

Nekr

J / I

15 7

ERNST ISLER

1879 — 1944



Nekr J 15

ERNST ISLER

30. SEPTEMBER 1879 — 26. SEPTEMBER 1944

ZUM GEDÄCHTNIS

Die Trauerfeier fand am 28. September 1944
im *Fraumünster* in *Zürich* statt

Die Trauerrede hielt *H. Großmann*, Pfarrer am *Fraumünster*
Weiter sprachen: Dr. *Willi Schub*, *Zürich*
Karl Matthaei, *Winterthur*

Musik:

BACH

Fantasie in c-Moll für Orgel

Chor aus der Kantate „O Jesu Christ, deines Lebens Licht“

Andante aus der III. Sonate in C-Dur für Violine

Orgelchoral „Herzlich tut mich verlangen“

Grave aus der Fantasie in G-Dur für Orgel

Orgel: *Heinrich Funk*

Chor: *Häusermannscher Privatchor Zürich*, Leitung: *Hermann Dubs*

Violine: *Willem de Boer*



G 1500
Trauerfamilie
2



Ernst Isler.

TRAUERREDE VON H. GROSSMANN

PFARRER AM FRAUMÜNSTER

Psalm 126, Vers 3:

*Der Herr hat Großes an uns getan;
des sind wir fröhlich.*

Als ich vorletzte Woche, ohne zu wissen, daß es das letzte Mal sei, Herrn Ernst Isler besuchte, äußerte er den Wunsch, er möchte nur noch *einmal* am Weihnachtsgottesdienst im Fraumünster teilnehmen und die Töne seiner geliebten Orgel hören. Er fügte hinzu: „Wenn ich bis dahin noch das Leben habe.“ Ein höherer Wille hat verfügt, daß es nicht sein sollte. In der Morgenfrühe des Dienstag ist er, nach einigen Tagen der Bewußtlosigkeit, sanft entschlafen. Und heute ertönen die Klänge der Fraumünsterorgel *für* ihn, der so viele Jahre als ihr Meister sie zur Ehre Gottes durch dieses herrliche Gotteshaus hat erklingen lassen.

Ernst Isler wurde am 30. September 1879 als das zweite von drei Kindern des aus Volketswil gebürtigen Lehrers Albert Isler und der Lina Isler-Hubmann in Zürich-Wiedikon geboren. Nach dem Besuch der Primarschule Wiedikon und dreier Klassen des kantonalen Gymnasiums trat er im Frühjahr 1895 in die damalige Künstler-schule der Musikschule Zürich ein, die er im Herbst 1899 für 1½ Jahre mit der königlichen Hochschule für Musik in Berlin vertauschte.

Im Frühjahr 1901 in die Heimat zurückgekehrt, übernahm Ernst Isler als Nachfolger von Hermann Suter für einige Jahre die Leitung des kleinen Konzertvereins „Liederkranz Uster“. 1904—11 war er Leiter des Sängervereins Richterswil. Von besonderer Wichtigkeit wurde für ihn die Organistenstelle an der Kirche Enge, die er 1903 antrat. Seit 1905 versah er am Zürcher Konservatorium die Stelle eines Klavierlehrers.

Im April 1907 verheiratete sich Ernst Isler mit Alice Rungger von St. Moritz. Der glücklichen Ehe entsprossen zwei Kinder.

Als 1918 sein verehrter Orgellehrer Johannes Luz starb, wurde Ernst Isler dessen Nachfolger in seinem Doppelamt als Organist am Fraumünster und als Orgellehrer am Konservatorium. Auch wurde ihm das Orgelspiel bei den Konzerten der Tonhalle übertragen.

Der Fraumünsterpfarrer möchte sowohl in seinem eigenen Namen wie im Auftrag der Kirchenpflege dem Fraumünsterorganisten ein Wort des Dankes und der Anerkennung aussprechen. Während vieler Jahre hat er mit ihm bei der Gestaltung der Gottesdienste in ungetrübter Harmonie zusammenarbeiten dürfen. Ein Verhältnis gegenseitiger Achtung und herzlichen Vertrauens band uns zusammen. Ernst Isler hat am Vortag seines Rücktrittes von seinem lieben

Luther „die Bibel im Kleinen“ und sein „liebstes Kordial und beste Herzstärkung“ genannt hat:

Also hat Gott die Welt geliebet, daß er seinen eingeborenen Sohn gab, auf daß alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.

Was hier gesagt wird, das singt das alte kernhafte evangelische Kirchenlied in unser Herz hinein, und im Lied versteht es das Herz oft besser als im bloß gesprochenen Wort, das häufig allzusehr nur den Kopf beansprucht und unserem kritischen Verstand nicht recht eingehen will. Was das Bibelwort meint: „Der Friede Gottes, der höher ist als alle Vernunft, bewahre unsere Herzen und Sinne in Christus Jesus“ wird uns im ergriffenen Mitsingen eines Liedes oder im Hören solcher Weisen, in denen der Glaube sich ausdrückt in wunderbaren Tönen, oft gefühlsmäßig unmittelbar deutlich. Das Lied zählt nicht trocken auf, was der Herr Großes getan hat, es ist selber Zeugnis dafür, daß wir „des fröhlich sind“ und darum in Lob, Dank, Anbetung, über alles Verstehen hinaus, den Namen Gottes preisen.

Jenes alte Auferstehungslied, das Ernst Isler so besonders lieb war, ist ja nichts anderes als die Aufforderung zur Freude und Ausbruch der Freude darüber, daß der Herr Großes an uns getan hat.

Christ ist erstanden von der Marter alle!
Des soll'n wir alle froh sein, Christ will unser Trost sein.
Kyrieleis!

Wär er nicht erstanden, die Welt, die wär vergangen.
Seit daß er erstanden ist, so lobn wir den Vater Jesu Christ.
Kyrieleis!

Und dann schallt's im Hallelujah, als würden wir aus all der Trauer und all dem Elend der Welt emporgehoben, als öffnete sich der Himmel über uns und es sei ein Hallelujah, das nicht wir hinauf-singen, sondern das herabklingt von einem „höheren Chor“ der Engel und Erlösten, so daß wir eine Vorahnung dessen erhalten, was unser Psalm sagt: „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, werden wir sein wie die Träumenden. Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen; und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.“

Der Herr hat Großes an uns getan, daß wir nicht gefangen, verloren und hoffnungslos in dieser Welt des Todes drinstehen, sondern glauben dürfen an eine ewige Bestimmung des Menschenlebens und eine Welt der Vollendung. *Dess' sind wir fröhlich. Amen.*

ANSPRACHE VON DR. WILLI SCHUH

Was der schlicht-erhabene Raum, in dem wir versammelt sind, um Abschied zu nehmen von unserem verehrten und lieben Kollegen und Freund, im Leben und Wirken Ernst Islers bedeutet hat, und wie er in ihm mit seinem Orgelspiel das Beste gegeben, das er zu verschenken hatte — das ist uns von Herrn Pfarrer Großmann vor die Seele geführt worden. An mir ist es, daran zu erinnern, daß es neben dem Fraumünster noch zwei andere Stätten gibt, denen Ernst Isler durch Jahrzehnte hindurch mit seltener Hingabe und Pflichttreue Dienste geleistet hat, die eine bleibende Spur hinterlassen werden: die „Neue Zürcher Zeitung“ und das Konservatorium. Jene als die Hauptstätte seines weit ausstrahlenden musikkritischen Wirkens, dieses als die Stätte seiner Lehrtätigkeit — wobei wir nicht vergessen wollen, daß er seine Schüler zum großen Teil auch hier an der Fraumünsterorgel in den Geist und in die Technik des Orgelspiels einführte.

Ernst Isler hat in jedem der verschiedenen Zweige seines Wirkens wertvolle und ganze Arbeit geleistet. Daß seine dreifache Tätigkeit als Organist, als Lehrer und als Musikschriftsteller und Kritiker nicht zur Aufspaltung seiner Kräfte, vielmehr zu deren harmonischen Ausgleich und Zusammenschluß führte, war bezeichnend für sein gesundes, kraftvolles Wesen. In Ernst Isler hat man deshalb auch stets weder in erster Linie den Organisten noch den Musikkritiker gesehen, sondern eine *musikalische Persönlichkeit*, die ihre hochangesehene Stellung im zürcherischen und schweizerischen Musikleben nicht so sehr einzelnen Funktionen, als vielmehr einem umfassenden Wissen und Können und nicht zuletzt auch einem aufrechten, zuverlässigen Charakter verdankte.

Ernst Isler hatte wenig Glatt-Verbindliches an sich, wenig, was unmittelbar für sich einnehmen mochte; er kehrte als echter Schweizer gewöhnlich eher die rauhen Seiten seines grundgütigen Wesens nach außen. Man mußte sein Leben und sein Arbeiten schon ein wenig durch die Jahre hindurch verfolgen, wenn man es in seiner ganzen Gediegenheit, seinem Ernst und seiner konsequenten Haltung erkennen und richtig würdigen wollte. Die Beharrlichkeit und Geradlinigkeit, die ihn auszeichnete, aber auch die ununterbrochene Berührung mit der Oeffentlichkeit brachten es glücklicherweise mit sich, daß breite Kreise mit seinem Wirken vertraut wurden; und so hat sich die Achtung, die man seiner organistischen wie seiner musikkritischen Tätigkeit entgegenbrachte, im Laufe der Jahre immer mehr vertieft. Und immer mehr ist ihm — trotz den Hemmungen und Widerständen, mit denen er, wie jeder, der ein kritisches Amt mit Unerschrockenheit versieht, rechnen mußte — auch die persönliche Wertschätzung all derer zuteil geworden, die zu ihm in nähere Beziehung traten.

