1892			+ Eugen Hildach, Rudolf von Milde + Hans Bischof, Ernst Eduard Taubert + Fritz Espenhahn, Emil Tetzlaff	Jb 1892/93
1893		13 Ln, 24 L		
1894			20.7.1894 Tod von Jenny Meyer + Lilli Lehmann (steht nicht in Jb) + Selma Nicklass-Kempner	kein Jb erschienen
1895		352 Sn, 193 S, 12 Ln, 32 L	Direktor: Gustav Hollaender Schule für Blasinstrumente + Emil Prill (Fl.), F. Bundfuss (Ob.) + Tegeder (Klar.), Köhler (Fg.) + A. Littmann (Hn.), Hoehne (Tp.) + Albert Eibenschütz (Kl.) + Oskar Eschelmann (Kl.) + Luise Göttinger-Heymann (Ges.)	Jb 1895/96

1895		352 Sn, 193 S, 12 Ln, 32 L	Direktor: Gustav Hollaender + Anton Hekking (Vc.) + Selma Leweck (Ges.) +Walter Rampelmann (Vl., Vc.) + Joseph Schulz (Kl.) – Leo Schrattenholz	Jb 1895/96
1896		401 S+Sn	Hinzunahme des 3. Stockwerkes	Jb 1896/97
1897				
1898				
1899	1.3.1899 Bernburger Str. 22a		+ Alexander Heinemann, H. G. Noren, + Georg Bertram, Severin Eisenberger, + Alexander Strakosch, + Hjalmar von Damek, + Dr. H. L'Arronge, Charlotte Huhn	Fs 1899
1900 50. Schuljahr		603 Sn+S 71 Ln+L	– Ludwig Bußler + Jacques Goldberg (Operschule) + Alexander von Fielitz (Orch.) + Bruno Kittel, C. Schulz-Schwerin (Kl.) + Alfred Sormann (Kl.) + Albert Eibenschütz + Theodor J. Schönberger + Benno Stolzenberg (Ges.) + Hans Pfitzner (Kpm.) + Ernest Jedliczka, Gustav Pohl (Kl.) + Günther Freudenberg (Kl.) + Max Loewengard + Leopold Schmidt (MuGe)	P 1900 Fs 50
1900 50. Schuljahr		603 Sn+S 71 Ln+L	+ J. Katzenstein (Physiologie u. Hygiene der Stimme) + Victor Holländer (Orch., Part., Kl.) + Max Reinhardt (Sp.), Wilma Hallé (Vl.) + Rose Eibenschütz-Knorr (Ges.) + Philipp Rüfer, Paul Geyer (Theorie)	P 1900 Fs 50
1901			+ Anna Wüllner, Jean Ailbout	
1902				

1903				
1904		901 Sn+S	Eduard Winterstein (Sp) + Arnold Schönberg (Theorie) + Gustav Bumke (Orch.) + Bernhard Irrgang (Orgel) + Martin Krause (Kl.) + J. C. Lucztig (Ästhetik-VL) + Wilhelm Klatte (Theorie)	
1905		Ca. 1000 Sn+S	+ Paul Geyer (Seminar) + Fritz Aranyi (Vl.), Max Grünberg (Vl.) + Edwin Fischer (Kl.), James Kwast (Kl.) + Frida Kwast-Hodapp (Kl.) + Max Roth und Felix Pinner, Arno Kleffel	
1906	ZwAnst.: Kantstr. 8-9		Leo Poetnoff (Theorie in russischer Sprache) + Mary Hollaender-Goldmann (Kl.) + Leo Friedrich (Sp)	
1907		1177 Sn+S 108 Ln+L	Hofpianoforte-Fabrik Ibach stiftet einen Flügel als Preis für den besten Klavierschüler.	
1908			- Gustav Adolf Papendick + Leo Kestenberg (Schulmusik) + Hans Solti (Kl.), Emil Bohnke (Vl.) + Josef Stransky (Kpm.) + Mathilde Mallinger (Ges.)	
1909		1283 Sn+S 125 Ln+L		

1910		1283 Sn+S 129 Ln+L, davon 56 für Kl.	Klasse für rhythmische Gymnastik eingerichtet, erster Lehrer: André Torchiana + Edmund von Strauss (Hofkapellmeister) + Emmy Rabe-Burg (Ges.) + Carl Schroeder, Walter Fischer (Orgel) - Arno Kleffel, Joseph Stransky - Hans Pfitzner	Fs 60 Jb 1910/11
1911			Leitung Zweiganstalt: Alexander von Fielitz	P
1912		1277 Sn+S 140 Ln+L		
1913		1334 Sn+S, davon 302 aus dem Ausland	Seminar nur für Gesangslehrer, Leiter: Walter Kühn + Heinrich Kiefer (Vc.) + Fritz Masbach (Kl.)	
1914				

I. Weltkrieg (viele Lehrer und Schüler zum Kriegsdienst einberufen)

1915		974 Sn+S	4.12.1915 Tod von Gustav Hollaender Direktor: Alexander von Fielitz	
1916				
1917				
1918				P 1918
1919				P 1919
1920		2.233 Sn+S Höchst-stand	- Paul Geyer, + Ludwig Misch (Seminar) + Hildegard Städing, Martin Porzky (Kl.) + Frieda Loebenstein (Theorie) + Clara Klatte, Alma Fohström (Ges.) + Rudolf Maria Breithaupt (Kl.) + Fritz Hans Rehbold (Kl.) + Friedrich Schwabe (MuGe)	P 1920

1921			+ Margrete Siems, Geza von Kresz + Hermann Stange, Gustav Brecher + Dr. Ernst Praetorius, Carl Ehrenberg	P 1921
1922				
1923				
1924				
1925			Festkonzerte zum 75-jährigen Bestehen	Fs 75 P 1925
1926			+ Claudio Arrau (Kl.) + Robert Hernried (Kpm.) + Rudolf Gross (Opernschule, Kpm.) + Alexander Petschnikoff (Vl.) + Carl Stolzenberg (Ges.) + Arnold Schering (MuGe) + Herbert Wonneberger (Fg., Ensemble)	
1927				
1928				P 1928/29 Jb 1928/29
1929				
1930			Direktor: Paul Graener	
1931	ZwAnst.: Kaiser-allee 190–91		Leitung der Zweiganstalt: Maxim Jacobsen und Diez Weismann	
1932				
1933			Stellv. Direktor: Siegfried Eberhard	
1934			1.4.1934 Abteilung Volksmusik + Ernstguido Naumann (Volksmusik)	
1935				
1936			1. Februar 1936 Zwangsverkauf an die Stadt Berlin	

a. *Jüdische Private Musikschule Hollaender*

1936	Sybelstr. 9	163 Sn+S 39 Ln+L	+ Susanne Landsberg-Hollaender + Kurt Hollaender + Melanie Herz-Hollaender + Käthe Meyersohn, Margarete Rosenstein + Paula Salomon-Lindberg + Kurt Salinger, Theodor Schoenberger ab 1.11.: Kantorenschule Beth-Hachasanim + Dr. Oskar Guttmann (Komp.) + Leo Albeck, Jacob Dymont + Wilhelm Guttmann (Ges.) + Wolfgang Rosé, Kurt Oppenheimer (Kl.) + Frieda Peters-Mosheim (Kl.) + Ernst Silberstein, Fritz Wallenberg (Vc.) + Erwin Jospe (Orgel)sowie die Solobläser + Dr. Anneliese Landau (MuGe) + Michael Balnemone (Klar.)	
1937			Opern- und Operettenstudio + Willy Aron, Werner Fabian + Julius Prüwer (Dir.) + Karl Wiener (Mikrophonkunde)	
1938				
1939			Neue Fächer: Gitarre und Akkordeon – Anneliese Landau, Oskar Guttmann – Paula Salomon-Lindberg – Melanie Herz-Hollaender Verwaltung durch die Schulverwaltung der Jüdischen Gemeinde e.V.	
1940			Neuer Kurs: „Moderne Tanzmusik“	
1941				
1942			30. Juni 1942: Schließung aller jüdischen Schulen in Deutschland	

b. Konservatorium der Reichshauptstadt

1936		227 S+Sn 70 Ln+L	Direktor: Bruno Kittel	Jb vom 1.2.1936 bis 31.3.1938
1937			Städtische Singschule Berlin gegründet + Rose-Marie Cramer (Didaktik, Theorie) + Siegfried Borries, Otto Nikitis (Vl.) + Bernhard Lessmann (Vl.) + Rudolf Nel (Viola), Arthur Troester (Vc.) + Richard Klemm (Vc.) + Hermann Schubert (Kb.) + Kurt von Wolfurt (Komp.) + Edmund von Bork (Komp.) + Fritz Wicke, Josef Zimmer (Orch.) + Rudolf Lamy (Chor) + Hans Neemann (Laute, Git.) + Arthur Rother (Part., Oper) + Hermann Halbig (MuGe) + Hans Böttcher (MuGe) + Adama v. Scheltema (rhyth. Erz., Impr.) + Conrad Hansen Walter Thiele (Kl.)	
1938		610 Sn+S 80 Ln+L		Jb vom 1.4.1938 bis 31.3.1941
1939	Gasteiner Str. 21-25		Bernburger Str. nur noch Zw-Anst.	

II. Weltkrieg

1940				
1941		700 Sn+S 85 Ln+L		
1942				
1943				
1944	29./30.1. Zerstörung des Hauses Bernburger Str.		Okt. 1944 „totaler Kriegseinsatz“ Konservatorium stillgelegt, nur einige wenige Lehrkräfte für Polizeimusikmeister	
1945		0 100 Sn+S 20 Ln+L	April 1945 keine Unterrichtstätigkeit mehr 19.5. Neueröffnung: + Hildegard Städing, Cläre Schrenk + Rosemarie Cramer, Joseph Zimmer + Ernst Schauß, Groß	

1946	Ahornstr. 18	360 Sn+S	Direktor: Heinz Tiessen Lehrer unterrichten zu Hause, Direktion u. Kompositionsklasse 1946-47: Zehlendorf Ahornstr. 18	
1947				
1948				
1949	Reichpietsch- ufer 52-54		- Tiessen tritt als Direktor zurück, Stellv. Direktorin: Hildegard Städing	
1950		602 Sn+S 89 Ln+L	Direktor: Hans Joachim Moser	Fs 100
1951				
1952				
1953				
1954				
1955	Bundes- alle 1-12			
1956				
1957				
1958			Mikrofon-Studio eingerichtet, neuer Saal eingeweiht	
1959			Mikrofon-Studio eingerichtet Neues Fach: „Tondramaturgie“	
1960		64 Ln+L	Musikschule für Jugendliche, Singschule für Erwachsene und Kinder, Schule für Chorleiter	Fs 110
1961				
1962			Direktor: Kurt Westphal	
1963				
1964		76 Ln+L	Internationales Dirigentenpraktikum Her- bert von Karajan	P ca.1964
1965				
1966			Fusion mit der Hochschule für Musik	

IV Programmzusammenstellung für die Konzertsaison 1868/69 Julius Stern mit der *Berliner Symphonie-Kapelle*

Komponist (geordnet nach Häufigkeit)	Werk	Aufführungsdatum
Ludwig van Beethoven	Ouvertüre <i>Coriolan</i>	05.11.1868
	Variat. A-Dur Quartett	05.11.1868
	7. Sinfonie A-Dur	08.11.1868
	Septett	08.11.1868
	Ouvertüre <i>Leonore</i>	09.11.1868
	2. Sinfonie D-Dur	09.11.1868
	Romanze F-Dur	11.11.1868
	Klavierkonzert Es-Dur	14.11.1868
	6. Sinfonie F-Dur <i>Pastorale</i>	16.11.1868
	2. Sinfonie D-Dur	18.11.1868
	Ouvertüre <i>Coriolan</i>	18.11.1868
	Ouvertüre <i>Egmont</i>	19.11.1868
	5. Sinfonie c-Moll	22.11.1868
	Ouvertüre <i>Prometheus</i>	23.11.1868
	Variationen aus dem A-Dur Quartett	23.11.1868
	<i>Adelaide</i>	25.11.1868
	9. Sinfonie	28.11.1868
	Ouvertüre <i>Egmont</i>	29.11.1868
	6. Sinfonie <i>Pastorale</i>	06.12.1868
	4. Sinfonie B-Dur	07.12.1868
	3. Sinfonie <i>Eroica</i>	13.12.1868
	6. Sinfonie F-Dur	14.12.1868
	7. Sinfonie A-Dur	15.12.1868
	1. Sinfonie C-Dur	20.12.1868
	Ouvertüre <i>Coriolan</i>	25.12.1868
	5. Sinfonie c-Moll	25.12.1868
	2. Sinfonie D-Dur	26.12.1868
	Ouvertüre <i>Prometheus</i>	27.12.1868
	Variationen aus einer Fantasie	03.01.1869
	5. Sinfonie c-Moll	03.02.1869
6. Sinfonie <i>Pastorale</i>	07.02.1869	