Daß man sich in musikalischen Fragen, welcher Art sie immer sein mochten, an ihn wandte, wurde allmählich zu einer Selbstverständlichkeit. Und das hatte seine guten Gründe: zunächst waren es seine profunde Sachkenntnis, seine reiche Erfahrung und seine kluge, ruhig abwägende Art in der Beurteilung der Dinge, die seinen Rat und seine Mithilfe wertvoll machten, gewiß ebenso sehr aber auch seine nie erlahmende Bereitschaft, sich für eine gute Sache selbstlos einzusetzen. Alles, was edler Musik — deren treuer Diener er zeit-lebens gewesen — förderlich sein konnte, war von vorneherein seines Beistandes gewiß. Keine Arbeit, kein Opfer war ihm zu groß, wenn er mit seiner Ueberzeugung für etwas eintreten konnte. Und wer mit Isler zu tun hatte, der wußte, woran er war, denn seiner geraden und grundehrlichen Natur lag jede Halbheit, jede Zweideutigkeit fern. Man konnte sich auf ihn verlassen; er war in der Bejahung wie in der Ablehnung charakterfest und treu.

Wenn sich Ernst Isler als *Musikkritiker* in über vierzigjähriger Tätigkeit an der „Neuen Zürcher Zeitung“ (und von 1910 bis 1927 auch an der von ihm vorbildlich geführten und zu einem Fachorgan ersten Ranges gemachten „Schweizerischen Musikzeitung“) einen hochgeachteten Namen schaffen und entscheidend dazu beitragen konnte, der Musikkritik bei uns feste Grundlagen und klare Richtlinien zu geben, so waren es wohl hauptsächlich drei Faktoren, deren harmonisches Zusammenwirken die Voraussetzung für ein so erfolgreiches Wirken schuf: seine umfassenden musikalischen Kenntnisse, seine Gewissenhaftigkeit und sein untrüglicher Sinn für musikalische Qualität. Dazu kamen eine fast unerschöpfliche Arbeitskraft und eine lebendige Beziehung zu allem, was zum Bereiche der Musik gehört. Ernst Isler ist seines kritischen Amtes nie überdrüssig geworden, und so sind auch die Leser seiner nie überdrüssig geworden. Er konnte rücksichtslos ablehnen, wo seine Ueberzeugung es ihm gebot, aber er war auch ein überaus verständnis- und liebevoller Förderer junger Talente, von Komponisten so gut wie von Solisten. Und für ein Werk werbend eintreten zu können, bedeutete für ihn stets die größte und schönste Aufgabe des Kritikerberufs. Er hat sich dieser Aufgabe ungezählte Male und mit nachhaltiger Wirkung unterzogen und sich damit den Dank der Besten unter den Komponisten unserer und der jüngstvergangenen Zeit erworben. Der Einfluß des Musikkritikers Isler auf das Zürcher Musikleben ist, auch wenn es sich im einzelnen vielleicht nicht leicht nachweisen ließe, unbestreitbar und bedeutend gewesen. Der Ernst und das Verantwortungsbewußtsein, mit dem er sein kritisches Amt ausübte, blieben nicht ohne fruchtbare Rückwirkungen auf die Programmgestaltung und die Leistungen der Konzertierenden in unserer Stadt. Ernst Isler hat sich damit unser aller Dank verdient. Mir aber ist im besondern aufgetragen, an dieser Stelle als Sprecher seiner engern Kollegen von der „Neuen Zürcher Zeitung“, der Chef-redaktion und den Feuilletonredaktoren vor allem, den tiefgefühlten

Dank zum Ausdruck zu bringen für alles, was der Verstorbene für unser Blatt, dem er in beispielhafter Treue gedient, in Tausenden von gehaltvollen Referaten und Aufsätzen geleistet hat. Während zwei- und vierzig Jahren hat Isler seine umfangreichen Berichterstattungspflichten mit einer Zuverlässigkeit, Pünktlichkeit und Arbeitsfreudigkeit versehen, die zu der unbedingten Achtung, die jeder von uns seiner hohen Berufsauffassung, dem Geist der Gerechtigkeit und strengen Sachlichkeit, von dem er besetzt war, entgegenbrachte, ein lebendiges Gefühl der Dankbarkeit beigesellte. Die „Neue Zürcher Zeitung“ verliert in Ernst Isler einen hochgeschätzten Mitarbeiter, der das Ansehen des Blattes entscheidend mitgefördert hat; und sie verliert einen lieben und hilfsbereiten Kollegen, dessen schlichtes und humorvolles Wesen ihm herzliche Freundschaft eintrug. Es ist mir ein Bedürfnis, hier aussprechen zu dürfen, in welcher selbstloser und großzügiger Weise er jüngere Kollegen heranzuziehen und zu fördern wußte. Einen gütigern Kollegen als er einer war, kann man sich nicht vorstellen. Er war seinen Mitarbeitern aber auch ein Vorbild durch die verantwortungsbewußte und lebendige Art, in der er seinen Beruf mit bewunderungswürdiger Ruhe, Sicherheit und Würde und vor allem mit einem unbeirrbaren Rechtlichkeitssinn ausübte. Als Gymnasiast und junger Musikstudent habe ich selber einen nicht geringen Teil meiner musikalischen Bildung aus den E. I.-Kritiken der „Neuen Zürcher Zeitung“ geschöpft, und als mir später der in jener frühen Zeit geborene Wunsch, einst an Islers Seite wirken zu dürfen, in Erfüllung ging, hat der tiefe Respekt vor seiner Leistung neue Nahrung erhalten und sich im freundschaftlichen und nie getrübbten Zusammenarbeiten mit dem älteren Freund und Kollegen immer mehr zu aufrichtiger Verehrung vertieft.

Aehnliche Erfahrungen wüßten sicherlich auch andere, namentlich aus dem Kreise seiner Orgelschüler, zu bekennen. Da ich den Auftrag erhalten habe, im Namen der Behörden und des Direktors des Konservatoriums Zürich, Herrn Direktor Carl Voglers, sowie der Lehrerschaft und der Schüler dieses Institutes aus des *Lehrers* Ernst Isler zu gedenken, so möchte ich Ihnen in Erinnerung rufen, welche eminent erzieherische Wirkungen schon vom Musikkritiker Isler ausgegangen sind. Es liegt auf der Hand, daß sein starker Sinn für Verantwortung und sein künstlerischer Ernst in der eigentlichen Lehrtätigkeit ein noch fruchtbareres Feld finden mußte. Ernst Isler war freilich kein bequemer Lehrer. Wie er von sich selber jederzeit viel, ja oft zu viel, verlangt hat, so verlangte er auch von seinen Schülern stetige und gewissenhafte Arbeit und stärkste Konzentration, die manchem zuweilen sauer geworden sein mag. Für Ungezählte aber sind die Lehrjahre bei Isler zu einer gesunden, für das künftige Leben und Wirken bedeutsamen Schule der Selbstdisziplin geworden. Eine ganze Generation von Organisten ist aus Islers nicht nur in technischer, sondern auch in musikalisch-stilistischer Hinsicht strengen Schule hervorgegangen.

Wenn heute die evangelische Kirche bei uns über eine für ihre Aufgaben fachlich wie geistig trefflich vorbereitete Schar von Organisten verfügt, so dankt sie das zu einem wesentlichen Teil der erzieherischen Arbeit, die Ernst Isler am Konservatorium Zürich — an dem er schon seit 1906 als Klavierlehrer tätig war — als Lehrer für Orgelspiel während nahezu einem Vierteljahrhundert (nämlich in den Jahren 1918 bis 1942) geleistet hat. Eine große Zahl namhafter Organisten gedenkt in dieser Stunde dankbar ihres verehrten Lehrers; und Behörden, Direktion und Lehrerschaft des Konservatoriums wissen dem Verstorbenen, der seine große Arbeitskraft dem Institut durch so viele Jahre schenkte, Dank nicht nur für das, was er als Lehrer wirkte, sondern auch für seine lebendige Teilnahme am innern Auf- und Ausbau des Konservatoriums. Als langjähriger Lehrervertreter hat Ernst Isler im Vorstand, im Lehrerkonvent und in der Lehrervereinigung stets ein gewichtiges Wort mitgesprochen. Sich für seine Kollegen selbstlos und unerschrocken einzusetzen, war für ihn eine Selbstverständlichkeit. Die Lehrerschaft verdankt ihm deshalb viel und wird sein tatkräftiges Eintreten für ihr und des Konservatoriums Wohl nicht so bald vergessen. Dank seiner kameradschaftlichen Haltung heilten die kleinen Kratzwunden, die seine kritische Feder gelegentlich auch den Kollegen beibrachte, immer rasch wieder zu. Im Lehrerzimmer des Konservatoriums (dem der Rauch ungezählter Islerscher Zigaretten die Patina gegeben) zwischen zwei Unterrichtsstunden ein paar Worte mit Ernst Isler zu plaudern, war manchem von uns zur lieben Gewohnheit geworden. Als er vor zwei Jahren seines Augenleidens wegen vom Konservatorium scheiden mußte, hinterließ er eine schmerzlich empfundene Lücke. Sein Andenken ist unter uns lebendig geblieben, weil wir ihn als treuen Kollegen und ersten Künstler aufrichtig schätzten und als schlichten und aufrechten Menschen liebten. Die Kollegen und Schüler vom Konservatorium trauern um ihn, wie alle seine Freunde um ihn trauern, und werden seiner in tiefer Dankbarkeit und herzlicher Treue gedenken.