Ludwig van Beethoven	3. Sinfonie <i>Eroica</i>	08.02.1869
	Romanze F-Dur	08.02.1869
	Klavier-Konzert c-Moll	13.02.1869
	9. Sinfonie	28.02.1869
	Ouvertüre <i>Prometheus</i>	10.03.1869
	1. Sinfonie C-Dur	10.03.1869
	Romanze für Violine (F-Dur)	13.03.1869
	5. Sinfonie c-Moll	22.04.1869
	Serenade in 7 Sätzen	02.05.1869
	Felix Mendelssohn Bartholdy	Ouvertüre <i>Hebriden</i>
Ouvertüre <i>Sommernachtstraum</i>		15.11.1868
Hochzeitsmarsch		23.11.1868
Ouvertüre <i>Ruy Blas</i>		28.11.1868
Ouvertüre <i>Athalia</i>		29.11.1868
Ouvertüre <i>Melusine</i>		07.12.1868
Ouvertüre <i>Heimkehr</i>		13.12.1868
Ouvertüre <i>Melusine</i>		14.12.1868
Ouvertüre <i>Sommernachtstraum</i>		15.12.1868
Ouvertüre <i>Hochzeit von Camacho</i>		25.12.1868
4. Sinfonie A-Dur (Italienische)		27.12.1868
Hochzeitsmarsch		03.01.1869
Ouvertüre <i>Heimkehr</i>		03.02.1869
Lied: <i>Es weiß und rät es doch keiner</i>		13.02.1869
Arie aus Elias: <i>Höre Israel</i>		28.02.1869
Lied: <i>Frühlingslied</i>		13.03.1869
4. Sinfonie A-Dur (Italienische)		13.03.1869
Ouvertüre <i>Ruy Blas</i>		22.04.1869
Joseph Haydn		Sinfonie Militär
	Sinfonie G-Dur op. 7	09.11.1868
	Sinfonie c-Moll	15.11.1868
	Variationen aus dem Kaiserquartett	18.11.1868
	Serenade	19.11.1868
	Sinfonie Militär	22.11.1868
	Sinfonie D-Dur Nr. 1	23.11.1868
	Sinfonie D-Dur	29.11.1868
	Sinfonie G-Dur (Paukenschlag)	06.12.1868
	Sinfonie Es-Dur	13.12.1868
	Variationen aus dem Kaiserquartett	13.12.1868
	Sinfonie Es-Dur	25.12.1868
	Sinfonie G-Dur Nr. 7	26.12.1868
	Sinfonie D-Dur Nr. 10	03.01.1869
	Sinfonie G-Dur	07.02.1869
	Variationen aus dem Kaiserquartett	22.04.1869

Robert Schumann	<i>Nordisches Lied</i>	09.11.1868
	<i>Träumerei</i>	09.11.1868
	3. Sinfonie Es-Dur (Rheinische)	11.11.1868
	3. Sinfonie Es-Dur (Rheinische)	15.11.1868
	<i>Abendlied</i>	22.11.1868
	Ouvertüre <i>Manfred</i>	28.11.1868
	4. Sinfonie d-Moll	30.11.1868
	3. Sinfonie Es-Dur (Rheinische)	07.12.1868
	1. Sinfonie B-Dur	14.12.1868
	<i>Nordisches Lied</i>	25.12.1868
	3. Sinfonie Es-Dur (Rheinische)	03.01.1869
	Lied: <i>Mondnacht</i>	09.01.1869
	3. Sinfonie Es-Dur (Rheinische) EA	09.01.1869
	Ouvertüre, Scherzo und Finale	08.02.1869
3. Sinfonie Es-Dur (Rheinische)	10.03.1869	
2. Sinfonie C-Dur	02.05.1869	
Wolfgang Amadeus Mozart	Sinfonie D-Dur Nr. 1	05.11.1868
	Ouvertüre <i>Figaro</i>	08.11.1868
	Sinfonie Es-Dur	16.11.1868
	Sinfonie C-Dur Nr. 6	19.11.1868
	Ouvertüre <i>Zauberflöte</i>	22.11.1868
	Sinfonie D-Dur	23.11.1868
	Ouvertüre <i>Don Giovanni</i>	06.12.1868
	Ouvertüre <i>Idomeneo</i>	20.12.1868
	Sinfonie g-Moll	21.12.1868
	Sinfonie Es-Dur	27.12.1868
	Sinfonie C-Dur Nr. 6	04.01.1869
Finale aus der <i>Zauberflöte</i>	04.01.1869	
Sinfonie g-Moll	03.02.1869	
Rezitativ und Arie	13.03.1869	
Franz Schubert	Fantasie f-Moll	11.11.1868
	Entreact aus <i>Rosamunde</i>	15.11.1868
	Ouvertüre <i>Rosamunde</i>	19.11.1868
	Entreact aus <i>Rosamunde</i>	14.12.1868
	Fantasie f-Moll (Orchestriert von Rudorff)	15.12.1868
	Sinfonie C-Dur	20.12.1868
	7. Sinfonie <i>Unvollendete</i>	21.12.1868
	<i>Gretchen am Spinnrad</i>	09.01.1869
	Ballettmusik Nr. 1	03.02.1869
	Moment musical	07.02.1869
	Zwei Ballettstücke aus <i>Rosamunde</i> (neu)	13.02.1869
Moment musical	22.04.1869	

Carl Maria von Weber	<i>Jubel-Ouvertüre</i>	09.11.1868
	Ouvertüre <i>Euryanthe</i>	11.11.1868
	Ouvertüre <i>Freischütz</i>	22.11.1868
	Aufforderung zum Tanz	20.12.1868
	Ouvertüre <i>Preciosa</i>	21.12.1868
	Jubel-Ouvertüre	26.12.1868
	Aufforderung zum Tanz	26.12.1868
	Ouvertüre <i>Preciosa</i>	03.01.1869
	<i>Jubel-Ouvertüre</i>	07.02.1869
	Ouvertüre <i>Oberon</i>	22.04.1869
Ouvertüre <i>Euryanthe</i>	02.05.1869	
Richard Wagner	Ouvertüre <i>Rienzi</i>	09.11.1868
	Ouvertüre <i>Faust</i>	14.11.1868
	Vorspiel <i>Lohengrin</i>	16.11.1868
	Ouvertüre <i>Faust</i>	18.11.1868
	Ouvertüre <i>Rienzi</i>	06.12.1868
	Vorspiel <i>Lohengrin</i>	07.12.1868
	Chor und Marsch aus <i>Tannhäuser</i>	13.12.1868
	Ouvertüre <i>Tannhäuser</i>	07.02.1869
	Bearbeitung von Glucks Ouvertüre <i>Iphigenia in Aulis</i>	28.02.1869
	Chor und Marsch aus <i>Tannhäuser</i>	02.05.1869
Luigi Cherubini	Ouvertüre <i>Les Abencerages</i>	08.11.1868
	Variationen	08.11.1868
	Bolero aus der gleichnamigen Oper	08.11.1868
	Ouvertüre <i>Anacreon</i>	16.11.1868
	Ouvertüre <i>Medea</i>	30.11.1868
	Ouvertüre <i>Les Abencerages</i>	30.11.1868
	Bolero aus der gleichnamigen Oper	30.11.1868
	Ouvertüre <i>Anacreon</i>	14.12.1868
	Ouvertüre <i>Anacreon</i>	04.01.1869
Louis Spohr	Ouvertüre <i>Faust</i>	05.11.1868
	Ouvertüre <i>Jessonda</i>	16.11.1868
	Ouvertüre <i>Jessonda</i>	13.12.1868
	Rezitativ und Arie <i>Als in mitternäch'tger Stunde</i>	09.01.1869
	Ouvertüre <i>Jessonda</i>	08.02.1869
	Scherzo aus Sinfonie	10.03.1869
	Konzert, Gesangszene für Violine	13.03.1869

Richard Wüerst	Fantasiestück <i>Ein Märchen</i>	05.11.1868
	Fandango	11.11.1868
	Arie aus dem <i>Stern von Turau</i>	28.11.1868
	Variationen über ein Originalthema für Orchester	13.03.1869
	Variationen über ein Originalthema für Orchester	26.12.1868
Franz Liszt	Lied <i>Mignon</i>	14.11.1868
	Ungarische Rhapsodie Nr. 2	14.11.1868
	Ungarischer Sturmmarsch	21.12.1868
	Ungarischer Sturmmarsch	25.12.1868
	Polonaise E-Dur	13.02.1869
	Ungarischer Sturmmarsch	02.05.1869
Christoph Willibald Gluck	Rezitativ und Arie aus Orpheus	14.11.1868
	Ouvertüre <i>Iphigenie</i>	15.11.1868
	Ouvertüre <i>Iphigenie</i>	03.01.1869
	Ouvertüre <i>Iphigenia in Aulis</i> in Bearbeitung von Wagner	28.02.1869
	Szene der Furie des Hesses aus Oper <i>Armide</i>	28.02.1869
Gaspard Spontini	Ouvertüre zu <i>Cortez</i>	20.12.1868
	Ouvertüre zur <i>Vestalin</i>	21.12.1868
	Ouvertüre zur <i>Vestalin</i>	26.12.1868
	Ouvertüre zu <i>Cortez</i>	27.12.1868
Giacomo Meyerbeer	Schillermarsch	29.11.1868
	Schillermarsch	27.12.1868
	Schillermarsch	22.04.1869
Wilhelm Taubert	Ouvertüre <i>Sturm</i>	15.11.1868
	Ouvertüre <i>Sturm</i>	07.02.1869
	Ouvertüre <i>Sturm</i>	10.03.1869
Carl Reinecke	Vorspiel zum 5. Akt der Oper <i>König Manfred</i>	08.11.1868
	Ouvertüre <i>Dame Kobold</i>	08.11.1868
	Ouvertüre <i>Dame Kobold</i>	15.12.1868
Georg Vierling	Sinfonie C-Dur (Manuskript) unter Vierling	14.11.1868
	Sinfonie C-Dur (Manuskript)	18.11.1868
	Sinfonie C-Dur (Manuskript) unter Vierling	29.11.1868

Ernst Rudorff	Schubert Fantasie f-Moll orchestriert	15.12.1868
	Ouvertüre <i>Otto der Schütz</i> (neu) unter Rudorff	09.01.1869
	Ouvertüre <i>Otto der Schütz</i>	03.02.1869
Max Bruch	Violinkonzert	09.01.1869
	1. Sinfonie Es-Dur (neu)	13.02.1869
Wilhelm Claussen	Ouvertüre zu <i>Othello</i> (Preis-Ouvertüre) neu unter Claussen	13.03.1869
Otto Nicolai	Ouvertüre <i>Lustige Weiber</i>	22.11.1868
	Ouvertüre <i>Lustige Weiber</i>	02.05.1869
Gioacchino Rossini	Ouvertüre <i>Wilhelm Tell</i>	29.11.1868
	Ouvertüre <i>Wilhelm Tell</i>	27.12.1868
Niels W. Gade	Ouvertüre <i>Im Hochlande</i>	07.12.1868
	Sinfonie c-Moll	04.01.1869
Giuseppe Tartini	Sonate für Violine	09.01.1869
Vincenzo Bellini	Arie aus der Oper <i>Die Puritaner</i>	13.02.1869
Johannes Brahms	Lied: <i>Liebestreu</i>	13.3.1869
Ulrich [nicht zu verifizieren]	Sinfonie triumphale [sic]	19.11.1868
Johann Joseph Abert	<i>Columbus</i> Sinfonie	30.11.1868
Johann Gottlieb Naumann	Paraphrase über das <i>Loreley</i> -Lied	06.12.1868
Franz Paul Lachner	Variation und Marsch aus der Suite Nr. 1	06.12.1868
Michael Glinka	<i>Kamarinskaja</i>	04.01.1869
Bernhard Romberg	Adagio für Cello	20.12.1868
Peter Joseph von Lindpainter	Ouvertüre <i>Sturm</i>	08.02.1869
Josef Dessauer	Lied: <i>Nach Sevilla</i>	13.02.1869
Johann Sebastian Bach	Arie für Violine f-Moll	15.12.1868
Daniel-François-Esprit Auber	Ouvertüre <i>Die Stumme</i>	23.11.1868

V Werkverzeichnisse

Kompositionsverzeichnis von Julius Stern

Das Kompositionsverzeichnis wurde auf der Basis der Festschrift zum 100-jährigen Bestehen des *Städtischen Konservatoriums Berlin* (ehemals *Stern'sches Konservatorium*), des Lexikons von Carl Freiherr von Ledebur¹⁰⁵⁴ sowie des Katalogs der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz erstellt. Außerdem konnte ein Konvolut im Privatbesitz eingesehen werden.

Abkürzungen:

A. – Alt, arr. – arrangiert, Bgl. – Begleitung, Ged. – Gedicht, Gr. – Groschen, Kl. – Klavier, Thlr. – Taler, Ngr. – Neu-Groschen, obl. – obligat, Pfte. – Pianoforte, Pr. – Preis, Rezit. – Rezitativ, Rth. – Reichstaler, S. – Sopran, Sgr. – Silbergroschen, Singst. – Singstimme, St. – Stimme, Vc. – Violoncello

Werke mit Opuszahl

- op. 1 Fünf Gesänge f. 1 Singst. mit Kl. (Meyerbeer gewidmet), Berlin Cranz (Leipzig Klemm Febr. 1840 12 Gr.).
1. „Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuß“ (Tieck)
 2. „Du wohnst in meinen Liedern“
 3. „Lebe wohl, du schöner Sommer“
 4. „Ich stand gelehnet an den Mast“
 5. „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“ (Heinrich Heine)

- op. 3 *Bilder des Orients* (Heinrich Stieglitz¹⁰⁵⁵) f. 1 tiefe St., Berlin Cranz (Leipzig Klemm f. Sopran oder Tenor, Mai 1840, 8 Gr.).
1. „Der Sonnenband dürrt aus“
 2. „Meinen Kranz hab' ich gesendet“
 3. „Einmal Mekka noch zu sehen“
 4. „Die Quelle murmelt“
 5. „Den warmen Kuss gehaucht auf's Roth der Rose“
 6. „Hell glüh'n die Sterne“
- op. 4 *Barcarole* (Joh. N. Vogl) f. 1 hohe St. mit obl. Vc. u. Begl. d. Pfte. („dem königl. Hof Opernsänger Herrn Mantius¹⁰⁵⁶ hochachtungsvoll zugeeignet“), Berlin Cranz (Leipzig C. A. Klemm, Febr. 1840, 10 Gr.), Preis: 5/12 Rthl. „Sich wie spielend Silberflocken“
- op. 6 Sechs Lieder f. 1 Singst. mit Kl., („Madame Louise Goldschmidt hochachtungsvoll zugeeignet“), Berlin Schlesinger, Preis: 2/3 Rthl./ 16 Gr., März 1840.
1. *Hafisens Scheiden* „Am Kuss von einem süßen Munde“ (Heinrich Stieglitz, aus den Bildern des Orients)
 2. *Wohin?* „Ich hört ein Bächlein rauschen“ (Wilhelm Müller)
 3. *Lied* „Wenn der Dämmerung weiche Schwingen“ (Mme L.) – vermutlich die Widmungsträgerin
 4. *Sehnsucht nach dem Vaterlande* „Kehr ich einst denn noch zurück?“ (Plessner)
 5. *Lied* „Du siehst mich an und kennst mich nicht“ (Hoffman von Fallersleben)
 6. *Thränen im Träume* „Ich habe im Traume geweinet“ (Heinrich Heine)
- op. 6a „Mein Herz, ich will dich fragen, was ist denn Liebe, sag?“ („Fräulein Leopoldine Tuczek“ gewidmet) f. 1 oder 2 Singst. (Lied der Parthenia aus *Sohn der Wildnis* von Friedrich Halm¹⁰⁵⁷) Berlin Schlesinger, Preis: ¼ Rthl./7 ½ Ngr., Nov. 1842. „Mit Begleitung des Piano oder der Guitarre ad libitum. Die Begleitung der Guitarre arr. von E. Salleneuve.