ANSPRACHE VON KARL MATTHAEI

Unser lieber Freund und Amtskollege, unser treubesorgter Ehrenpräsident Ernst Isler ist am vergangenen Dienstag früh von seinem doppelten, schweren Leiden durch den Tod erlöst worden. Seinen Angehörigen spreche ich im Namen des Zürcherischen Organistenverbandes, im Auftrage der Gesangbuchkommission, des Evangelischen Kirchenbundes sowie im Namen der Präsidentenkonferenz aller neun reformierten Organistenverbände der Schweiz unsere herzlichste Teilnahme aus. Wohl waren wir im engsten Kreise auf diese tragische Wendung vorbereitet, doch wie hart uns dieser Schlag überhaupt und gerade jetzt trifft, kann nur der ermessen, der des Heimgegangenen Ideale und selbstlose Gesinnung unserer Zunft gegenüber in den Einzelzügen wahrnehmen durfte.

Ernst Isler war unserem Verbands, dessen Gründer er ist, von jeher mit besonderer Liebe und Hingabe zugetan; in der letzten Zeit, da er den verwaisten Präsidentenposten aufs neue bekleidete, vielleicht noch in vermehrtem Maße, galt es doch, das 25jährige Jubiläum aufs Frühjahr 1945 vorzubereiten und mit würdigen Feiern an den Orgeln der beiden Münster von Zürich auszumücken. Ausgerechnet der Gründer und unermüdete, stets tatendurstige Förderer unseres Verbandes durfte dieses schönen Festtags nicht mehr teilhaftig werden. Gerade er, der trotz seinem schweren und hemmenden Augenleiden noch den Plan zu einer Gedenkschrift faßte, wurde mitten aus solch tätigem Wirken, das doch einigermaßen einen tragbaren Ersatz für das aufgegebene sonntägliche Orgelspiel und das Unterrichten bildete, jäh herausgerissen.

In dieser Zeit, da ihm das Studieren der Akten oftmals große Mühe bereitete, hörte ich ihn eigentlich nie klagen; nur zweimal in stiller Resignation berührte er das Unvermeidliche alles Irdischen: das eine Mal flocht er in den Jahresbericht anlässlich der letzten Generalversammlung die Worte ein, „es werde mit ihm doch wohl nicht mehr lange gehen“; das andere Mal, als ich mit ihm vor ein paar Wochen das letzte Zwiegespräch halten durfte, sagte er mit geradezu imponierend gefaßter Ruhe und Abgeklärtheit: „es geht jetzt rasch mit mir bergab!“

Damit treffen wir eine wesentliche Eigenschaft in Ernst Islers scharfumrissener Persönlichkeit: Er kannte vor allem keine Sentimentalitäten und Unklarheiten. Wer mit ihm zusammen zu arbeiten hatte, mußte sein aufgeschlossenes, verständiges Wesen schätzen lernen. Er war unbestechlich und sauber in seiner Gesinnung; Halbheiten ging er aus dem Wege; um so mehr stand er für Dinge ein, die ihn überzeugten; die Verantwortung für wichtige Entscheidungen übernahm er stets in charaktervoll männlicher Art.

Sein großes Wissen um die inneren und äußeren Vorgänge im kulturellen Leben stellte er nie gleißend zur Schau, vielmehr strömte

der Born seines Geistes und der reichen Erfahrungen erst dann recht, wenn es galt, die oftmals von materiellen Begleiterscheinungen strotzenden Verhandlungen gleichsam auf eine höhere Ebene zu heben, um den alltäglichen Geschehnissen im bisweilen biedereren und trockenen Vereinsleben den rechten Zug, den wahren Sinn, ein vergeistigtes, edleres Werden und Gedeihen zu schenken. Ein besonderes Talent offenbarte er im Ergreifen der Initiative. Was er hier zu gewissen Zeiten für die gesamte Organistenschaft der Schweiz an Leistung vollbrachte, geht schier ins Unermeßliche. Kein Gang, keine Verhandlung und kein Brief erschien ihm zu viel, trotz seiner sonstigen beruflichen Belastung, wenn es darum ging, Vollwertiges und Gültiges zu schaffen. In selbstloser Weise diente er dem Ganzen, seine eigenen Interessen bisweilen reichlich in den Schatten stellend.

Es ist hier nicht der Ort, alles aus dem Bereiche seiner Taten für den Zürcherischen Organistenverband und schlechthin für die schweizerische Organistenschaft aufzuzählen. Einige Streiflichter mögen sogar prägnanter und mit mehr Deutlichkeit seine Schaffensfreude profilieren.

Seit der Gründung unseres Verbandes nahm sich Ernst Isler in besonderer Weise der Organisten von Stadt und Land an. Durch Kurse sollte ihr Spiel verfeinert und zugleich mehr den liturgischen Forderungen des Gottesdienstes angepaßt werden. So wie er selbst das kirchliche Orgelspiel für den Sonntagmorgen in subtilster Weise vorbereitete und keine Zeit dafür scheute, so verlangte er von jedem Kursteilnehmer uneingeschränkte Hingabe und innerste Bereitschaft. Durch Vorträge, durch praktische Vorführung alter, Bachscher und zeitgenössischer Orgelmusik sollte ferner angespornt, angefeuert und das Wissen um die wertvollen, aus dem Musikleben des Abendlandes nicht wegzudenkenden Kulturgüter erweitert und vertieft werden. Nicht weniger Wertvolles wurde den geselligen Zusammenkünften im Frühjahr und Herbst beigemessen, denn das ungezwungene Zusammensein und Sich-aussprechen-können brachte oftmals in spontaner Weise die Herzen näher. Hier bewegte sich denn auch Ernst Isler so recht in seinem Element. Wir werden nunmehr mit Wehmut an die jeweils prächtig verlaufenen Herbstausflüge zurückdenken, da er mit seinem übersprudelnden Humor die Gemüter in seinen Bann zog, den Gegenspieler oftmals mit schalkhafter Schlagfertigkeit in Schach haltend.

Der Schmerz ist heute groß, wenn wir an all die schönen gemeinsamen Erlebnisse in hohen Kathedralen, in Dorfkirchen, in interessanten Klöstern, in der freien, wohltuend entspannenden Natur, beim gemeinschaftlichen Abendbrot zurückdenken! Doch zu der Trauer gesellt sich bei einem solchen Menschen voller Güte auch ein tiefes Gefühl der Dankbarkeit, denn noch sind wir nicht an einer Reihe von bedeutenden Taten oder doch solcher Begebenheiten vorbei-

geschritten, für die Ernst Islers persönlicher Einsatz maß- und richtunggebend war.

Da ist einmal die Gesangbuchfrage, welche der Verstorbene mit restloser Anteilnahme, nimmermüdem Eifer, ja man kann wohl sagen, mit geradezu fanatischem Draufgängertum betreute, einerlei, ob er sich dabei mit Männern gegenteiliger Ansicht verfehdete. Gerade jetzt, da die Neue Gesangbuchkommission ins Leben gerufen wird, erhält man einen Begriff von der Güte der Leistung auf musikalischem Gebiet des zur Behandlung vorliegenden Probandes. Und dies kann nicht verschwiegen werden, Ernst Islers Anteil an dieser kirchlich kulturellen Tat war kein geringer. Sein ausgeprägter Sinn für das Entscheidende und seine künstlerische Veranlagung steuerten im Wachsen um die brennenden Fragen das bisweilen schwankende Schiff um die gefährlichen Klippen herum. Wenn es bei den Debatten um bestimmte Probleme gelegentlich energisch zuzug, so kam auch eine geharnischte Seite im Wesen Ernst Islers unverhohlen zum Ausdruck. Er konnte zuweilen eine herbe Sprache führen und mit autoritärer Besessenheit seine Idee durchsetzen. Was schadete dies? Galt dieser Energieaufwand im letzten Grunde nicht ausschließlich der Sache und war es nicht einfach so, daß er vorausschauend der Allgemeinheit nützen wollte!