1055 Heinrich Stieglitz (1801–1849). Seine bedeutendsten dichterischen Arbeiten sind: *Bilder des Orients* (Leipzig 1831–33, 4 Bde.), die Tragödie *Sultan Selim III.*, *Stimmen der Zeit in Liedern* (2. Aufl., Leipzig 1834) und *Bergesgrüße* (München 1839).

1056 Eduard Mantius (1816–1874), Tenor an der Berliner Hofbühne, auch Gesanglehrer und Liedkomponist.

1057 Friedrich Halm (eigentlich Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch-Bellinghausen) (1806–1871), österreichischer Schriftsteller und einer der beliebtesten Theaterautoren seiner Zeit. 1867–1870 Generalintendant des Wiener Burgtheaters und der Hofoper. Seine Hauptwerke sind die Dramen *Griseldis* (1837), *Der Sohn der Wildnis* (1843) und *Wildfeuer* (1864) sowie seine Tragödie *Der Fechter von Ravenna* (1857).

Dieses Lied kann auch von zwei Stimmen vorgetragen werden, von denen
Eine die Frage, die Andere die Antwort übernimmt.“

- op. 6 a „Du siehst mich an und kennst mich nicht“ (Hoffmann von Fallersleben)
für 1 Singst. mit Kl., Berlin Schlesinger.
- op. 7 *Elfenfragen* (Ludwig Uhland)
„Kommt herbei ihr luft'gen Schwestern“, f. 2 S., 1 A. mit Kl., Berlin Bock 1840.
- op. 8 Sechs Gedichte von Robert Reinick, Joseph Freiherr von Eichendorff, Robert Burns und
Adalbert von Chamisso f. 1 Singst. mit Kl., („Herrn Doctor Robert Schumann in Leipzig
zugeeignet“ – deshalb auch Teilveröffentlichung in *NZfM*), Magdeburg
W. Heinrichshofen, Preis: ½ Rth./15 Sgr., Nov. 1841.
1. *Zurückgekehrt zum Heimatsort* „Unter den dunklen Linden“ (Reinick) [*NZfM* 1841,
13. Beilage]
 2. *Der Jäger Abschied* „Wer hat dich, du schöner Wald“ (Eichendorff) – auch einzeln
publiziert: 2 ½ Ngr., Jan. 1848.
 3. *Wehmut* „Ich kann wohl manchmal singen“ (Eichendorff)
 4. *Mein Herz ist im Hochland* „Mein Herz ist im Hochland“ (Burns) [*NZfM* 1841, 13.
Beilage]
 5. *Scheiden* „Wenn sich ein junger Knabe“ (Reinick)
 6. *Ungeduld* „Möchte doch einer die Fäuste sich nagen“ (Chamisso, aus den Lebensbildern)
- op. 9 Geistliche Ouvertüre¹⁰⁵⁸
(„Overture d'un Concert spirituel composée et dédiée à Monsieur Carl Friedrich
Rungenhagen, Directeur de l'académie de chant par Jules Stern“)
Berlin Schlesinger, 20 Ngr., Jan. 1842.
Grande Partition (Partitur), 1/12 Thlr. „Le theme est donné“/17 ½ Ngr.
Parties d' Orchestre (f. d. gr. Orchestre), 1 ½ Thlr., Auflagenstimmen 15 Ngr., Jan. 1843.
Pour le Piano à 4 mains, 2/3 Thlr.
Pour le Pianoforte
Berlin, Ad. Mt. Schlesinger; Paris M. Schlesinger.
„Celle Overture a été exécutée à l'académie roy. des arts à Berlin et la grande médaille
fut décernée au Compositeur.“

- op. 10 Sechs Gedichte von Joseph Freiherr von Eichendorff, Robert Reinick und Tromlitz
f. 1 Singst. mit Kl., („Frau Professorin Fanny Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy
hochachtungsvoll zugeeignet“) Leipzig Breitkopf & Härtel, Juni 1842, Preis: 15 Ngr.
1. *Nachtwandrer* „Ich wandre durch die stille Nacht“ (Eichendorff)
 2. *Lied* „Lass mir die Thränen nur“
 3. *Der Schalk* „Läuten kaum die Maienglocken“ (Eichendorff)
 4. *Anklang* „Ach, wie ist es doch gekommen“ (Eichendorff)
 5. *Liebe* „Liebe kann von Liebe nimmer lassen“ (Tromlitz)
 6. *An den Sonnenschein* „O Sonnenschein!“ (Reinick)
- op. 11 Szene aus der Oper *Ismene* (Ged. von Coltellini)¹⁰⁵⁹ f. „Concertirenden“ Sopran,
Mezzosopran und Alt mit Kl., („Fräulein Auguste Löwe freundlichst zugeeignet“) Magdeburg
Heinrichshofen, Preis: 1 Rth./1 Thl. Febr. 1842. „Freundinnen kommt
– Ah! Dilegnate“
Notiz über diese Szene. Ubaldo, ein Ritter des christlichen Heeres, besiegt die, den
Wohnsitz Ismenens und ihrer Gespielinnen schützenden Ungeheuer. Ubaldo tritt auf, die
tanzenden Mädchen entfliehen, Ismene allein bleibt, ruft die Entflohenen zurück, und
verbündet sich mit ihnen Ubaldo zu verlocken.
Fußnote auf dem ersten Notenblatt *) das Pedal darf oft, aber mit Sorgfalt, angewendet
werden.
Text sowohl auf Italienisch als auch auf Deutsch unter den Singstimmen. Es gibt dann ein
Rezit., Allegretto, Andante, Allegretto. Die Namen der Personen sind:
Ismene (Soprano I),
Lucinde (Soprano II), Clorinde (Alto).
- op. 12 Vier Lieder f. vierstimmigen Männerchor, Magdeburg Heinrichshofen, 22 ½ Ngr.,
Mai 1842.
1. „Wer hat dich du schöner Wald“ [mit Horn-Bgl.] (Eichendorff)
 2. „Morgen marschieren wir“ (Hoffmann von Fallersleben)
 3. „Den warmen Kuss“
 4. „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald“
- op. 13 Deutsche Gesänge f. Mezzosopran oder Bariton mit Kl. (Herrn Carl von Bronikowsky
zugeeignet), Berlin Ed. Bote & Bock, Preis: 2/3 Rthlr./ 20 Ngr., Dez. 1842.
1. *Das ruft so laut* „O wie ruft die Trommel so laut“ (Rückert)

1058 Identisch mit der *Ouvertüre im Kirchen-Stil*, die am 5.6.1840 in der Akademie aufgeführt wurde und ihm den akade-
mischen Preis, der großen silbernen Medaille einbrachte; Richard Stern, Erinnerungsblätter, S. 11f.

1059 Aufgeführt am 15.10.1841 in Berlin (Feier zum Geburtstag Friedrich Wilhelm IV.); Richard Stern,
Erinnerungsblätter, S. 12.

2. *Die Lockung* „Hörst du nicht die Bäume rauschen“ (Eichendorff)
3. *Frühlings-Liebe* „Wenn der Frühling kömmt“ (Keil)
4. *Talismane* „Gottes ist der Orient!“ (J. W. v. Goethe, aus dem westöstlichen Divan)
5. *Wandern* „Das Wandern ist des Müllers Lust“ (Wilhelm Müller)
6. *Lied* „Weil ich nicht anders kann als dich nur lieben“ (Rückert)
7. *Die Thräne* „Zerdrück die Thräne nicht in deinem Auge“ (Herlossohn)
- op. 14 Deutsche Gesänge f. Sopran oder Tenor mit Kl. in 2 Heften („dem Königl. Sächsischen Hofopernsänger Herrn Tichatschek¹⁰⁶⁰ zugeeignet“) Berlin Trautwein & Co (Bahn) (= später Heinrichshofen Verlag Magdeburg), à 20 Ngr., Jan. 1843.
- Heft I, Preis: 2/3 Thl.
1. „Und wüssten’s die Blumen“ (Heinrich Heine)
 2. „Liebes, liebes Auge“ (Heinrich Heine)
 3. *Fittne’s Klage* „Und weckt nicht meines Herzens Sehnen“ (Gedicht aus den *Bildern des Orients* von Heinrich Stieglitz)
 4. „Auf Flügeln des Gesanges“ (Heinrich Heine)
- Heft II, Preis: 2/3 Thl.
5. *An sie, die ich meine* „Lebe wohl und sehen wir uns wieder“ (Friedrich Rückert)
 6. „Lieb Liebchen, leg’s Händchen“ (Heinrich Heine)
 7. „An die blaue Himmelsdecke“ (Heinrich Heine)
- op. 15 Drei Duette f. Sopran und Alt oder Tenor und Bass mit Kl., („Miss Lockwood in London und Fräulein Maria Pomowitz in Berlin zugeeignet“) Magdeburg Heinrichshofen, Preis: Compl. Pr. 22 ½ Sgr., März 1843.
- No. 1 *Soldaten-Abschied* „Morgen marschieren wir“ (Hoffmann von Fallersleben), Preis: 7 ½ Sgr./Ngr.
- No. 2 *Die Botschaft* „Warum willst du Andre fragen“ (Rückert), Preis: 10 Sgr./Ngr.
- No. 3 *Altitalienisches Lied* „Mein Gruss, er kömmt gezogen“ (R. L. = viell. die Widmungsträgerin), Preis: 10 Sgr./Ngr.
- op. 16 *Das Waldvöglein* „Das Vöglein hat ein schönes Los“ (Ged. von Joh. N. Vogl)
- Duettino f. Sopran und Alt mit Kl., („der Frau geheime Räthin Jehnizen und dem Fräulein Grodzka hochachtungsvoll zugeeignet“), Berlin bei Ed. Bote und G. Bock, Dez. 1843, Preis: ½ Rth./15 Ngr.
- op. 17 Vier Lieder f. Sopran oder Tenor mit Kl., („dem Fräulein A.[urora] Hoffkuntz zugeeignet“) Berlin Schlesinger, Preis: 2/3 Thlr./20 Ngr., August 1843.
1. *Erstes Begegnen* „Es war am Abend“ (Dingelstedt, aus dem Gedicht *Letzte Liebe*)
 2. *Soldaten-Abschied* „Morgen marschieren wir“ (Hoffmann von Fallersleben) – auch bearbeitet für Männerchor, gemischten Chor und Klavier [auch dreistimmige Fassung: Tenor 1, Tenor 2, Bariton] – auch einzeln aufgelegt: für Tenor oder Sopran 7 ½ Ngr. Okt. 1848, für Alt oder Bariton 5 Ngr., März/April 1849.
 3. „Was will die einsame Träne?“
 4. „Dem süßen Laute deiner Worte“
- op. 18 Duettino für Sopran und Tenor mit Kl., („dem Herrn geheimen Rath Zwicker hochachtungsvoll zugeeignet“), Berlin bei Carl Paez [Paerzl, Pätz] 20 Ngr., Nov. 1843.
- Der Spaziergang im Bienengesumme* „Mein Schatz, wir wollen spazieren gehen“ (Friedrich Rückert)
- op. 20 Leichte Duette für 2 Vl. (Transkriptionen)
- Stuttgart G. Ebner’sche Kunst & Musikhandlung, Preis: fl. 1.12/20 Ngr., Dez. 1853.
1. Hoven: Johannas Vision aus *Jeanne d’Arc* „Seht ihr wie weisse Taube fliegen?“
 2. F. Mendelssohn Bartholdy: *Der Jäger Abschied* „Wer hat dich, du schöner Wald“
 3. L. v. Beethoven: *Geistliches Lied* „Meine Lebenszeit verstreicht“
 4. Täglichsbeck: *Trinklied*
 5. F. Mendelssohn Bartholdy: *Wasserfabrt* „Am fernen Horizonte“
 6. F. Mendelssohn Bartholdy: Aria aus *Paulus* „Doch der Herr vergisst der Seinen nicht“
 7. I. Moscheles: *Der Kindes Morgengebet*
 8. F. Mendelssohn Bartholdy: *Lied*
 9. Julius Stern: Nordisches *Winterlied* „Blümlein am Fenster“
- op. 21 *Liebst du um Schönheit?* (Friedrich Rückert, aus dem *Liebesfrühling*) f. Tenor, auch für Alt oder Bariton mit obl. Vc. und Kl., („seinem Freunde Koch gewidmet“), Berlin Schlesinger, 10 Ngr., Sept 1844; April 1859.
- op. 22 Fünf Gedichte von Joseph Freiherr von Eichendorff, Friedrich Rückert und Ernst Moritz Arndt f. Alt und Bariton mit Kl., Berlin Bote u. Bock Dez. 1845 („seiner Schwester Julie zugeeignet“).
1. *Volkslied* „Aus der Jugendzeit“ (Rückert)
 2. *Die Stille* „Es weiß und rät es doch keiner“ (Eichendorff)
 3. *Friesen* „Es tronet am Elbe-Strande“ (Arndt)

1060 Josef Alois Tichatschek (geb. 1807) berühmter Tenor an der Dresdener Hofoper, bedeutendste Rolle: Tannhäuser.

4. *Die Himmelsthräne* „Der Himmel hat eine Träne“ (Rückert) – auch einzeln
wiederveröffentlicht MK 0,50, März 1888

5. *Wanderlied* „Wandern will ich“ (Amalie J...[vermutlich: Joachim])

op. 24 Vier deutsche Lieder von Nikolaus Lenau, Friedrich Rückert und Ludwig Uhland f. Alt
oder Bass mit Kl., („Herrn August Leo in Paris freundschaftlichst zugeeignet“), Berlin
Schlesinger, 20 Ngr., Jan. 1846.

1. Der Buchenwald ist herbstlich schon gerötet

2. Ich liebe dich

3. Dein stummer Blick

4. Nachtreise „Ich reit' in's finstre Land hinein“ – auch einzeln 10 Ngr.

op. 25 *Les Adieux*, Romance (à deux Voix) Geigenromanze,
(„dédiéer à son ami Auguste Morel“¹⁰⁶¹), Leipzig Frédéric Hofmeister, 10 Ngr., Nov. 1845.

op. 26 Gesänge f. eine hohe St. mit Kl., („der Frau Geheime Rätin Jaehnizen hochachtungsvoll
zugeeignet“), Berlin Stern u. Co., 20 Ngr., Jan 1847.

1. *Was ich auch wär'* (Sandt) – auch einzeln publiziert, Stern u. Co 10 Ngr., Febr. 1847.

2. *Abends auf dem Wasser*

3. *Tröstliche Verheissung*

4. *Dein auf ewig*

op. 27 *Gesang der Wasserfrauen* (Eichendorff) f. 2 Soprane und 1 Alt mit Kl.,
(„an Frau Prinzessin Trinzia von Belgiojoso“), Berlin Schlesinger, 15 Ngr., Juni 1847,
Klavierauszug und Singstimmen.

op. 32 *Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass*, Berlin Schlesinger, 17 ½ Ngr., Febr. 1846.

1. Heft:

a) „Aus der Jugendzeit“

b) *Appenzeller Lied* „Wenn i e mol e Schatzli ha“

c) *Botschaft* „Wenn zu mei'm Schatzerl kommst“

2. Heft: 20 Ngr., Dez. 1855.

a) „Anklang“

b) „Es waren zwei Königskinder“

c) „In der Marienkirche“

1061 Auguste Morel (1809–1881), Geiger und Komponist. Stern setzte sich bei Bote und Bock sehr für den Druck seiner
Kompositionen ein.

Werke ohne Opuszahl

Drei Lieder f. 1 Singst. mit Kl. („der königlichen Sängerin Fräulein Hedwig Schulze
hochachtungsvoll zugeeignet“), Berlin Bote und Bock.

1. *Aug' und Meer* „Ich schaute die blaue unendliche See“ (Hoffmann von Fallersleben)

2. *Der Abschied* (Schwäbisches Liedel), „Muß i denn zum Städtle 'naus“

3. *Abschiedslied eines Frankfurter Handwerksburschen* „Es ist ein harter Schluss“

„Loreille et le coeur“ [Das Ohr und das Herz] (Rückert in der Übersetzung von Paul Meurice),
(„À Mme Sophie Leo“), Paris chez Bernard-Latte.

Der deutsche Rhein (v. Nic. [Nikolaus/Niklas] Becker), Berlin Simion, Jan. 1841, 2 ½ Sgr. n.
„Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein“.

Volkslieder f. Sopran, Alt, Tenor und Bass, Berlin Schlesinger.

1. „Wenn i amal a Schätzeli“

2. „Wenn zu meinem Schatzerl“

Der Schwur des Achills, den Tod des Patroclus zu rächen dramatische Szene und Chor¹⁰⁶²

Instrumentalsatz über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“¹⁰⁶³

Fragment aus der Oper *Orestes*¹⁰⁶⁴

Fantasie für Posaune (für Moritz Nabich)¹⁰⁶⁵

Adelaide für Klarinette (für Iwan Müller)

Klavierauszüge

J. S. Bach:

b-Moll Messe Berlin Bock (auch Partitur bearbeitet, denn in Berlin gab es 1861 noch keinen
Saal mit Orgel)

Matthäuspasion

Johannespasion

1062 Aufgeführt am 17.8.1838 in Berlin (Sterbetag Friedrich II. von Preußen); Richard Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 11.
Das Manuskript muss als verloren gelten.

1063 Aufgeführt am 15.10.1841 in Berlin (Feier zum Geburtstag Friedrich Wilhelm IV.); Richard Stern, *Erinnerungsblät-*
ter, S. 12 Das Manuskript muss als verloren gelten.

1064 Aufgeführt anlässlich einer öffentlichen Sitzung der Akademie 1841 in Berlin; Richard Stern, *Erinnerungsblätter*,
S. 12. Das Manuskript muss als verloren gelten.

1065 1844 in Paris im eigenen Salon aufgeführt; Richard Stern, *Erinnerungsblätter*, S. 82, vgl. auch S. 42.
Das Manuskript muss als verloren gelten.

L. v. Beethoven: *Missa solemnis*

G. F. Händel: *Josua*
Israel in Ägypten
Judas Maccabäus
Messias
Samson

Haydn: *Schöpfung*

Arrangements

Sieben Gesänge und Lieder aus F. Mendelssohn Bartholdy op. 8 und 9

f. 4 Singst. (Sopran, Alt Tenor und Bass), Berlin Schlesinger.

„Maienlied“, „Im Herbst“, *Erntelied* „Es ist ein Schnitter“, „Wartend“ (1854)

„Pilgerspruch“, „Minnelied“, „Herr u dir will ich mich retten“ (1854)

An Meyerbeer, zu einer Melodie a. d. Hugenotten f. Männerchor (vierstimmig)

Gedicht des Tenors Nielo nach Motiven aus den *Hugenotten* von Meyerbeer¹⁰⁶⁶

Berlin, W. Müller, Part. 5 Ngr. St. 5 Ngr., März 1872.

Drei Lieder von R. Schumann op. 43

f. Sopran, Alt, Tenor und Bass und für Männerchor, Leipzig Heinze (1855).

Marsch aus dem *Sommernachtstraum* von F. Mendelssohn Bartholdy für 12 Hände.¹⁰⁶⁷

Tätigkeit als Herausgeber

Angelo Bertalotti *Solfeggien*

Antonio Mazzoni *Solfeggien*

Leonardo Leo *Solfeggien*

Johann Adolf Hasse *Solfeggien*

Girolamo Crescentini *Vocalisen*

Nicola Vaccai *Metodo pratico di canto italiano per camera* ca. 1833 (ins Deutsche übersetzt.)

1066 Aufgeführt am 26.1.1846 in Paris zum Abschied von Meyerbeer; Richard Stern, Erinnerungsblätter, S. 102, Das Manuskript muss als verloren gelten.

1067 Aufgeführt am 15.12.1844 in Paris in einem Wohltätigkeitskonzert zu Gunsten des deutschen Hilfsvereins (Gesellschaft zur Linderung des Elends für Deutsche in Paris); es spielten Steinbrecher, Neumann, Cavallo, Alweins, Hallé und Stern; Richard Stern, Erinnerungsblätter, S. 93. Das Manuskript muss als verloren gelten.

Kompositionsverzeichnis von Gustav Holländer

Kompositionsverzeichnis auf der Grundlage von: Hollaender (Familie), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1957, Bd. 06, Sp. 626.

Abkürzungen:

Kl. – Klavier, Orch. – Orchester, Vc. – Violoncello, Vl. – Violine

Werke mit Opuszahl

op. 2 *Barcarole* für Vl. und Kl.

op. 3 *Spinnerlied / Le chant des fileuses* für Vl. und Kl. [1875], Verlag: Robert Forberg Leipzig für Viola und Klavier bearbeitet von Heinrich Dessauer.

op. 3 Fünf polnische Nationaltänze von Xaver Scharwenka, Bearbeitung f. Vl. u. Kl., und für Vc. u. Kl.

op. 5 *Der Pantoffelheld. Ein Polterabendscherz*

Komische Duette und Terzette mit Begleitung des Pianoforte, Text von E. Jacobson, [1875] Verlag: Robert Forberg Leipzig.

op. 7 Zwei Charakterstücke für Vl. und Kl., Bearbeitung auch für Vc. u. Kl.

op. 8 *Am Strande* für Vl. und Kl., Verlag: Robert Forberg Leipzig, Bearbeitung auch für Vc. u. Kl.

op. 10 *Romanze* für Vl. und Orch., Verlag: Robert Forberg Leipzig.

op. 11 *Ständchen* für Vl. und Kl., Verlag: Robert Forberg Leipzig, Bearbeitung auch für Vc. u. Kl.

op. 12 *Wiegenlied* für Vl. und Kl., Verlag: Robert Forberg Leipzig, Bearbeitung auch für Vc. u. Kl.

op. 13 *Notturmo* für Vl. und Kl., Bearbeitung auch für Vc. u. Kl.

op. 14 *Konzert-Polonaise* für Vl. und Orch.

op. 15 *Legende* für Vl. und Kl.

op. 16 Zwei Konzert-Stücke für Vl. und Orch.

op. 17 *Gavotte* für Vl. und Kl.

- op. 18 *Freischütz-Fantasie* für Vl. und Orch. nach Motiven aus der Oper von Carl Maria von Weber, auch Bearbeitung f. Vl. u. Kl.,
Verlag: Robert Forberg Leipzig.
- op. 19 *Don Juan-Fantasie* für Vl. und Orch. nach Motiven aus der sinfonischen Dichtung von Richard Strauss, Verlag: Robert Forberg Leipzig.
- op. 20 *Canzonetta* für Vl. und Kl.
- op. 21 *Suite* für Vl. und Kl., [1885], Verlag: Ries & Erler Berlin.
Nr. 1 Präludium,
Nr. 2 Idylle,
Nr. 3 Menuett,
Nr. 4 Romanze,
Nr. 5 Gavotte
- op. 22 Zwei Stücke für Vl. und Kl.
- op. 23 *Silvana-Fantasie* nach Motiven aus der Oper von Carl Maria von Weber.
- op. 24 Zwei Solostücke (für Vl. und Kl.).
- op. 25 *Rêverie* für Vl. und Kl.
- op. 26 *Cascade* für Vl. und Kl.
- op. 27 *Perpetuum mobile* für Vl. und Kl.
- op. 28 *Ballade* für Vl. und Kl.
- op. 29 *Notturmo* Nr. 2 für Vl. und Kl.
- op. 30 *Rigaudon* für Vl. und Kl.
- op. 31 Vier Vortragsstücke für Vc. u. Kl.
- op. 32 *Impromptu* für Vl. und Kl., Verlag: Robert Forberg Leipzig.
- op. 33 *Elegie* für Vl. und Kl.
- op. 34 *Prélude* für Vl. und Kl.
- op. 35 *Lied ohne Worte* für Vl. und Kl.
- op. 36 *Cavatine* für Vl. und Kl., Bearbeitung auch für Vc. u. Kl.
- op. 37 *Gavotte* für Vl. und Orch.

- op. 38 Zwölf Stücke für Vl. und Kl.
- op. 39 *Trois Morceaux* für Vl. und Kl.
- op. 40 *Widmung* Adagio für Vl. und Kl.
- op. 41 Zwei Vortragsstücke für Vl. und Kl.
- op. 42 Vier leichte Vortragsstücke für Vl. und Kl.
- op. 43 *Fantasiestück* für Vl. und Kl.
- op. 44 *Scherzo* für Vl. und Kl.
- op. 45 *Weihnachtsstücke*, Bearbeitung auch für Vc. u. Kl.
- op. 46 *Introduktion u. Polonaise* für Vl. und Kl.
- op. 47 Vier Solostücke.
- op. 48 *Für die Jugend*, Bearbeitung auch für Vc. u. Kl.
- op. 49 *Spanische Serenade* für Vl. und Kl., Verlag: Robert Forberg Leipzig.
- op. 50 *Waldmärchen* für Vl. und Kl., Verlag: Robert Forberg Leipzig.
- op. 51 *Romanze*, Causerie für Vl. und Kl.
- op. 52 *Violin-Konzert* Nr. 1, g-Moll, Verlag: Ries & Erler Berlin.
- op. 53 Zwei Stücke für Vl. und Kl.
- op. 54 *Intermezzo* für Vl. und Kl.
- op. 55 Zwei Stücke für Vl. und Kl.
- op. 56 Vier Vortragsstücke für Vl. und Kl.
- op. 57 *Episode* für Vl. und Kl.
- op. 58 *Resignation* für Vl. und Kl., Bearbeitung auch für Vc. u. Kl.
- op. 59 *Sonate* d-Moll für Vl. und Kl. [ca. 1902], Verlag: Simrock Berlin.
- op. 60 *Andante cantabile*.
- op. 61 *Bunte Blätter* für Vl. und Kl.
- op. 62 *Violin-Konzert* Nr. 2 a-Moll
- op. 63 *Carmen-Fantasie* nach Motiven aus der Oper von Georges Bizet.

op. 65 50 melodische Etüden in allen Tonarten u. in d. 1. Lage für d. angehenden Violinspieler,
Bote und Bock Berlin.

op. 65 a 50 leichte Stücke; Bote und Bock Berlin.

op. 66 Violin-Konzert Nr. 3 d-Moll [1911], Zimmermann Leipzig u. a.

op. 67 Vier Vortragsstücke.

op. 68 Fundamental-Studien für jeden Violin-Spieler zur gleichzeitigen Förderung der Technik
wie des Vortrags, Forberg Leipzig.

op. 70 Zwei Vortragsstücke.

Werke ohne Opuszahl

Deutsche Tänze

Feuille d' Album

Intermezzo

Ricordanza

Russische Romanze und *Kosakentanz* von Arno Kleffel., Bearbeitung f. Vl. u. Kl.

Kompositionsverzeichnis von Alexander von Fielitz

Das Kompositionsverzeichnis wurde auf der Basis der Auflistung von Martin Wulfhorst erstellt:
Martin Wulfhorst, „Fielitz, Alexander von“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart.
Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Ludwig Finscher u. a. (Hrsg.), Stuttgart/Weimar
1994–2002, Personenteil Bd. 6, Sp. 1140–1141.