Ein denkwürdiges Blatt in den Annalen der zürcherischen und zugleich der schweizerischen Musikgeschichte bildet das von ihm zusammengestellte und mit einem feinen Vorwort ausgestattete Programmbuch zu den fünfzig Orgelabenden der Landesausstellung 1939. Er war auch hier wiederum der Initiant zu solch erfolgreichen kulturellen Unternehmen und wer den Entwurf zu dieser großartigen Schau „einheimischer Orgelreproduktionsart am gesamteuropäischen Orgelstoff“ gesehen hat, der weiß, wie viele Stunden, Tage, ja nächtliche Arbeitszeit er für das restlose Zustandekommen dieses Planes opferte. Wie der Dahingeschiedene sich überhaupt für die vielgestaltige Orgelliteratur einsetzte, davon zeugen die vielen Abendmusiken im Fraumünster Zürich und Konzerte in anderen Städten. Es ging ihm darum, nicht nur Bach und alte Meister zu interpretieren, auch den zeitgenössischen Komponisten gab er das Wort. Unser Bild wäre nicht vervollständigt, würden wir nicht seiner speziellen Zuneigung zum Regerschen Orgelschaffen gedenken. Diesen Meister verstand er von seinem innersten, emotionellen Wesen heraus zu erfassen, selbst Feuer fangend und mit Inbrunst spielend. Da sah ich unsern Freund einmal beim Ueben auf seiner geliebten Fraumünsterorgel schwelgen, leuchtenden Auges versenkt in die Variationen der Choralfantasie „Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud“. Ich vergesse diesen Augenblick nie. Als er fertig war, nahm er aus einer Seitentasche das Gesangbuch heraus, das er viel bei sich trug, um die passende Orgelmusik für den Sonntag herauszusuchen und zu präparieren, denn der Gemeindecoral bedeutete ihm unendlich viel und wenn er dazu noch

Bachsche Musik in den Gottesdienst einstreuen konnte, war er glücklich und erfüllt von der bevorstehenden Aufgabe.

Mit Ernst Isler ist eine verantwortungsbewußte, kulturell schaffende und sich aufopfernde Persönlichkeit zu früh von uns gegangen. Im Geiste edelster Verpflichtung ihm Gefolgschaft zu leisten, dazu ruft sein uns hinterlassenes Vermächtnis auf und fordert von uns ein ebenso selbstloses Streben im Hochhalten und Vermitteln der unvergänglichen Werte inmitten einer Welt beängstigender Destruktion. Sein Andenken werden wir in Ehren halten. Er ruhe in Frieden!

AUS DER GEDENKREDE VON DR. HERMANN LEEB

(anlässlich der Gedenkstunde im Radio Zürich am 21. November 1944)

Es gibt Begegnungen mit einem Menschen, die einem recht unscheinbar erscheinen mögen und die doch das Bild eines Menschen mehr formen als manches große Ereignis. So wurde mir der Mensch Isler so recht verehrungswürdig aus einem Ereignis im kleinen Arbeitskreis, dessen sich wohl fast niemand erinnert. Man war daran, den Prüfungsplan des Konservatoriums zu modifizieren. In der entscheidenden Sitzung der Lehrer bildeten sich über einen Punkt zwei Parteien. Die eine war dafür, die alte Formel beizubehalten, die andere war für den Reformvorschlag. Führer der Konservativen war Ernst Isler. Man sprach hin und her, man erhitzte sich. Isler faßte seinen Standpunkt und seine Argumente in einem längeren Votum zusammen. Die Reformisten replizierten mit einer Kritik dieses Standpunktes und einem Gegenvotum. Darauf stand Ernst Isler auf und erklärte, die Argumente der Gegenpartei seien einleuchtend und er unterstütze darum nun auch die Reform. Isler hat im Grund nichts anderes getan, als was recht und billig ist unter Menschen, er hat den Sinn einer Diskussion erfaßt, eine Frage sachlich-fachlich abzuklären und aus der Abklärung die Folgerungen zu ziehen. Er hat sich nicht gescheut, einen Irrtum einzugestehen. Er hat seinen jüngern Kollegen gegenüber nicht die ältere, erfahrenere Autorität hervorgekehrt. Lauter Selbstverständlichkeiten? Ja. Aber diese Selbstverständlichkeiten setzen redliche Bemühung um die Wahrheit, selbstloses Befassen mit einem Problem und den Mut voraus, sich zu exponieren. Das alles sind Prüfsteine des Charakters, zumal in einer Zeit, da Rechthaberei größer ist als der Wille zur Einsicht. So wie Ernst Isler kann nur ein Mensch handeln, der in sich gefestigt ist und der ohne Rücksicht auf persönlichen Vorteil und auf Prestigeerfolg seinen geraden Weg geht. Es gibt zweierlei geraden Weg: den starren, in den kein Pfad eines andern Menschen und Geistes einmündet. Er führt in die Vereinzelung, in die Verschrobenheit. Und es gibt den

geraden Weg, der eine Linie ist im Geflecht geistiger Beziehungen. Es war der Weg Ernst Islers. Er spiegelt sich am deutlichsten in seinen Beziehungen zur modernen Musik. Als 1879 Geborener ist Ernst Isler mit der Spätromantik aufgewachsen. Brahms, Reger, Strauß, diese Modernen ihrer Zeit, prägten seine frühen Eindrücke. Die großen Umwälzungen setzten erst später ein und führten in den Jahren nach dem letzten Krieg zu einer Entfesselung aller Kräfte und zu einer eigentlichen Krise. Manch einer, der noch im alten Musikideal aufgewachsen war, stand diesen Erscheinungen ratlos gegenüber, manch einer versuchte gar nicht, wenigstens zu einem Verständnis zu gelangen, sondern meinte, wie Jahrzehnte vorher Brahms schon, das Ende der Musik sei gekommen. Isler ging mit der Entwicklung. Nicht haltlos und nicht modisch, wie mancher, der zu allem Neuen Ja sagte, weil er fürchtete, er könnte ein neues Genie nicht erkennen, wie einer, der nirgends zu Hause ist und darum überall mitschwimmt. Isler hat das Erbe der Väter erworben. Von diesem festen Boden aus baute er Brücken ins Neuland. So hemmte sein Urteil weder Ratlosigkeit noch mutlose Parteinahme. Er hatte sich ein Maß geschaffen, das tauglich und gerecht war. Drum galt er unter den wagenden Komponisten als ein sinnvoll Wägender. Solches Spiel und Widerspiel der schaffenden und betrachtenden Kräfte ist fruchtbar.

Ernst Isler ging den geraden Weg auch als Kritiker der Ausführenden. Selber ausübender Musiker wußte er um die Bedingtheit jeder Interpretation. Das ermöglichte ihm, die unzähligen Gesichter, die an ihm vorbeizogen, zu durchschauen, dem ernsthaft strebenden Künstler gelassen tadelnd fachmännischen Rat zu geben. Er wußte aber auch um eine ideale Interpretation — soweit wir Menschen uns überhaupt ein ideales Klingen vorstellen können — und ließ von diesem Ideal nicht ab. Mit Superlativen ging er deshalb sparsam um. Diesem absoluten Maß unterstellte er auch seine Freunde. Er schrieb ihnen nicht zu Gefallen. Man wußte das, wußte, daß Isler sich über alles Persönliche stellte, und anerkannte sein Urteil. Erst in der Nachschau wird einem so recht klar, wie sehr Ernst Isler als sittliche Persönlichkeit wirkte, wie schwer er zu ersetzen ist, wie sehr wir wünschen, sein Vorbild möge nachwirken.

Bei diesem Anlaß boten

Alice und Walter Frey Lieder von Ernst Isler:

„Abend“	Text von Ludwig Fulda
„Erwacht“	„ „ Gustav Falke
„Zweifelnder Wunsch“	„ „ Niklaus Lenau
„Liebesegen“	„ „ Hans Reinhart

Heinrich Funk spielte auf der Orgel Joh. Seb. Bachs letzte Komposition, den Choral „Vor deinen Thron tret ich hiemit“ und Fantasie und Fuge in c-moll

Von *Ernst Isler* selbst gespielt erklang auf Stahlband Max Regers „*Benedictus*“

ERNST ISLER ALS ORGANIST UND LEHRER

VON HEINRICH FUNK

Ernst Isler ahnte während seiner Studienzeit an der Kunstlerschule der Musikschiule in Zürich (1895—1899) wohl kaum, daß er den größten Teil seines künstlerischen Schaffens der Orgel widmen werde. Zwar zog es ihn damals schon mit aller Macht zur Orgel hin, und bald war er ein Lieblingsschüler des Fraumünsterorganisten Johannes Luz. Er genoß freilich noch Geigenunterricht, scheint seine Aufmerksamkeit aber vor allem dem Studium des Klavierspiels (in der Klasse von Robert Freund) geschenkt zu haben. Als Schüler der königlichen Hochschule für Musik in Berlin studierte er neben der Komposition nur noch Klavier und fand in Prof. E. Rudorff einen ausgezeichneten Lehrer. Bald nach seiner Rückkehr in die Vaterstadt wurde ihm als Nachfolger Hermann Suters das Organistenamt an der Kirche Enge anvertraut. Nun stand ihm ein für seine Zeit modernes Instrument zur Verfügung, er konnte jederzeit ungehindert und ungestört üben und sah damit einen ganz großen Wunsch erfüllt.