Werke mit Opuszahl

op. 1–3 vermutlich ungedruckte Frühwerke

op. 4 Klavierstücke

Sechs Charakterstücke für das Pianoforte zu zwei Händen

op. 5 Drei Klavierstücke

Nr. 1 *Nocturne*

Nr. 2 *Walzer-Serenade*

Nr. 3 *Spanischer Tanz*

op. 6 *Toscanische Lieder* (Sechs Lieder nach Texten aus dem Toscanischen Volke
von Ferdinand Gregorius)

Nr. 1 „Am ersten Tag des Maien“

Nr. 2 „Junger Knabe, der du gehest“

Nr. 3 „Ich will ein Haus mir bauen“

Nr. 4 „Will dich lehren was von Liebe“

Nr. 5 „Ich gehe des Nachts“

Nr. 6 „Und ob du mich liebest“

op. 7 Klavierstücke

op. 8 Lied: „Ich kann's nicht fassen“ (Franz Grillparzer)

(Szene aus Grillparzers *Abnfrau*)

op. 9 *Eliland* (Ein Sang vom Chiemsee von Karl Stieler) Breitkopf & Härtel 1925

Nr. 1 „Stilles Leid“

Nr. 2 „Frauenwörth“

Nr. 3 „Rosenzweige“

Nr. 4 „Heimliche Grüße“

Nr. 5 „Am Strande“

Nr. 6 „Kinderstimmen“

Nr. 7 „Mondnacht“

- Nr. 8 „Wanderträume“
 Nr. 9 „Anathema“
 Nr. 10 „Ergebung“
- op. 10 Drei Lieder (Heinrich Heine)
 Nr. 1 „Am Kreuzweg wird begraben“
 Nr. 2 „Ja, du bist elend und ich grolle nicht“
 Nr. 3 „Du liebst mich nicht, du liebst mich nicht“
- op. 11 Drei Lieder für 1 mittlere Singstimme mit Begl. d. Klaviers
 Nr. 1, „Blüthen, Blüthen überall“ (Rudolph Baumbach, Frau Holde)
 Nr. 2 „Die Nacht ist weich wie deine Wangen“ (Wilhelm Jensen)
 Nr. 3 „Weil’ auf mir“ (Nikolaus Lenau)
- op. 12 Lied: „Ich bin zu Feld geschritten“ (Rudolph Baumbach, aus *Frau Holde*)
- op. 13 Lied: Auf der Wacht „Ich hatt’ wohl einen braunen Schatz“ (Karl Stieler)
- op. 14 *Vendetta* (Marie von Fielitz), trag. Oper 1 Akt, (UA 21. Okt. 1891 Lübeck),
 Magdeburg [1891]
- op. 15 *Schön Gretlein, ein Cyklus von 7 Gesängen* (Marie von Fielitz)
- op. 16 und 17 Klavierstücke
- op. 18 Zwei Lieder für 1 mittlere Singstimme mit Begl. d. Pianoforte, Magdeburg
 Heinrichshofen
- op. 19 Klavierstücke
- op. 20 Lieder
- op. 21 *Toscanische Lieder*
- op. 22 Klavierstücke
- op. 23 Lieder
- op. 24 3 *Geibel’sche Lieder* (Nr. 1 auch mit Vc.) Leipzig Breitkopf & Härtel 1895
 Nr. 1 Das Kraut Vergessenheit „Es hat die Mutter mir gesagt“ Neugriechisches Volkslied
 (Emanuel Geibel)
 Nr. 2 Meiden „Es schleicht ein zehrend Feuer“
 Nr. 3 Lied der Spinnerin „Schnurre, schnurre, meine Spindel“ (Emanuel Geibel)
- op. 25 Romanze für Vl. und Kl.
- op. 26 Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte Lieder, Magdeburg
 Heinrichshofen
 Nr. 6 „Auf dunklen Wogen weil’ ich allein“
- op. 27 und 28 Klavierstücke
- op. 29 Vier Lieder : für 1 höhere Singstimme mit Begl. d. Klaviers, Leipzig
 Breitkopf & Härtel, 1894.
 Nr. 1 Erwachen „Da bin ich jählings aufgewacht“ (Karl Stieler)
 Nr. 2 Allerseelen „Stell auf den Tisch“ (Hermann von Gilm zu Rosenegg)
 Nr. 3 „Sag’, Mutter, sangen die Vöglein heut’ nicht?“ (Hans von Vintler)
 Nr. 4 „Du grünes lust’ges Waldgezelt“ (Rudolph Baumbach)
- op. 30 unidentifiziert, vermutlich in den USA veröffentlicht
- op. 31 *Italienische Suite* f. Kl., auch für Orch.
- op. 32 3 Duette für 2 Frauenstimmen mit Pianofortebegl. (Texte von Paul Heyse), Magdeburg
 Heinrichshofen
- op. 33 Fünf Lieder für gem. Chor a cappella
- op. 34 3 Lieder für 1 mittlere Stimme mit Pianoforte, Magdeburg Heinrichshofen
- op. 35 Drei Stücke für Vl. und Kl.
- op. 36 Vier Lieder des Prinzen Emil zu Schoenaich-Carolath für eine mittlere Singstimme mit
 Begleitung des Klaviers, Magdeburg Heinrichshofen 1895
 Nr. 2 „Die Rosen blühten, du stilles Kind“
 Nr. 3 „Es ist nun wieder ein Junitag“
- op. 37 *Stimmungsbilder* f. Kl., auch für Orch. (Nr. 3 Hymnus für Orgel, Leipzig
 Breitkopf & Härtel)
- op. 38 unidentifiziert, vermutlich in den USA veröffentlicht
- op. 39 Lieder
- op. 40 *Acht Mädchenlieder* (Paul Heyse), Leipzig Breitkopf & Härtel, 1895
 Nr. 1 „Der Tag wird kühl“
 Nr. 2 „Mir träumte von einem Myrtenbaum“
 Nr. 3 „Der Himmel hat keine Sterne so klar“
 Nr. 4 „Und bild’ dir nur im Traum nichts ein“
 Nr. 5 „Und wie sie kam zur Hexe“

- Nr. 6 „Drunten auf der Gassen stand ich“
 Nr. 7 „Soll ich ihn lieben“
 Nr. 8 „Ach wie so gerne, blieb' ich euch ferne“
- op. 41–42 unidentifiziert, vermutlich in den USA veröffentlicht
- op. 43 Lied
- op. 44 Liederzyklus (Nr. 1 auch mit Vl.)
- op. 45 3 Terzette : für Frauenstimmen mit Begl. d. Klaviers, Magdeburg Heinrichshofen
- op. 46 Die Walfahrt nach Kevlaar (Heinrich Heine) Magdeburg Heinrichshofen, 1898
 Nr. 1 „Am Fenster stand die Mutter“
 Nr. 2 „Die Mutter Gottes zu Kevlaar“
 Nr. 3 „Der kranke Sohn und die Mutter“
- op. 47 *Narrenlieder* (Otto Julius Bierbaum)
 Nr. 1 „Der melancholische Narr – Aus einer jungen Linde“
 Nr. 2 „Des Narren Regenlied – Regenöde, regenöde“
 Nr. 3 „Des Narren Nachtlid – In der Nacht“
- op. 48, 49, und 50 Klavierstücke
- op. 51 *Die Nonne* für Frauenstimme und Orch./Kl.
 Nr. 1 „Wehmut“ (Josef Karl Benedikt von Eichendorff)
- op. 52 *Neugriechische Lieder*
 Nr. 1
 Nr. 2
 Nr. 3
 Nr. 4 „Verlassen“ (H. Lübke)
- op. 53 Lieder
- op. 54 Sechs Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers, Leipzig [u.a.] Breitkopf & Härtel
 Nr. 1 Wehmut „Ich kann wohl manchmal singen“ (Joseph von Eichendorff)
 Nr. 2 Im Wagen „Die Fenster waren gefroren“ (Sophie von Kluenberg)
 Nr. 3 Schmied Schmerz „Der Schmerz ist ein Schmied“ (Julius Otto Bierbaum)
 Nr. 4 Nachtgang „Wir gingen durch die stille, milde Nacht“ (Otto Julius Bierbaum)
 Nr. 5 Regentag „Die Sonn' hat zu hell geschienen“ (Sophie von Kluenberg)

- Nr. 6 „Es ist ein Blühen und Weben“ (Maria von Fielitz, née Leonardi)
- op. 55 5 Lieder : für 1 Singstimme mit Begl. d. Klaviers, Magdeburg Heinrichshofen
- op. 56 Lieder
- op. 57 Lied
- op. 58 Duette
- op. 59 Lied: *Die Rache* (Ballade von Ludwig Uhland) Leipzig [u. a.] Breitkopf & Härtel, 1897
- op. 60 *Mädchenlieder* (Emanuel Geibel) Leipzig Breitkopf & Härtel, 1897
 Nr. 1 „In meinem Garten die Nelken“ (Emanuel Geibel)
 Nr. 2 „Wohl waren es Tage der Sonne“ (Emanuel Geibel)
 Nr. 3 „Gute Nacht mein Herz und schlummre ein!“ (Emanuel Geibel)
- op. 61 Klavierstücke
- op. 62 Lieder
- op. 64 Lied
- op. 65 Romanze für Vl./Vc. und Kl.
- op. 67 Liederzyklus
 Sechs Gedichte : für 1 mittlere Stimme mit Begl. d. Klaviers, Magdeburg Heinrichshofen
- op. 68 *Neugriechische Liebeslieder*
- op. 69 Lieder
 Nr. 1 Nachruf „Und gehst du über den Friedhof“ (Paul Heyse)
 Nr. 2 Bretonisches Volkslied „War einmal ein armer Wicht“ (Paul Heyse)
 Nr. 3 „Blau Veilchen“ (Amara George Kaufmann)
 Nr. 4 Sehnsucht „Wie eine leise Glocke klingt“ (Otto Julius Bierbaum)
- op. 70 Lieder (Joseph von Eichendorff)
 Nr. 1 Bei einer Linde „Seh ich dich wieder“ (Joseph von Eichendorff)
 Nr. 2 Die Nachtigallen „Möcht' wissen, was sie schlagen“ (Josef von Eichendorff)
- op. 71 Lied
- op. 72, 73 und 74 Lieder
- op. 75 Klavierstücke
- op. 76, 77 und 78 Lieder

op. 79 Klavierstücke

op. 80, 81 und 82 Lieder

op. 84 *The Lily Maid Lieder* (Gertrude Rogers), John Church Co. [c 1906]

op. 85 unidentifiziert, vermutlich in den USA veröffentlicht

op. 86 Vier Lieder, J. Church, 1907

Nr. 1 „Augenblicke“ (Robert Hamerling)

Nr. 2 „Vöglein Schwermut“ (Christian Morgenstern)

Nr. 3 „Herbststimmung“ (Hans Benzmann)

Nr. 4 „Mein ganzes Leben ist nun dein für immer“ (Karl Stieler)

op. 87 Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Leipzig und New York

Breitkopf & Härtel, c 1908

Nr. 1 „Der toten Mutter“ (Paul Grotowsky)

Nr. 2 „Am Schmerz zu sterben“ (Ernst Zitelmann)

Nr. 3 „Lied in der Nacht“ (Otto Julius Bierbaum)

Nr. 4 „Schlaf, müde Seele“ (Cäsar Flaischlen)

op. 88 Klavierstücke

op. 89 Lieder

op. 90 Variiertes Thema für Pianoforte zu 2 Händen, Leipzig Breitkopf & Härtel, 1909

op. 91 Lieder

Werke ohne Opuszahl

WoO 1 *Das stille Dorf* (Max Kalbeck), Oper 3 Akte, (UA 13. März 1900 Hamburg),

Magdeburg [1899]

WoO 2 *The God and the Maid*, Kantate für Soli, Chor und Orch.

WoO 3 *An End und Dream Land* (Christina Georgina Rossetti)

WoO 4-8 *Einzellieder*

„Am Lindenbaum“ (Richard Koehlich) mit Vl..

Schrift

gem. mit Theo A. Koerner und Otto Rathke-Bernburger, *Instrumentations-Tabelle*, Leipzig 1927.

VI Kaufvertrag von 1936

V e r t r a g .

Zwischen

der Hauptstadt Berlin, vertreten durch den Oberbürgermeister, Berlin C 2

und

1)

2)

3)

wird folgendes vereinbart:

§ 1.

verkaufen ihr in Berlin SW 11, Bernburger Straße 23 (Hauptanstalt) und in Berlin - Charlottenburg, Kantstraße 8 (Zweiganstalt) unter der Geschäftsbezeichnung „ Stern'sches Konservatorium der Musik Gustav Hollaender, gegr. 1850 “ bestehendes Unternehmen mit dem Rechte der Fortführung der Geschäftsbezeichnung an die Hauptstadt Berlin.

§ 2.

Der Kaufpreis beträgt 60 000,- RM (in Worten: Sechzigtausend Reichsmark). Hiermit sind sämtliche realen und idealen Werte des Unternehmens abgegolten.

§ 3.

Der Kaufpreis wird wie folgt belegt:

- a) 2 900,- RM zuzüglich 5 % Zinsen vom 1. Oktober 1935 bis zum Rückzahlungstage zahlt der Käufer unmittelbar an die Lehrerbundkasse des Stern'schen Konservatoriums der Musik, zu Händen des Kassenverwalters [REDACTED] für ein von [REDACTED] aufgenommenes Darlehen nebst Zinsen;
- b) 1 700,- RM zuzüglich 7 % Zinsen vom 1.10.1935 bis zum Rückzahlungstage zahlt der Käufer unmittelbar an [REDACTED] für ein von [REDACTED] aufgenommenes Darlehen nebst Zinsen;
- c) 5.000,- RM zahlt der Käufer unmittelbar an den Testamentsvollstrecker [REDACTED] zwecks Begleichung der Ansprüche aus dem Mietvertrag für die Räume in der Bernburger Str. 23 (Höhe der Forderung wird zurzeit noch ermittelt);
- d) 1 000,- RM zahlt der Käufer unmittelbar an den Zwangsverwalter [REDACTED] zwecks Begleichung der Ansprüche aus dem Mietvertrage für die Räume in der Kantstraße 8/9 in Berlin - Charlottenburg;
- e) 2 400,- RM werden von dem Käufer zunächst einbehalten, bis zur Klärung der Höhe der rückständigen Gehaltsforderungen des Direktors Bruno Kittel,
- f) 300,- RM werden von dem Käufer zunächst einbehalten, bis zur Feststellung des Betrages der noch rückständigen Gewerbesteuern,
- g) 300,- RM werden von dem Käufer zunächst einbehalten, für Beträge, die erst nach dem 31.1.1936 fällig werden für Fernsprechgebühren, sowie für den Verbrauch von Strom, Gas und dergl. in der vor dem 1.2.1936 liegenden Zeit,
- h) den Restbetrag zahlt der Käufer für die Verkäufer zu Händen des von diesen bevollmächtigten Rechtsanwalts und Notars [REDACTED], auf dessen Anderkonto bei der Preussischen Staatsbank (Sec-handlung).

Mit

Mit der Zahlung der Kaufpreisteile an die vorstehend Berechtigten gilt die Verpflichtung des Käufers zur Zahlung des Kaufpreises gegenüber allen Verkäufern als erfüllt.

Die Kaufpreisteile sollen vorbehaltlich der Anhörung der Ratsherren unverzüglich nach Fassung der Entschloßung durch den Oberbürgermeister über den Ankauf des Unternehmens und nach vorbehaltlos erfolgter Übernahme sämtlicher realen und idealen Werte durch den Käufer gezahlt werden. Die einbehaltenen Kaufpreisteile sollen darüber hinaus jedoch erst nach Beseitigung der die Einbehaltenen begründenden Hindernisse fällig werden. Soweit diese Kaufpreisteile nicht zwecks Befriedigung von Forderungen Dritter gegen die Verkäufer im Auftrage derselben durch unmittelbare Zahlung seitens des Käufers an die Dritten geleistet werden sollen, ist die Zahlung mit erfüllender Wirkung gegenüber allen Verkäufern ebenfalls an den zu h) bezeichneten Bevollmächtigten zu bewirken.

§ 4.

Das Inventar in der Hauptanstalt und in der Zweiganstalt ist besonders aufgenommen worden. Bestandsverzeichnisse hierüber werden diesem Vertrage beigelegt. Die Verkäufer versichern und stehen dem Käufer als Gesamtschuldner dafür ein, daß diese Verzeichnisse vollständig sind, daß sämtliches Inventar in ihrem Eigentum steht, daß sich keine weiteren Inventarstücke im Besitze Dritter befinden und daß Rechte Dritter gleich aus welchem Rechtsgrunde an den Inventarstücken nicht bestehen, soweit nicht ausweislich der in Verwahrung des Verwaltungssekretärs

Bohse

befindlichen Empfangsbescheinigungen Noten an Schüler aus-
geliehen sind.

§ 5.

Das Unternehmen wird spätestens am 31. Januar 1936 mit dem
gesamten Inventar und allen Geschäftsbüchern, Urkunden, Schrift-
stücken und Belegen an den Käufer übergeben, der sich alsbald da-
nach über die vorbehaltlose Übernahme erklären soll.

Die Verkäufer übereignen hiermit das gesamte Inventar in der
Hauptanstalt und in der Zweiganstalt sowie die vorstehend bezeich-
neten Bücher und Schriften an den Käufer. Die Übergabe gilt mit
der vorbehaltlosen Übernahme durch den Käufer als erfolgt.

§ 6.

Der Käufer übernimmt keinerlei Geschäftsschulden des Unterneh-
mens.

Die Verkäufer versichern und stehen dem Käufer als Gesamt-
schuldner dafür ein, daß am Tage der Übernahme keine Geschäfts-
schulden des Unternehmens mehr bestehen und keine persönlichen
Verbindlichkeiten vorhanden sind, die im Zusammenhange mit dem
Unternehmen oder in seinem Interesse eingegangen sind, soweit nicht
im Umfange des § 3 dieses Vertrages mit Rücksicht auf Forderungen
Dritter Einbehaltungen gemacht werden sollen.

Die Verkäufer werden als Gesamtschuldner den Käufer von allen
Zweitschuldnerschaften unverzüglich befreien, die sich möglicher-
weise aus dem Ankauf und aus der Fortführung des Unternehmens er-
geben sollten.

§ 7.

§ 7.

Die Verkäufer haben die um die Hauptanstalt und die Zweig-
anstalt bestehenden Mietverträge ordnungsmäßig gekündigt und geben
die Räume spätestens am 31. Januar 1936 auf. Der Käufer wird die
Verkäufer bis zum Ablaufe der Mietverträge von ihren Verbindlich-
keiten befreien, jedoch mit Ausnahme aller derjenigen Verpflich-
tungen, die im Zusammenhange mit den erfolgten Kündigungen wegen
einer Wiederherstellung der in der Bernburger Str. 23 und in der
Kantstraße 8 gelegenen Räume in den früheren Zustand und wegen der
Ausführung von Schönheitsreparaturen von den Vermietern geltend
gemacht werden können. Diese Verpflichtungen haben die Verkäufer
im Benehmen mit den Vermietern zu erfüllen. Sie werden als Gesamt-
schuldner den Käufer befreien, falls den Vermietern aus der Fort-
setzung der Mietverträge durch den Käufer insoweit Ansprüche er-
wachsen sollten.

Sollte es den Verkäufern nicht spätestens bis zum 27. Januar
1936 gelingen, die Vermieter wegen aller vorstehend bezeichneten
Verpflichtungen, die vom Käufer nicht übernommen werden, zu befrie-
digen, so kann der Käufer durch eine formfreie, unverzüglich
an die Verkäufer (z.Hd. von Rechtsanwalt [redacted]
[redacted] zu richtende Erklärung von diesem
Vertrage zurücktreten.

§ 8.

Der Käufer tritt in die mit den Angestellten und Lehrern des
Unternehmens bestehenden Dienstverträge oder sonst getroffenen Ab-
machungen dergestalt ein, daß er ihnen ihre Bezüge für die Zeit

vom
- - -

vom 1. Februar 1936 zu zahlen hat.

Der Käufer übernimmt im Übrigen vom gleichen Zeitpunkt ab die Rechte und Pflichten aus den nachfolgenden Abmachungen:

- 1) Vertrag vom 18.12.30 mit der Gesellschaft für automechanische Telephonie,
- 2) Haftpflichtversicherungsvertrag mit der Allianz und Stuttgarter Verein Versicherungsgesellschaft,
- 3) Einbruchdiebstahlversicherungsvertrag mit der Allianz und Stuttgarter Verein Versicherungsgesellschaft,
- 4) Feuer- und Einbruchdiebstahl-Mobilierversicherungsvertrag mit der Berlinischen Feuer-Versicherungs-Anstalt.

In alle sonstigen Abmachungen tritt der Käufer nicht ein. Es ist Sache der Verkäufer, insoweit für eine rechtzeitige Auflösung der Abmachungen usw. Sorge zu tragen.

§ 9.

Alle dem „ Stern'schen Konservatorium der Musik " oder den Verkäufern oder ihrem Rechtsvorgängern zugewandten Stiftungen (mit Ausnahme der Wodel'schen Stiftung) und Stipendien verbleiben bei dem Unternehmen und sind in gehöriger Form dem Käufer zuzuführen, der die Zuwendungen bestimmungsgemäß verwenden wird.

§ 10.

Die Verkäufer verpflichten sich, weder einzeln noch gemeinsam ein Unternehmen mit dem gleichen oder ähnlichem Geschäftszweck, gleichgültig ob es mit dem verkauften wirtschaftlich

wirtschaftlich in Wettbewerb zu treten geeignet wäre oder nicht, nicht zu errichten oder zu betreiben, weder sich unmittelbar oder mittelbar daran zu beteiligen, noch im Dienste eines solchen tätig zu sein. Jede Zuwiderhandlung zieht eine Strafe von 20 000,- RM nach sich, neben welcher der Anspruch auf Unterlassung bestehen bleibt.

Den Verkäufern ist es lediglich gestattet, ein gleiches oder ähnliches Unternehmen zu errichten oder zu betreiben, sich unmittelbar oder mittelbar daran zu beteiligen oder im Dienste eines solchen tätig zu sein, wenn ausschließlich nur solche Schüler und Lehrer aufgenommen bzw. beschäftigt werden, die im Sinne des Gesetzes Juden sind oder als Juden gelten, und soweit ferner die Errichtung oder das Betreiben eines solchen Unternehmens nach den bestehenden gesetzlichen Vorschriften zulässig ist und von den zuständigen Stellen gestattet wird.

Weil der Ankauf des Unternehmens mit dem Rechte der Fortführung der Geschäftsbezeichnung (§ 1) erfolgt, begeben sich die Verkäufer des Rechts, die Geschäftsbezeichnung „ Stern'sches Konservatorium der Musik (Gustav Hollaender gegr. 1850) " zu Wettbewerbszwecken zu verwenden oder einen auf die frühere Inhaberschaft des „ Stern'schen Konservatoriums der Musik (Gustav Hollaender gegr. 1850) " Bezug nehmenden Zusatz oder Hinweis zu Wettbewerbszwecken zu machen. Auf den Zuwiderhandelnden findet die Bestimmung des § 10, Abs.1 letzter Satz Anwendung.

Der

VII Zeugnistabellen von Hans von Bülow

(aus: Briefe, Bd. 3)

Der Käufer ist allein berechtigt, jeder Zeit darüber zu entscheiden, ob das erworbene Unternehmen mit der bisherigen Bezeichnung fortgeführt wird oder nicht, ohne daß den Verkäufern aus einer solchen Entschloßung Ansprüche erwachsen.

§ 11.

Kosten und Stempel dieses Vertrages trägt der Käufer.

Berlin, den 1936.

Hauptstadt Berlin.

Berlin, den 1936.

Aus Bülow's Zeugnistabellen		Aus Stern'schen Conservatoriums.	
Wintersemester		1936—37.	
Namen der Schüler.	Anlagen.	Gleich und Verhalten.	Bemerkungen.
Herr Scharffenberg.	Bedeutende technische und geistige Begabung.	Beider ein bedeutendes diminishendo im Eifer gegen Huber.	Eine gewisse Schwermüdigkeit und ein gewisser Mangel an Gläubigkeit des Anschlages haben sich leider noch nicht verloren.
Herr Woff.	Unerschöpfbares Talent zum Erfinden. Musikalische Intelligenz.	Mezzo-piano. Mangel an Energie für Besetzung einzelner technischer Schwierigkeiten.	[Unter der Rubrik: "Besichtigung" die hier nicht mitgeteilt wird.] Pflicht selbst zu wählen und hat einen speziellen Gang, in der Mitte stehen zu bleiben.
Herr G.	Wenig eigenliches Talent, durch sehr schätzbaren Fleiß etwas corrigiert.	Wenig sehr schätzbaren Fleiß etwas corrigiert.	Hat sich Mitte Februar "à l'Anglaise" empfohlen, was ich etwas fonderbar gefunden habe.
Herr v. W.	Nicht unmusikalisch — einigermaßen dilettantistisch und Oberflächlichkeit machten dem Lehrer viel zu schaffen.	Rarer Fleiß der Declinieren und nicht genügender Fleiß.	Herr v. W. sollte sich nachstens klar werden, wie weit er den Wagnis musikalischer Dummheit und beschränkter gründlicher Ausbildung fortzuführen will.
Herr Rudolf.	Sehr musikalisch. Reiztheit und Mäandrierung der Auffassung. Technische Gewandtheit.	Etwas dämmend in der letzten Zeit. (Wahlweise?) Unbegrenzte Ausdauer.	Präzise Rudolf sollte eine gewisse Reizung zur Arbeit erweisen. Sonst ist sie mir als Schülerin sehr wertvoll.
Herr Bergbaud.	Technik ziemlich fehlerfrei. Auffassung ziemlich innerlich, nur etwas zum überhörsamen genügt. Im Rhythmischem mangelhaft.	Wiederholend, insbesondere das Gesangsstudium mit dem Piano rivalisierend.	[Im Jahr: "Erweiterung"] Talent ist da. Auch eine schöne Anlage zu Tüchtigkeit. Herr W. zeigt sich sehr ausbildbar.
Herr Jenny Meyer.	} Ganz und gar nicht unmusikalisch.	Weniger Fleiß.	—
Herr v. Heiligenstadt.		Sehr geringer Eifer. Versäulung gut.	
Herr W.	Etwas Anlagen. Gute Technik. Ruhe. Sicherheit.	Sehr anerkennenswerter Eifer. Solidität.	Besondere Verhältnisse mögen den großen Mangel an Eifer vielleicht einigermaßen entschuldigen.
Herr Strahl.	Musikalisch. Hat große Schwächen in übermäßigem durch das ungünstige Material dessen sie sich erfreut.	Sehr eifrig.	[19. März 1937:] Sehr musikalisch. Im Mechanischen viel natürliches Urgefühl.
Herr Scharffenberg.	Sehr bedeutend. Der in allen Beziehungen Berggründe des Juppitars.	Wärts	Im Anschlage ist eine größere Reiztheit und Rundung zu erkennen. Auch der Sinn für die rechtliche Seite der Kunst dürfte eine lebendigere Kultur beanspruchen.

558. (Fortsetzung.)