Der Beginn seiner Organistentätigkeit an der Kirche Enge wird zu einem Markstein auf dem Gebiete des Orgelspiels und der Kirchenmusik in der Stadt Zürich, und bald beginnt sein Wirken auch in die ganze deutsche Schweiz auszustrahlen. Noch vor seinem Amtsantritt stellt er sich den Zürchern in zwei Fraumünsterkonzerten vor, deren erstes Musik deutscher Meister vermittelt, während das zweite Programm für „Novitäten“ (neuere Franzosen wie Widor usw.) wirbt. Paul Hindermann, am Großmünster tätig, gibt zu dieser Zeit als einziger Zürcher Künstler Orgelkonzerte im Großmünster. Gleich zu Beginn von Ernst Islers Konzerttätigkeit lernen wir die Grundzüge seiner Programmgestaltung kennen, denen er bis zu seinem letzten Konzert treu geblieben ist. Jedem Programm muß ein ganz bestimmter, das Interesse der Zuhörer fesselnder und manchmal fast lehrhafter Leitgedanke zugrunde liegen, und mit ganzer Hingabe und dem Einsatz seiner Persönlichkeit und seines Könnens will er für noch unbekannte Musik, von deren Wert er überzeugt ist, eintreten. Am 25. September 1902 hört man in der Stadtkirche Aarau zum ersten Male in der Schweiz Musik von Max Reger: Isler spielt die *Conso-lation* aus op. 65. Im selben, wie in den beiden darauf folgenden Jahren wirbt er in Zürich und in Münsterkonzerten in Basel und Bern für den noch fast unbekanntem Meister, von dem der Verleger aber schon eine Reihe von beinahe siebzig Werken anzeigt. 1905 beschenkt er das musikalische Zürich mit der Wiedergabe der *Fantasie und Fuge*

über den Namen „Bach“ (op. 46) und ein Jahr darauf folgt das sehr schwierige op. 73, die Variationen und Fuge in fis-moll über ein Originalthema. Von 1908 bis 1916 schließen sich neben einer ganzen Reihe von kleineren Orgelstücken an: die Fantasien und Fugen über die Choräle „Straf mich nicht in deinem Zorn“ und „Wachet auf! ruft uns die Stimme“, die erste Sonate in fis-moll und, ganz kurz nach ihrem Entstehen, die zur Einweihung der Jahrhunderthalle in Breslau geschriebene Introdution, Passacaglia und Fuge in e-moll op. 127. Der „Zürcher Reger-Apostel“, wie ihn die N. Z. Z. schon 1906 nennt, setzt sich aber auch auf dem Gebiete der Kammermusik für seinen Lieblingskomponisten ein und veranstaltet im gleichen Jahre den ersten Zürcher Reger-Abend (im kleinen Tonhallsaal), in dem im Zusammenwirken mit Gleichgesinnten unter anderem die Violinsonate op. 84 und die Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven op. 86 zum Vortrag gelangen. Bald steht der Zürcher Organist nicht mehr allein in seinem Eintreten für Regers Kunst; Dr. Volkmar Andreae bringt Jahr für Jahr ein neues großes Orchesterwerk zur Aufführung, und in Basel wetteifern Dr. Hermann Suter und der Münsterorganist Adolf Hamm miteinander in der Pflege Regerscher Musik. Nach dem so frühen Tode des Meisters dokumentiert Ernst Isler seine ganze Liebe für dessen Tonwelt und sein tiefes Verbundensein mit dem Werk in einer „Max Reger“ betitelten Monographie. Sie erscheint als „105. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1917“. Auch heute noch darf sie als ausgezeichnete Einführung in das immense Lebenswerk dieses Großen der Tonkunst empfohlen werden.

Mit gleicher Hingabe setzt sich der inzwischen Fraumünsterorganist gewordene Künstler später für Heinrich Kaminski und Johann Nepomuk David ein. Den ersten Werken moderner schweizerischer Orgelmusik scheint er besonders zugetan zu sein, er spielt Stücke von Arthur Honegger und Paul Müller und hebt Willy Burkhard's erstes Orgelopus, die Variationen über den Haßlerschen Choralsatz „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ sowie die 1931 entstandene Fantasie desselben Komponisten aus der Taufe.

Von äußerst interessanten Programmen der Orgelkonzerte zwischen 1921 und 1932 seien genannt: Abend mit altitalienischer Musik, Abend mit schweizerischer Musik (Barblan, Chaix, Schoeck, Glaus, Klose), Konzert englischer Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, die Orgeltoccata im Wandel der Zeiten, der protestantische Choral in der Orgelmusik, altfranzösische Musik, Konzert alter Musik (Orgel, Blechbläser), Fantasien von Johann Sebastian Bach. Wahrlich eine imposante Schau von Orgelmusik aller Zeiten! Auch die Orgelvortragsübungen seiner Schüler zeigen die gleiche lehrreiche Art der Programmgestaltung. Nur ein solches Schülerkonzert sei genannt: die vollständige (und für die Schweiz erstmalige) Aufführung des dritten Teiles der Klavierübung von J. S. Bach im Jahre 1924. Hier muß

überhaupt noch gesagt werden, daß Ernst Isler auch für die Verbreitung des Bachschen Orgelwerkes in Zürich vorbildlich gewirkt hat. In seinen Bachabenden mit illustren Solisten (Maria Philippi, Ilona Durigo, Stefi Geyer, Adolf Busch) hat er mehr und mehr auch die choralgebundene Orgelmusik des Thomaskantors zu Gehör gebracht. Den Höhepunkt seines Eintretens für Bach müssen wir aber in den einzigartigen und unvergeßlichen „Kirchenmusikalischen Aufführungen nach einem Gottesdienst aus der Zeit Bachs“ am 10. und 11. Oktober 1926 erblicken, welche nur nach langwierigen Studien und umständlichsten Vorbereitungen ermöglicht wurden.

Als Organist an der Kirche Enge und später am Fraumünster wirkte Ernst Isler in ungezählten kirchlichen Abendfeiern mit. Während mehreren Jahren betreut er den Orgelpart in den Aufführungen des Gemischten Chores Zürich und in manchen Konzerten von Chorvereinigungen (Häusermannscher Privatchor usw.) steuert er gewichtige solistische Vorträge bei.

Im Programmheft zu den von ihm inspirierten „Abendmusiken von fünfzig Schweizer Organisten“ (anlässlich der Schweizerischen Landesausstellung 1939) schrieb Ernst Isler, daß „von einem beachtlichen Niveau der schweizerischen Orgelausübung“ gesprochen werden könne. Daß dem so ist, darf man — wenigstens was die Ostschweiz anbetrifft — zum größten Teil seiner Tatkraft und seinem hingebungsvollen Schaffen zuschreiben. Im Jahre 1919 übernahm er die Leitung der Orgelklasse des Zürcher Konservatoriums, an der seit der Gründung des Institutes Gustav Weber und Johannes Luz gelehrt hatten. In der Schule des letzteren war Isler hauptsächlich mit französischer Orgelausübung vertraut geworden; durch sein häufiges Konzertieren, seine Auseinandersetzung mit zahlreichen großen und kleinen Werken Max Regers und die Propagierung weiterer zeitgenössischer Orgelmusik lernte er die deutsche Orgelinterpretation kennen. Er bezog aber weder für die eine noch für die andere Schule Stellung, sondern prüfte die von beiden Seiten kommenden Anregungen aufs gründlichste und verarbeitete sie im Schmelztiegel seiner kraftvollen Eigenwüchsigkeit. So entstand ein Orgelstil, den man als wahrhaft schweizerisch im besten Sinne bezeichnen darf. Der Lehrer gab ihn an seine bald sehr zahlreichen Schüler weiter und verließ der Orgelklasse des Zürcher Konservatoriums damit eine Grundlage, auf der mehr und mehr eine Tradition erwächst. Zwei Generationen von Organisten war Ernst Isler ein gestrenger Lehrmeister. Er kannte jederzeit die Verantwortung seines Lehramtes, und wie er in der Erfüllung seiner so mannigfaltigen Pflichten im Großen wie im Kleinen treu war, forderte er auch von den Schülern Pünktlichkeit und Genauein in allen Dingen. Nie duldete er Halbheiten; kam es dennoch hie und da zu solchen, dann konnte der so gütige Mann sehr heftig werden. Der eine und andere junge Musiker kam durch solch ein Gewitter in ein heilsames Bad und lernte daraus nicht nur für sein Orgelspiel. Keinem

Studierenden wurde die wirkliche Bewältigung einer ganzen Reihe von rein technischen Studien erspart — sie erstreckte sich im Pedalspiel von den Schneiderschen Pedalstudien bis zu den Pedaltonleitern Duprés —, und keiner wurde mit deren Transposition verschont. Dann aber führte ihn der Bachkenner Isler systematisch in die Wunderwelt von Bachs Orgelwerk ein. Nun galt es, die so zahlreichen Probleme der Form- und Ausdrucksgebung kennen und lösen zu lernen und der Orgel lebendigste Ausdruckskraft einzuhauchen. Dies zu erreichen, darin war unser verehrter Lehrer unerbittlich. Immer und immer wieder verlangte er darum ein sinngemäßes Artikulieren und Phrasieren, und er hielt streng auf genaues Eintragen der Bogen und kleinen Striche in den ganzen Notentext. Dem ausübenden Künstler wie dem Lehrer Isler kam es nie darauf an, äußerliche Virtuosität glänzen zu lassen und seine Zöglinge dazu zu erziehen. Alle seine Anstrengungen galten dem letzten hohen Ziele, Struktur und Aufbau eines Werkes völlig klar zu legen und ihm auch im Detail jederzeit den adäquaten Ausdruck zu geben. Sein Spiel trug den Stempel völliger Hingabe; diese Bereitschaft verlangte er auch von seinen Schülern.