März

Namen der Schüler.	Anlagen.	Reiz und Verhalten.	Fortschritte.	Besondere Bemerkungen.
Herr Graf Du Roulin.	Ausgezeichnete musikalische Organisation. Große Reife des Verständnisses.	Bwegen langer Krankheit konnte nicht mehr geübt werden.	—	Der Anfang einer Periode intensiven Studierens im Technischen wäre bald an der Zeit, um die bereits vorhandene Fertigkeit zu größerer Vollendung zu bringen.
Hr. v. Pawlowé. f. a.	Musikalisch begabt, aber noch unklar und unfertig im Verständniss.	Zweimäxiger Geister, theilweise Nachlässigkeit. „Sarmatisch.“	—	Bedarf einer ziemlich strengen Aufsicht, weil ihre wirklich vorhandene Begabung wohl ausbildungsfähig und ausbildungswürdig.
Hr. D.	Wähliges Talent, jedenfalls bedeutender als der in der Entwicklung des Geistes zu Tage geförderte Fleiß.	Bei großer Strenge etwas zusammenfallen in der letzten Zeit, (wo es einigemmaßen aufging zu gehen, weshalb die junge Dame nun auch selber abgibt).	—	Durch früheren schlaffen Unterricht vermisst — mangelt hohle Kammerluft; bei bestem Willen und Geiste von meiner Seite habe ich eine ziemlich undankbare Mühe gehabt.
Herr H.	Natürliches Talent und musikalische Fertigkeiten sind vorhanden.	Ziemlich genügend. (Später:) Muß viel größere Anstrengungen machen. Höchst Etappen täglich: Minimum.	September 1858. Beschlossen.	Zoh wünschte Herrn H. eine Verbesserung seiner Verhältnisse, einen guten Flügel, Mittel zum Ankauf von Musikalien u. s. w.
Hr. M. Meyer.	Gute Anlagen, die jedoch noch vervollständigt werden müssen.	Ausserordentliches Geister.	—	Energie etwas durch Zügellosigkeit gebremst. Mangel an rhythmischer Gefühl.
Hr. Dreß.*	Nicht ohne Talent. Hat Energie, wie es scheint, und Streben.	Zufriedenstellend.	—	Wird sich machen. Positivität!

Von den mit * bezeichneten Schülern gilt, daß ich glaube, ihren Unterricht mit Nutzen für sie weiter fortsetzen zu können. Dagegen scheint mir, daß, wenn neue Anstimmungen mir übertragen werden sollten, die mit * bezeichneten Damen von mir am besten entbeht werden könnten. Damit soll jedoch nicht ein positiver Befehl ausgesprochen sein — im Gegentheil lasse ich es von beiden Damen abhängen, ob Berlin, 20. Sept. 1855.

Hr. Meyer. Realschule mit Hr. Wolff.

April

Hr. Oppé.	Scheint nicht ganz ohne Talent zu sein. Doch ist sie so hoch Anhänglich, daß es kaum wäre, ein bestimmteres Verbum abzugeben.	Wähig. Scheint beide Stunden über mit Aufmerksamkeit zuzuhören, hat aber noch wenig profitiert.	September 1859. Ist durch längere Abwesenheit dennoch nicht zurückgekommen.	Bedarf dringend einer hülfreichen. Wenn ein anderer Lehrer praktischer für Hr. Oppé sein sollte, so trete ich gern zurück, so bereit ich bin, sie in der Klasse zu behalten, wenn etwas größerer Geiste vorzuziehen wäre. (Später:) Als Lehrer in engl. Pensionen für Anfänger ganz empfehlbar.
-----------	---	---	---	---

Herr Herrholt suchte Pulow durch Zeichen oder Schenken derselben auszusprechen.

Rechnen

1859.

Namen der Schüler.	Anlagen.	Reiz und Verhalten.	Fortschritte.	Besondere Bemerkungen.
Hr. Weber.	Ganz hübsche Technik, auch musikalische Begabung, aber noch ungerichtet, durchsinnlos.	Zufriedenstellend.	—	Bedarf noch eines guten Zeitraums, um in einem antiliterarischen Entwicklungsstadium zu kommen. (1862:) Talent, aber manche dessen Entwicklung hemmenden Eigenschaften.
Hr. v. Zeyplin.	Nicht begabt, Reife bei der Verfolgung und Gründlichkeit im technischen Studium.	Vortrefflich.	—	Etwas mehr Fortschritte; überhaupt nüchternlicher und schmerzhafter vorer muß sich das Spiel gestalten.
Hr. Wegscheider.	Mehr Lust als Kraft. Aber die vorhandene Intelligenz ersetzt zum Teil die letztere.	Sehr tüchtiges Streben.	März 1862. Sehr löblich.	Bei dem Reizteiler war spezielle Rücksicht zu nehmen auf die sehr geringe Spannfähigkeit der Hände.
Hr. R.	Beschriebene Begabung, aber auch ohne Berechnen.	Große Aufmerksamkeit, aber nicht genügend energisches Uben.	—	—
Hr. Herrn.	Im Allgemeinen sehr versprechend. Hier und da etwas natürliches. Gewissenhaftigkeit ist im Dec. 1859 erreicht. (Im Dec. 1859 erreicht Pulow:) Aufmerksamkeitsfähigkeit. Energie.	Nur zu loben. Wo viel Reiz vorhanden, kann man nicht immer gleiche Aufmerksamkeit verlangen.	—	Bedarf weniger ihre recht solide Technik zu üben als vor allem viel gute Musik zu hören, um Gedächtnis zu bilden und sich hauptsächlich in rhythmischer Begleitung klarer zu werden.

[Sommersemester 1862?]

Hr. Wegscheider.	Die vorhandene Reigung ist keine unglückliche, denn es ist Leidenschaft und Heißheit der Auffassung da — aber die geringe Spannkraft, der ungenügende Handbau machen viel Schwierigkeit.	Sehr anständig.	—	—
------------------	--	-----------------	---	---

Herr Herrholt zu den besten Hoffnungen.

Herr Herrholt hat sich eine Zeitlang ausdiesiglicher auf das Studium des Claviers concentrirt. Sechs Stunden täglich: Minimum!

Hr. S.

[Sommersemester 1862.]

Hr. S.	Nicht hervorragendes musikalisches Talent. Die allgemeine Fertigkeit ist ganz hübsch — der Ausdiesig nicht über — um glänzendere Resultate zu erreichen, fehlt es aber am Wesentlichsten.	Befriedigend. Der natürliche gute Wille ist zu rühmen.	—	Das Urtheil über die nicht eben bedeutende ursprüngliche Anlage braucht nicht als eines angezogen zu werden — in später Zukunft. Hüßig bricht bei manchen Talenten eine rudereige Eclaircissement hervor, wie ich es selbst an manchen Schülern erlebt.
-------------	---	--	---	---

1862. (Fortsetzung.)

Namen der Schüler.	Anlagen.	Reiz und Verhalten.	Fortschritte.	Besondere Bemerkungen.
Herr W.	Entwickeltes Talent. Doch dem nicht ganz entsprechendes Streben. Es fehlt noch an festem Bewußtsein der Aufgabe.	Zum Teil ganz befriedigend.	—	Problematische Aussichten. Der Anlage nach könnte ein sehr tüchtiger Pianist aus ihm werden. Hammerlein hat er mich durch Auffassung und Energie überrannt — hier und da wieder für ihn sehr niedergebunden.
Herr Lopp.	Die talentvollste und eifrigste Schülerin, die ich je im Conservatorium gefunden.	—	—	Kann eine Pianistin ersten Ranges werden, wenn
Herr Clausen.	Allgemein musikalische wie technische Begabung. Straffes Streben, ein Hauptverzug, der für mich die Quelle aller Übrigen ist.	Sehr zu rühmend.	—	Unter Betonung eines längeren Beobachtens garantiere ich für gute Resultate. [1864:] Macht dem Institut Ehre.
Herr A.	Ausgezeichnete technische Anlagen. Lebendige Intelligenz. Fortschrittliche Vorbildung durch Meister Hauff's Virtuosen-»chick«.	Sehr gut.	—	Kann ein bedeutender Virtuose im guten Sinne werden — aber die Ausbildung darf nicht Unterbrechungen leiden. Auch muß er das öffentliche Auftreten abwarten können.
[Name fehlt]	Für einen Engländer überrauschend musikalische Naturell. Große Beruhigung; viel Ernst.	Sehr gut.	—	—
Herr E.	Interessantes Experimentiervermögen. Subjekt für mich. Talent ist da, aber Alles vom ABS wieder anzufangen.	Sehr gut.	—	—
Herr Ricmann.	Entwickelten hervorragende Begabung. Hat einen leidlichen (aber freilich nur im Elementarstadium) Unterricht genossen und somit nichts zu verlieren, um so mehr begreife noch zu lernen. Verschärfte Hand. Temperament.	Zerflüchteter Geist. Mit Besatz der Besonnenheit wird er sich noch mehr reitieren.	—	Die verschönernde meiner Klientinnen. Aber — bleiben! Ernst wird nicht! [1864:] Längeres Bleiben im Institut würde meine Bemühungen durch ein eckelanteres Resultat fröhnen.
Herr Gad.	Recht tüchtiges Talent, geschmückt mit einem besondern guten Gesichtsmaß. Größere Gründlichkeit thut noth.	Schöner Geist.	—	Mit einem heilighörigen Besuch meiner Lecturen kann nichts Geringeres zu Stande kommen. Herr Gad hatte begeisterte Güte, so viel Gründe als möglich durchzuführen. Trotz ihrer schönen Augen und ihrer verhängigen Brillen sollte ich manche Pfleger, namentlich mit Bezug auf die Unmöglichkeit, in der letzten Zeit ein bestimmtes Resultat zu erzielen.

1863. (Fortsetzung.)

Namen der Schüler.	Anlagen.	Reiz und Verhalten.	Fortschritte.	Besondere Bemerkungen.
Herr Haupt.	Entwickelten musikalisch, hat aber früher im Dunsteln gesandt. Außerordentlich tüchtig gearbeitet die Richtung: Talent = Reiz.	Ohne ausdauernd bis auf verschiedene Abwesenheiten in der ältesten Zeit.	—	[März 1864:] Werde noch nicht recht recht flug aus feiner — möglichen — Zukunft.
Herr F.	Bedeutendes Virtuosen-talent, das sich zu einer hervorragenden Stufe emporheben kann, wenn — er oder die Seinigen nicht darauf bestehen »do mangle le ble en herbe«.	Recht gut.	—	Allgemein musikalische wie humane Bildung ist zu seiner Entwicklung auch als Pianist in besserem Grade erforderlich. In Ansehung seines jüdisch-finnischen Wesens ist sein von Selbstherrschung zugehendes Einleben in Bach und Beethoven überrauschend erfolgreich.
Herr Matthieu.	Für einen Engländer musikalisch. Vertritt jedoch die Sache als Gambalist, »Amateur«.	Demensprechend. Seltener Besuch meiner Lecturen und also —	—	—
Herr Schupc.	Nicht ohne Talent, nicht unedigant, aber etwas psögmatisch.	Befriedigend d. h. ziemlich.	—	—
Herr Schröder.	Tüchtiges Talent, tüchtige Intelligenz — die sich zweitels ohne mit der Zeit gesteigerte Sinnen schärfen wird.	Befriedigend.	—	—
Herr Strauß.	Musikalisch, vornehmungslos. Einem grober Anschlag, der bei weitem über das verjüngert werden kann.	Befriedigend.	—	—
Herr von Bodenbors.	Intelligenz. Tüchtig. In der Technik etwas zurück, aber inwieweit gut ausgebildet, als nicht zu verlieren war.	Sehr gut.	—	—
Herr R.	Musikalische Begabung, aber demnach und entsprechend ebenbürtig.	Sehr mäßig.	—	—
Herr A.	Sehr schlechten. Schlechte Vorbildung — demnach, oberflächlich.	Unzureichend für meine Anforderungen — für eine ist, vielleicht schon anerkennungswertig?	—	—
Herr A.	Sehr schlechten. Schlechte Vorbildung — demnach, oberflächlich.	Unzureichend für meine Anforderungen — für eine ist, vielleicht schon anerkennungswertig?	—	—

1864. (Fortsetzung.)

Namen der Schüler.	Anlagen.	Reiz und Verhalten.	Fortschritte.	Besondere Bemerkungen.
Herr A.	Sehr schlechten. Schlechte Vorbildung — demnach, oberflächlich.	Unzureichend für meine Anforderungen — für eine ist, vielleicht schon anerkennungswertig?	—	—
Herr A.	Sehr schlechten. Schlechte Vorbildung — demnach, oberflächlich.	Unzureichend für meine Anforderungen — für eine ist, vielleicht schon anerkennungswertig?	—	—

Im Interesse des Unterrichtes und zunächst Deswegen, der von demselben profitiren soll, ist es dringendst wünschenswerth, daß der Lehrer wisse, wie lange der Schüler das Institut zu besuchen Willens ist und welche Grad musikalischer Wissenschaft, u. künstlerisch musikalischer (Bilbung) er zu erreichen beabsichtigt. Der Unterrichtsplane erlaubt sich das ergebene Ansuchen an das Directorium, ihn beim Eintritt jedes neuen Schülers, sowie auch nachträglich betreffs der im Institute verbleibenden Schüler hierinnen in genaue Kenntniß setzen zu wollen. Es ist ihm unmöglich, ohne die Erkennung dieser Vorfrage seine Maßregeln zu treffen, daß die erreichbaren Resultate aus seinem Unterrichte erwachsen können. Die Ungewissheit hierüber setzt ihn außer Stand, eine richtige Wahl in der einschlagenden Methode, in der Anlage eines mehr oder minder umfassenden Lehrplanes zu treffen. Talentvolle Schüler, die allmählig auf den richtigen Weg gebracht werden sind, pöpslich den Unterricht aufgeben zu sehen, hat etwas ungerath demüthigendes und Entmenslichendes für einen Lehrer, der ein gleiches Interesse jedem ihm anvertrauten Jüngling zu schenken sich verpflichtet glaubt. Im Zukunft wird der Unterrichtsplane in solchen Fällen genügt sein, mit Rücksicht auf seine Lehrer-Relationen Zeugniß und Consuren zu verweigern, um der Gefahr zu entgehen, eine halbe oder Viertel-Brantwortlichkeit von Urtheilsunfähigen für eine ganze Brantwortlichkeit gebietet zu sehen.

Hans von Bülow.

[Gutachten.]