Wie der konzertierende Organist Isler je und je für neue Orgelmusik eingestanden ist, so lehrte er auch seine Schüler: sie lernten Reger kennen und spielen, machten Bekanntschaft mit dem Franckschen Orgelschaffen, hatten sich mit Kaminski und Joh. Nep. David auseinanderzusetzen und wurden mit ganzem Verstand auch in moderne Orgelmusik vorwiegend schweizerischer Komposition (Willy Burkhard, Paul Müller usw.) eingeführt. Ernst Islers starke Persönlichkeit liebte die mit Bezeichnungen aller Art überladenen Neuausgaben alter Orgelmusik nicht; er wollte beim Studium unbeeinflusst sein und strebte grundsätzlich darnach, den Schüler zu selbständigem Denken, Arbeiten und Gestalten zu erziehen. Wie freute er sich, wenn ein im Studium Fortgeschrittener durch eigen gewachsenes Denken und Empfinden zu überzeugen wußte! Er besaß ein kostbares Geschick, solche emporkeimende Kräfte zu fördern.

Ernst Isler war kein trockener Lehrmeister, immer anregend, phantasievoll und überzeugend, wußte er die Strenge des Unterrichtes zur gegebenen Zeit durch seinen köstlichen Humor zu mildern. Es gelang zwar nicht allen seinen Schülern, den rechten Kontakt mit ihm zu finden; der weitaus größte Teil von ihnen erkannte aber sein grundgütiges Wesen und liebevolles Besorgtsein und seine gänzliche Hingabe nach wenigen Stunden schon. Wie manchem Schüler, dessen Studienzeit von materiellen Sorgen und Nöten verdunkelt wurde, hat er durch sein mutiges Einsetzen in väterlicher Weise den Weg in die Zukunft geebnet. Ihr Dank und ihre Anhänglichkeit begleiten ihn deshalb ihr Leben lang.

Auch die reformierte Kirche der Ostschweiz und im besonderen die zürcherische Landeskirche haben Grund genug, Ernst Isler unaus-

löschlich dankbar zu sein. Er hat ihr nicht nur während vierzig Jahren als verantwortungsbewußter und pflichtgetreuer Organist gedient, sondern seine Hauptaufgabe je länger je mehr darin erblickt, ihr für den Kirchendienst gründlich geschulte Organisten heranzubilden. Diese alle wissen, welch herrliches, aber auch verantwortungsvolles Amt der reformierte Organist im Dienste der Kirche zu erfüllen hat. Sie wurden von ihrem Lehrer angeleitet, wie ihr ganzes Spiel dem Rahmen der Liturgie einzufügen sei und wie es sich dem Bibelwort, der Predigt und dem Choral anzupassen habe. Sie kennen die Forderung, daß nur die beste Literatur für das kirchliche Orgelspiel gut genug sei. Wenn die Musikausübung im protestantischen Gottesdienst unserer Heimat eine durchaus strenge und ernste geworden ist und künstlerisch zu befriedigen weiß, dann ist es nicht zuletzt das Verdienst Ernst Islers. Vor dreißig Jahren sah es freilich auch in der Stadt noch ganz anders aus. Der verstorbene Fraumünsterorganist hat mir zu verschiedenen Malen lächelnd die damals gespielte Literatur geschildert und dargelegt, wie er — aufgerüttelt durch den Vortrag eines baslerischen Pfarrers — nach und nach in die Grundsätzlichkeit hineingewachsen ist, sein Amt als Dienst an der Sache ganz dem verkündigten Wort unterzuordnen. Mit Ehrfurcht durchblättert man die große Reihe von Notizbüchlein, welche, während den mehr als vierzig Jahren seiner Tätigkeit im Dienste unserer Kirche getreulich geführt, Sonntag für Sonntag die Eintragungen der im Gottesdienst gespielten Orgelmusik enthalten.

Besonders in früheren Jahren lieb Ernst Isler sein Wissen auf dem Gebiete des Orgelbaus bei zahlreichen Neubauten von kleineren und größeren Instrumenten und bei Renovationen. Der von ihm bevorzugte Orgeltypus hielt sich ungefähr auf der mittleren Linie zwischen den in unseren Nachbarländern herrschenden Dispositionsprinzipien. Neuauftretende Tendenzen prüfte er äußerst kritisch und gab ihnen nur soweit Gefolgschaft, als er sie als nicht modebedingt erkannte. Auch er hieß die fortschrittlichen Bestrebungen der Orgelbewegung willkommen. Aus grundsätzlichen Erwägungen heraus lehnte er aber die Schaffung von ausgesprochenen Werk-Organen ab. Er hat dies am Herbstausflug 1943 des Zürcher Organistenverbandes in einer Schärfe formuliert, welche aufhorchen machte.

Die in kurzen Umrissen gezeichnete Arbeit Ernst Islers umfaßt nur eine Seite seines Lebenswerkes. Wenn man bedenkt, daß er einen fast ebenso großen Teil seines Schaffens der Musikschriftstellerei gewidmet hat, kann man erst tief dankbar ermessen, was er für das gesamte schweizerische Musikleben getan hat.

Nekrolog, erschienen im „Organist“

ERNST ISLER ALS KRITIKER

VON HERMANN ODERMATT

*Ich bin dankbar für die schärfste Kritik,
wenn sie nur sachlich bleibt.*

Bismarck im Reichstag

Was Bismarck den parlamentarischen Kritikern verdankte, das durften auch produktive und ausübende Musiker dem eben verstorbenen Kritiker *Ernst Isler* gutschreiben. Er führte oft eine scharfe Feder, aber er blieb immer sachlich. Er bemächtigte sich der Sache in einer ihm eigenen Beharrlichkeit und Zielstrebigkeit, die jüngeren Musikreferenten vorbildlich sein darf. Und was er einmal für richtig und vollwertig erkannt, das anerkannte er auch in einer nicht zu beirrenden Folgerichtigkeit. Diese „subjektive Sachlichkeit“ ist noch keine absolute Objektivität — welcher Kritiker wäre so erleuchtet und begnadet, daß er den Parnaß des absolut gültigen Urteils zu erklimmen vermöchte? Was man verlangen kann, ist das Bestreben nach persönlich unparteilicher Einstellung, nach einem auf Erfahrung und Einsicht gegründeten, durch keine Spezialneigungen getrübbten Urteil und nach maßvoller Vertretung dieser Urteilsbildung in der Öffentlichkeit.

Ernst Isler, dessen typographisch markantes E. I. durch Jahrzehnte das musikalische Ressort der „N. Z. Z.“ affichierte, war weniger ein Meister des gepflegten Feuilletonstils als ein Kunstrichter, dessen Stärke in der Sicherheit des Urteils und in der Klarheit der Formulierung lag. Hierin hat er eine Generation von Lesern entscheidend beeinflußt und zum guten musikalischen Hören herangebildet.

Er stand nicht auf dem Boden einer formalistisch überspitzten Aesthetik, die in der Musik nur tönend bewegte Formen erblickt. Er lehnte aber auch bloße Ausdrucksmusik ab, wie sie etwa am Ende des ersten Weltkrieges in Erscheinung trat. Er stand zwischen den Polen: „Musik als Form“ und „Musik als Ausdruck“. Er verschrieb sich weder Hanslik mit seinen Tonreihen und Formen, die sich selbst zum Inhalt haben und unfähig sind, Gefühlsinhalte auszudrücken — noch Friedrich Hausegger mit seinem überspannten naturalistischen Kult. Und doch neigte Ernst Isler — wenigstens in früheren Jahren — mehr nach der formalen Seite hin. Er fand den Ankergrund und den Kanon in der klassischen Sinfonie Haydns, Mozarts und Beethovens und in der klassisch-romantischen Musik von Brahms. Daraus resultierte, daß er modernen Werken oft ablehnend gegenüberstand, nicht aus irgend welchem Ressentiment, sondern weil sein formaler Maßstab klassisch geeicht war.

Ernst Isler war aber im Urteil nicht so verknöchert, daß er es, einmal gefaßt, nicht revidiert hätte, so eine neue Erkenntnis in ihm dämmerte. Das beste Beispiel hiefür ist seine Einstellung zum sinfoni-

schen Schaffen *Anton Bruckners*. Die gewaltigen Dimensionen, die blockhafte Terrassierung der Thematik, die großen Melodie- und Phrasierungsbögen, die bisher unerhörte, scheinbar formlose Länge, all das wollte anfänglich sich nicht mit der sinfonischen Elle Beethovens und Brahms' messen lassen. Das erweckte auch bei Ernst Isler allerhand Bedenken und Vorurteile. Er verschaffte sich erst stufenweise Eingang in diese kosmische Tonwelt. Bruckners „Siebente“ war sein Ephphetha und die „Fünfte“ die Brücke zum Eingang ins Gesamtwerk. Hier erwuchs ihm die bleibende Erkenntnis, daß die Form der klassischen Sinfonie nicht Dauerkanon sein kann und daß jeder neue Sinfoniker nach der Einsicht des Hans Sachs in den Meistersingern sich selbst die Regel gibt. Mit der Einschränkung natürlich, daß er von genialem Format ist und — wie Anton Bruckner — aus der strengen Schule der Klassiker herausgewachsen ist.

So hat Ernst Isler in den letzten Jahren seiner kritischen Tätigkeit den Katholiken Anton Bruckner immer wieder als gleichwertigen Pol dem großen Protestanten J. S. Bach gegenübergestellt, hat schließlich beide sich in Freundschaft die Hand reichen lassen.

Durch Bruckner ist der Verstorbene auch der katholischen Kirchenmusik näher getreten, die ihm früher weniger konform war. Das Internationale Brucknerfest in Zürich und die Orgelkonzerte, die Ernst Isler während des Landesausstellungsjahrs ins Leben rief, boten dazu ein demonstratives Podium. Die herrlichen Bachschen Choräle, die er selber als praktischer Organist auf seiner Orgel musterhaft wiedergab, führten ihn auch immer mehr hinüber ins Quellgebiet dieser erhabensten aller sakralen Musik, in die unerschöpflichen Urgründe des Gregorianischen Choral.

Ernst Isler war vor allem Kenner und berufener Referent der Instrumentalmusik und der großen geistlichen und weltlichen Chorwerke. Seine sinfonischen und kammermusikalischen Analysen sind und bleiben Vorbilder der Belehrung des Musikliebhabers. Sie offenbaren eine ungewöhnlich breite Belesenheit, eine eingehende Partituren-Kenntnis und eine reiche *Silva rerum* eigener und fremder Musikbelletristik.

Hatte sich Ernst Isler in seinen gutfundierten Besprechungen auch eine gewisse Methodik zurechtgelegt, die er im Gegensatz zu einer freieren, von uns bevorzugten Essayistik immer wieder befolgte, so umging er doch dabei die Klippen bloßer Routine. Die Passionen Bachs, die Meisterwerke Händels, Beethovens Missa solemnis — kurz, der große Zirkel des Repertoires des Gemischten Chors Zürich — waren ihm besonders vertraut. Der Sologesang, soweit es sich um technische Probleme und deren personale Verwirklichung handelte, lag ihm vielleicht weniger. Er war kein Stimmdiagnostiker, aber ein guter Beurteiler der künstlerischen Gesamtwirkung. —

Isler hatte eine gewisse Scheu vor einem aufgelockerten, bildhaften Stil, den er gern als „romanhafte“ Kritik bezeichnete. Dem

Ausdruck gelöster Gefühlswallung, wie sie im Musikenthusiasten in besonders gehobener Stunde aufquillt, legte er als Kritiker immer die judizielle Leine an.

Wen er einmal in sein Referentenherz eingeschlossen, den vertrat er mit beispielhafter Energie vor jeder Opposition. Es sei nur erinnert an sein mannhaftes Eintreten für das Lied- und Opernschaffen Othmar Schoecks, *schon* zu einer Zeit, als sich Schoeck noch keineswegs durchgerungen hatte. An die Hingabe für Ilona Durigos Liedkunst, *noch* zu einer Zeit, als die geniale Liedersängerin nicht mehr im Vollbesitz ihrer Stimme und der technischen Voraussetzungen stand. Das war männlich, mutig und menschlich.

Ernst Isler machte sich die Kritik keineswegs leicht. Destouches' „La critique est aisée, et l'art est difficile“ war nicht sein Motto. Er geriet daher nicht selten mit renommierten Chorvereinigungen, die nicht seiner Meinung waren, in harten Konflikt. Die Tonhalle war ihm ein Musiktempel, der nur Berufenen offen stehen sollte. Und er blieb hartnäckig — oft bis zum Bruch. —

Islers Verdienste um die Orgelpädagogik, um das künstlerische Orgelspiel, um die Orgeltradition, um den Organistenverband, um die Schweizerische Musikzeitung, um die Förderung der Musik im allgemeinen, sind bei seinem Rückzug ins leider kurze Otium hier gewürdigt worden. Man wird den Verstorbenen in der Presse, im Konzertsaal, wo er immer mit gespitztem Stift kritisch hörte, im Konzertleben der Schweiz lange noch missen. Es war nicht so leicht ihm menschlich nahezukommen. Er konnte wortkarg, knorrig, ja unnahbar sein. Wer ihn aber verstand, wer die Schale vom Kern zu trennen wußte, der fand einen idealen, musikerfüllten Menschen, der aus der Fülle seines Erlebnisses verschenken konnte.

Nachruf, erschienen in den „Neuen Zürcher Nachrichten“

NACHRUF VON DR. WILLI SCHUH

Wenn Isler seine Stimme erhob, so hatte er stets Grundsätzliches zu sagen, oder klugen, praktischen Rat zu geben. Er wußte sich Gehör zu verschaffen, weil man zu seinem klaren und gerechten Urteil früh schon Vertrauen gefaßt hatte und weil man wußte, daß er die Dinge aus einer gewissen Distanz zu sehen, in größeren Zusammenhängen zu denken und den Augenblick auf das Gestern und das Morgen zu beziehen wußte. Wo er mit seinem Rat eingriff — wie z. B. im Tonkünstlerverein und im Musikpädagogischen Verband oder in der „Pro Musica“ — geschah es immer im Sinne einer Förderung. Zu fördern wußte er auch als anspruchsvoller, eine eigentliche Organistenschule begründender Lehrer, in ganz besonderem Maße aber durch seine über vierzigjährige Tätigkeit als Musikkritiker der „Neuen Zürcher Zeitung“. Für ihn erschöpfte sich die Aufgabe des Musikreferenten nicht darin, Zensuren zu erteilen — obschon ihn gründliche Sachkenntnis, Musikalität, Erfahrung und Urteilskraft auch dazu in hohem Grade befähigten —, vielmehr suchte er Werke und Interpreten als lebendige Glieder und Träger der musikalischen Gesamtkultur zu fassen und mit strengem Gerechtigkeitsgefühl nach ihrer Bedeutung für das Musikleben einzuordnen, gleichzeitig aber den Leser hineinzuführen und gleichsam teilnehmen zu lassen an dem musikalischen Ereignis eines Konzertabends. Seine echte und tiefe Liebe zu den Meisterwerken der verschiedensten Epochen und Stilrichtungen und seine ungewöhnliche Aufgeschlossenheit sowohl für unbekanntes älteres Musikgut wie für das wertvolle Neue, dem er zu allen Zeiten ein Wegbereiter gewesen ist — man denke nur an sein wirkungsvolles Eintreten für Huber, Suter, Reger, Kaminski, Hindemith, Burkhard und viele andere, oder an die hingebende Art, in der er für Othmar Schoecks Schaffen warb — schließlich aber auch sein unbestechlicher Sinn für die Qualität des produktiven wie des reproduktiven Künstlers haben sich im Laufe der Jahre nie abgeschwächt, nie routinenhafte Züge angenommen. Isler konnte entschieden ablehnen, aber noch entschiedener zustimmen und sich mit einer seltenen Ueberzeugungstreue und Wärme für die Schaffenden, und ganz besonders für die Jungen, einsetzen. Seine ernste Auffassung vom Musikkritikerberuf und seine klug wägende, dabei stets temperamentvolle kritische Auseinandersetzung mit Werk und Wiedergabe sind längst als vorbildlich anerkannt und haben Nachfolge gezeitigt. Bezeichnend für die hohe Schätzung, die Isler als Kritiker genoß, ist die Tatsache, daß mancher Schaffende und mancher Interpret es vorzog, von E. I. mit einer durch kritische Einwände begrenzten Anerkennung als von einem andern mit einem bedingungslosen Lob bedacht zu werden.