Herr Fritz Hartwigson aus Copenhagen, den ich seit längerer Zeit die Freude habe, meinen besten Schüler nennen zu können, theilt mir mit, daß er im Begriff stehe, sich nochmals an die Königlich Dänische Regierung mit der gehorsamen Bitte um Erneuerung des ihm bisher verlassenen Stipendiums zu wenden, dessen er sich nach meiner Meinung durch den ersten acht künstlerischen Eifer, mit welchem er seine musikalischen Studien betreibt, vollkommen würdig gezeigt hat. Es wird nicht meines Zeugnisses bedürfen, um die Königlich Dänische Regierung, (welche sich von den deutschen Regierungen sehr vortheilhaft dadurch auszeichnet, daß sie allen hervorragenden Talenten in Kunst und Wissenschaft mit höherer Einnahme und consequenter Freigebigkeit diejenige Unterstützung gewährt, welche zur völligen Ausbildung eines äußerlich undemittelsten Talentes nothwendig erscheint) für das Gesuch des Herrn Hartwigson günstig zu stimmen. Doch möchte ich mir bei dieser Veranlassung gestatten, meine unmaßgebliche Meinung über die Erpreislichkeit jener Stipendiums-Erneuerung und über deren Vermehrung seitens des Herrn Hartwigson in Kurzem darzutun. Herr Hartwigson scheint mir gegenwärtig als Claviervirtuose diejenige Stufe erreicht zu haben, welche es ihm erlaubt, überall mit dem günstigsten Erfolge öffentlich aufzutreten zu können, und somit der Kunst und seinem Vaterlande Ehre zu machen. Die „Lehrjahre“ im engeren Sinne des Wortes sind für ihn zu Ende; namentlich hat er jene technische Reife erlangt, welche erforderlich ist, um sich autodidaktisch selbständig weiter entwickeln zu können. Aber der Künstler lernt nie aus, für den strebenden Künstler von gleicher Wichtigkeit sind. Die Virtuosenlaufbahn ist in unserer Gegenwart keine Eincurve. Um Anerkennung und Ruhm zu ernten in weiteren Kreisen, reicht das Talent eines noch unbekanntem Kunstjüngers nicht aus. Zudem sind „musikalische“ Reisen, wäre

Hans v. Bülow, Briefe. III.

es auch nur zu receptiven Zwecken, eines der wirksamsten Bildungsmittel. Meines Erachtens wäre es für Herrn Hartwigson von ganz specieller Wichtigkeit, einen längeren Aufenthalt in Paris zu nehmen. In Beziehung auf ideale Correctheit, Vollendung und Feinheit der Ausführung, des Vortrages in der Kunst sind die Franzosen, d. h. die Pariser vorgeschrittener als die Deutschen und deshalb von relativer Ausergünstigkeit. Somit ist es für jeden Instrumentalisten, also auch für den Clavierpieler, von außerordentlichem Werthe, man könnte sagen von gebietlicher Nothwendigkeit, Studien im Hören, Urtheilen und Vergleichen gerade in Paris einen gewissen Zeitraum hindurch zu machen. Ich zweifle nicht, daß eine Reise dahin für die Ausbildung des schönen Talentes des Herrn Fritz Hartwigson sich als sehr fruchtbringend und fördernd erweisen werde. Dieses Talent ist, wie ich mich bereits früher ausgesprochen habe, ein so bedeutendes und vielversprechendes, daß es aufrichtig zu bedauern wäre, wenn ihm irgend ein nothwendiges Förderungs mittel durch die Ungunst der Verhältnisse verlagst bliebe.

Berlin, den 1. Februar 1861.

Hans von Bülow, Königl. preussischer Hofpianist.

[Zeugniß.]

Dem Herrn Hermann Gustav Göhl aus Königsberg in Pr., welcher während seines Besuches des Conservatoriums für Musik in Berlin von dessen Director, dem Königl. Professor Herrn Julius Stern, der ersten Clavierklasse des Unterrichtsnetzes angehört war, wird von dem Letzteren hierdurch das Zeugniß ausgestellt, daß er in seinem Studium des Clavierpiels ausdauernd jenen verständig-vollen Eifer bewährt hat, den eine erprießliche Entwicklung seines sehr hervorragenden Talentes bedingte. Herr Göhl befaß sich bei seinem Eintritt in das Institut auf einer in Folge gründlicher Vorbildung bereits ziemlich vorgeschrittenen Stufe: vermag nun zwar nicht behauptet zu werden, daß die verhältnismäßig kurze Zeit seines Verweilens in demselben genügt hätte, seine Leistungsfähigkeiten als Spieler zur „letzten“ Reife zu erheben und ihn gewissermaßen bei

1 Componist d. Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“ (1840—76).

seinem Anstritte als fertigen Virtuosen an die musikalische Öffentlichkeit zu übergeben, so ist andererseits nicht in Zweifel zu ziehen, daß es demselben bei seinem, wie bereits gesagt, ungewöhnlich reichen Talente, seiner eine fruchtbarere Selbstkritik ermöglichenden künstlerischen Intelligenz gelingen werde, die restirenden Erfordernisse der Schule auf autodidaktischem Wege zu erledigen und allmählig diejenige Meisterschaft zu erlangen, die ihn nach den bisher abgelegten Proben seiner Fähigkeiten mit Sicherheit in Aussicht gestellt werden kann. Als die maßgebendste, eidenste dieser Proben muß die in der Conservatoriumsprüfung vom 3. April d. J. von dem allgerneinsten Beifall der Zuhörer begleitete Ausführung eines Clavierconcertes mit Orchester von seiner Composition bezeichnet werden, die eben so sehr geeignet war, das productive wie das executive Talent des Herrn Göhl nach jeder Richtung auf das Erfreulichste darzutun. Die genannte Leistung darf auf die volle Anerkennung jedes sachverständigen Musikers präcediren.

Berlin, 28. Mai 1862.

Hans von Bülow, Königl. preussischer Hofpianist.

[Zeugniß.]

Über den Herrn Hermann John aus Erfurt, welcher während mehrerer Jahre das Conservatorium für Musik in Berlin unter Leitung des Herrn Professor Julius Stern besucht und an dem von Unterrichtsnetzen in diesem Institute gegebenen Clavierunterrichte Theil genommen hat, glaubt Lezterer bei Ertheilung eines Specialzeugnisses nichts Bescheidenderes äußern zu können, als indem er sagt, daß er selten eine solche Bemerkung der Maxime „das Talent ist der Fleiß“ angetroffen hat. Nicht, als ob es Herrn John an erprießlicher musikalischer Begabung gemangelt hätte: außer den für eine solche am unwiderleglichsten sprechenden Compositionsversuchen desselben, hat er im Laufe des Unterrichtes seinem Clavierlehrer ununterbrochene und zuweilen überausende Beweise selten geistvollen Verständnisses abgelegt und sich stets als einen musikalischen Denker gezeigt.

Aber der „willige“, schön und richtig willige „Geist“ hatte mit einem ungewöhnlich „schwachen Fleiß“ zu kämpfen. Die technische Seite, ja selbst die mechanische seiner Vor-

es auch nur zu reactiven Zwecken, eines der wirksamsten Bildungsmittel. Meines Erachtens wäre es für Herrn Hartvigson in Paris ganz specieller Wichtigkeit, einen längeren Aufenthalt in Paris zu nehmen. In Beziehung auf ideale Correctheit, Vollendung und Reinheit der Ausführung, des Vortrages in der Musik sind die Franzosen, d. h. die Pariser Vorgesetzten als die Deutschen und deshalb von relativer Mustergültigkeit. Somit ist es für jeden Instrumentalisten, also auch für den Clavierspieler, von außerordentlichem Werthe, man könnte sagen von gebieterischer Nothwendigkeit, Studien im Hören, Urtheilen und Vergleichen gerade in Paris einen gewissen Zeitraum hindurch zu machen. Ich zweifle nicht, daß eine Reise dahin für die Ausbildung des schönen Talentes des Herrn Friths Hartvigson sich als sehr fruchtbringend und fördernd erweisen werde. Dieses Talent ist, wie ich mich bereits früher ausgesprochen habe, ein so bedeutendes und vielversprechendes, daß es aufrechtig zu bedauern wäre, wenn ihm irgend ein nothwendiges Förderungs mittel durch die Ungunst der Verhältnisse versagt bliebe.

Berlin, den 1. Februar 1861.

Hans von Bülow, königl. preussischer Hofpianist.

[Zeugniß.]

Dem Herrn Hermann Gustav Göb¹ aus Königsberg in Pr., welcher während seines Besuches des Conservatoriums für Musik in Berlin von dessen Director, dem königl. Professor Herrn Julius Stern, der ersten Clavierklasse des Unterzeichneten zugeheilt war, wird von dem Letzteren hierdurch das Zeugniß ausgestellt, daß er in seinem Studium des Clavierspiels ausdauernd jenen verhältnißvollen Eifer bewährt hat, den eine entsprechende Entwicklung seines sehr hervorragenden Talentcs bedingte. Herr Göb besand sich bei seinem Eintritt in das Institut auf einer in Folge gründlicher Vorbildung bereits ziemlich vorgeschrittenen Stufe: vermag nun zwar nicht behauptet [zu] werden, daß die verhältnißmäßig kurze Zeit seines Verweilens in demselben genügt hätte, seine Leistungsfähigkeiten als Spieler zur „letzten“ Reife zu erheben und ihn gewissermaßen bei

¹ Componist d. Oper „Der widerpenntigen Bäumung“ (1840—70).

seinem Austritte als fertigen Virtuosen an die musikalische Öffentlichkeit zu übergeben, so ist andererseits nicht in Zweifel zu ziehen, daß es demselben bei seinem, wie bereits gesagt, ungewöhnlich reichen Talente, seiner eine fruchtbare Selbstkritik ermöglichenden künstlerischen Intelligenz gelingen werde, die restirenden Erfordernisse der Schule auf autodidaktischem Wege zu erledigen und allmählig diejenige Meisterschaft zu erreichen, die ihm nach den bisher abgelegten Proben seiner Fähigkeiten mit Sicherheit in Aussicht gestellt werden kann. Als die maßgebende, eidenteste dieser Proben muß die in der Conservatoriumsprüfung vom 3. April d. J. von dem allgemeinsten Beifall der Zuhörer begleitete Ausführung eines Clavierconcertes mit Orchester von seiner Composition bezeichnet werden, die eben so sehr geeignet war, das productive wie das executive Talent des Herrn Göb nach jeder Richtung auf das Erfreulichste darzulegen. Die genannte Leistung darf auf die volle Anerkennung jedes sachverständigen Musikers pretendiren.

Berlin, 28. Mai 1862.

Hans von Bülow, königl. preussischer Hofpianist.

[Zeugniß.]

Über den Herrn Hermann Sohn aus Erfurt, welcher während mehrerer Jahre das Conservatorium für Musik in Berlin unter Leitung des Herrn Professor Julius Stern besuchte und an dem vom Unterzeichneten in diesem Institute gegebenen Clavierunterrichte Theil genommen hat, glaubt Lehrender bei Ertheilung eines Specialzeugnisses nichts Bescheideneres äußern zu können, als indem er sagt, daß er selten eine solche Bewahrheitung der Maxime „das Talent ist der Fleiß“ angetroffen hat. Nicht, als ob es Herrn Sohn an ursprünglicher musikalischer Begabung gemangelt hätte: außer den für eine solche am unwiderleglichsten sprechenden Compositionsversuchen derselben, hat er im Laufe des Unterrichtes seinem Clavierlehrer ununterbrochene und zumweilen überrassende Beweise seines geistvollen Verständnisses abgelegt und sich stets als einen musikalischen Denker gezeigt.

Aber der „willige“, schön und richtig willige „Geiß“ hatte mit einem ungewöhnlich „schwachen Fleiß“ zu kämpfen. Die technische Seite, ja selbst die mechanische seiner Vor-

bildung im Clavierspiel war beim Eintritte des Herrn Sohn in das Institut in einem arg vernachlässigten, völlig unbehilflichen Zustande. Nichts ist müßlicher, schwieriger in reiferen Jahren, wo die Befangenheit eines reiferen Erkenntnißvermögens auf die Erwerbung mechanischer Fertigkeit weit mehr hemmend als fördernd einwirkt, als eine Arbeit nachzuholen, welche der unbefangene Spieltrieb der Kinder- oder ersten Jugendjahre ohne viel Beschwerclichkeit verrichtet.

Um so achtungs- und bewunderungswürdiger erscheint die eiserne Willensenergie, mit welcher Herr Sohn sein „schwaches Fleisch“ gekräftigt hat: um so erfreulicher waren dem Lehrer die Resultate, welche er aus den Anstrengungen des Schülers, das widerstrebende Material seiner Finger zu gefügigen, schmieglamen Dienern des musikalischen Geistes umzugestalten, zu constatiren Gelegenheit gehabt hat. Herr Sohn ist gegenwärtig im Stande, mit Ausnahme der speciellsten Virtuosenstücke, alle mittelschwereren Compositionen älterer wie neuerer Meister nicht bloß mit richtiger Auffassung, sondern auch technisch sauber und correct zum Vortrage zu bringen, da im Verhältniß zur Entwicklung seiner mechanischen Gelesenheit jene Befangenheit allmählig abgenommen hat, welche die practicirte Bescheidenheit des Bewußtseins ist, daß Wissen und Können nicht mit einander harmoniren.

Der mäthselige und siesreich bestandene — aller Wahrscheinlichkeit nach noch zu weiterer Klärung sich erstreckende — Entwicklungsproceß seiner Clavierspielftudien, den Herr Sohn an sich durczugemachen gehabt hat, befähigt ihn, nach des Unterzeichneten Meinung, vor vielen Anderen zur vständigen und gewissenhaften Erfüllung aller Pflichten, die man von einem berufsstreuen und berufsständigen Lehrer verlangen kann. Wie der Unterzeichnete Herrn Sohn, falls es seine Absicht ist, den Musiklehrerberuf zu wählen, in solcher Eigenschaft auf das Angelegenlichste und Rücksichtloseste empfehlen kann, so fügt er noch hinzu, daß die anrichtige, herzliche Theilnahme, welche ihm bei der Entwicklungsgang des Herrn Sohn eingefloßt hat, bei dessen Austritt aus dem Institute nicht erlöschen ist, wie aus dem Vorstehenden erklärlich.

Berlin, 28. Mai 1862.

Hans von Bülow, königl. preussischer Hofpianist.