An der Entwicklung des Zürcher Musiklebens hat deren treuester Chronist — Isler widmete ihm in den Neujahrsblättern der A. M. G.

von 1935 und 1936 eine überlegene Darstellung — entscheidenden Anteil. Wir denken in diesem Zusammenhang weniger an das vorbildliche Wirken des Konzertorganisten, der durch seine ebenso umsichtige wie bekenntnishafte Pflege Bachs und der alten Kontrapunktiker sich nicht geringere Verdienste erwarb wie als früher und verständnisvoller Förderer Max Regers und Heinrich Kaminskis, sondern mehr noch an die indirekten Wirkungen, die von seiner sachkundigen und charaktervollen musikkritischen Tätigkeit auf die Programmgestaltung und das allgemeine musikalische Niveau der Zürcher Konzerte im Laufe der Jahre ausgingen. Dieser stille und ihm selber vielleicht kaum bewußte Einfluß drang auch über seine zahlreichen Orgelschüler, denen er ein strenger, zu zuchtvoller Arbeit und unerbittlicher Geschmackskultiveringung aufrufender Lehrer war, in die Öffentlichkeit. Was Isler für die Ausbildung und Hebung des Organistenstandes in seiner Eigenschaft als Lehrer, Kursleiter, Experte, Gründer und langjähriger Präsident des zürcherischen Organistenverbandes geleistet, und was er als Vorkämpfer einer liturgisch gebundenen reformierten Kirchenmusik in seiner Stellung als Fraumünsterorganist und in unermüdlicher, gewissenhaftester Arbeit als Mitglied der Musikkommission für das neue Schweizerische Kirchengesangbuch erreicht hat, ist von bleibender Bedeutung.

Ernst Isler war Musiker mit dem Kopf und mit dem Herzen. An allem, was Musik und Musiker betraf, nahm er als Wissender und als Liebender teil; ihm war die Gabe der Erkenntnis wie die des Erfühlens gegeben. Aber in seinem Wesen bestand keine Polarität. Er war in seiner gesunden Kraft, Einfachheit und Geradheit von einer imponierenden Geschlossenheit, war völlig unzerspalten und unproblematisch. Isler ruhte sicher in sich selbst. Man konnte bei ihm auf Kanten und rauhe Stellen stoßen, aber wer sich von seiner zuweilen ein wenig barsch wirkenden Art nicht abschrecken ließ, der fand den Zugang zu einem prachtvollen Menschen, einem aufrichtigen und grundgütigen Charakter, der bescheiden und selbstlos sich gerade jüngeren Freunden gegenüber in seiner ganzen Herzlichkeit zu geben wußte. Als die Schatten der Krankheit sich über Ernst Isler zu senken begannen, traten die milden Züge seines Wesens immer reiner und schöner hervor. Und als er wußte, wie es um ihn stand, bestellte er ruhig und klaglos sein Haus. Wer den Leidenden in den letzten Wochen, in denen er langsam in die Nacht versank, noch gesehen, war ergriffen von der stillen, schlichten Gefaßtheit, mit der er, der noch vor wenigen Jahren von viel jüngeren Kollegen um seiner Tatkraft und Frische willen beneidet wurde, sein Schicksal zu tragen wußte. Die dankbare Erinnerung an Ernst Isler wird bei den Schweizer Musikern, denen er in frohen und in ernsten Tagen ein treuer Weggefährte und gütigstrenger Ratgeber gewesen ist, aber auch bei vielen Musikern, die in unserm Land zu Gast waren, nicht erlöschen, denn wer ihm begegnete, der spürte in dem eher unscheinbaren Mann die Persönlichkeit.

Auszug aus dem Nachruf in der „Neuen Zürcher Zeitung“

MEINEM VATER

Wenn in den vorangehenden Nachrufen und Aufsätzen Werdegang und berufliche Tätigkeit meines Vaters geschildert worden sind, so sei mir vergönnt, einige Zeilen über ihn als Familienvater und Privatmann zu schreiben, die das Bild des Verstorbenen vervollständigen sollen.

Im Verlaufe eines angeregten Gespräches, das wir, Vergangenes und Gegenwärtiges berührend, kurz vor seinem Tode miteinander führten, äußerte mein Vater sein Bedauern darüber, daß er während seines Lebens seiner Familie nicht mehr Zeit habe widmen können, daß ihn sein Beruf und seine vielseitige Tätigkeit ganz in Anspruch genommen hätten.

Wenn wir Kinder dies nicht empfanden, so lag es wohl daran, daß sich Vater, sobald er frei war, uns ganz widmete. Wohl riefen ihn abends häufig seine Pflichten, auch tagsüber war er streng beschäftigt, aber der Sonntagnachmittag und die Ferientage gehörten nur seiner Familie. Ein schöner Sonntag ohne Ausflug über Land bedeutete ihm ein verlorener Tag. So streiften wir, plaudernd und erzählend, stundenlang durch Felder und Auen; den Tag beschloß ein währschafter Imbiß in einem Landgasthof. Die ganze nähere und weitere Umgegend von Zürich lernten wir durch diese Spaziergänge kennen.

Und ganz gehörte der Vater uns während der Sommerferien. An die zwanzig Jahre verbrachten wir sie in Graubünden, besonders im Engadin, wo ihm Maloja ans Herz gewachsen war. Waren es hin und wieder Ferienorte in der Innerschweiz, im Berner Oberland oder im Wallis, so zog es ihn doch immer wieder in die Engadiner Berge, an die tiefblauen herrlichen Engadiner Seen. Diese Ferientage bleiben uns Kindern unvergeßlich. Touren, Spaziergänge, Spiele wechselten miteinander ab, und immer waren Vater und Mutter um uns.

Gerne führte Vater Bergtouren mittlerer Schwere aus, noch lieber aber wanderte er. Jahrelang machte er eine mehrtägige Fußtour zum gewählten Ferienort. Es gab wohl kaum einen wichtigeren Uebergang Graubündens, den er nicht ein- oder mehreremal begangen hätte, er kannte aber auch die meisten anderen Schweizerpässe. So wanderte er einmal von Zürich nach Maloja, und trotzdem ihn Fußbeschwerden einige Tage in Elm festhielten, beendete er seine Tour zu Fuß. Ein andermal marschierte er quer durch die Schweiz ins Wallis nach Evolène. Geschah es bisweilen, daß ihn Autofahrer aufforderten, mitzufahren, um sein Ziel schneller zu erreichen, lehnte er es meist ab oder er bedauerte es nachher, jene Strecke nicht doch gewandert zu sein. Noch im Jahre 1940 führte ihn eine mehrtägige Wanderung durch die Innerschweiz.

Einmal weilten wir vier Wochen in der Bretagne, diese kreuz und quer nach Sehenswürdigkeiten durchstreifend. Wegen einer im

Baedeker aufgeführten mehr als tausendjährigen Kirche mußten wir in einem kleinen Nest mehrere Stunden verweilen, was Vater von unserer Seite nicht wenig Neckereien eintrug, die er jedoch lachend einsteckte. Die majestätische Schönheit des Mont Saint-Michel zog dann aber auch uns in ihren Bann.

Verbrachten wir die Sommerferien in der Schweiz, so reisten Vater und Mutter im Frühjahr oder Herbst oft ins Ausland, hauptsächlich nach Italien, aber auch nach Frankreich und Deutschland. Dem Sprachtalent meiner Mutter sich anvertrauend, genoß Vater die landschaftlichen Schönheiten anderer Länder so, wie er diejenigen der Schweiz liebte. Die Kunstdenkmäler unserer Nachbarstaaten begeisterten ihn immer wieder. Er bewunderte die himmelstrebenden Kathedralen und Dome wie die einfacheren Basiliken und alten Landkirchen, die prächtigen Galerien fanden in ihm immer wieder einen andächtigen Verehrer. Oft suchte er besondere Kunstwerke in kleinen Orten auf, und besonders freuten ihn solche Exkursionen, wenn sie ihm Gelegenheit boten, im einfachen Gasthof ein gutes Mahl, nach fremder Art zubereitet, zu genießen, bei dem der gute Landwein nicht fehlen durfte.

Häufig waren es Musikfeste oder Uraufführungen, die ihn ins Ausland führten und von denen er oft mit großem innerem Gewinn zurückkehrte. Diese Auslandsreisen vermittelten meinem Vater reiche Eindrücke und boten ihm den nötigen Ausgleich zu seiner anstrengenden Tätigkeit.

Obschon ihm die Tage vor Weihnachten und Neujahr vermehrte Arbeit brachten, freute er sich jedes Jahr lange Zeit im voraus auf diese Feste. Er liebte es, an diesen Festen mit der Familie und allen Verwandten zusammenzusein. Das Schenken machte ihm große Freude, und er nahm sich viel Mühe, alle Geschenke mit einem von ihm verfaßten Spruche, fröhlichen oder auch mahnenden Inhalts, zu begleiten.

Mein Vater liebte die Geselligkeit, er konnte sehr fröhlich sein. Nach einem Konzert traf man ihn in der Kronenhalle, in die Zeitung vertieft oder im Kreise von Freunden und Bekannten diskutierend. Der Samstagabend gehörte ihm und seinen Freunden. Sah man ihn in früheren Jahren häufig im „Literarischen Klub“ und in einem Kreise um den von ihm so verehrten Dr. Trog von der Feuilletonredaktion der „Neuen Zürcher Zeitung“, so zog er später in die Bündnerstube, wo ein Stammtisch Musiker und Musikverehrer vereinigte.

Für viele mag es überraschend sein, daß Vater dem Sport sympathisch gegenüberstand, für einen Musiker seiner Prägung doch etwas Außerordentliches. In der Jugend eifriger Fußballspieler, erzählte er oft, wie er früher sogar mit dem Geigenkasten in der Hand Fußball spielte. Später blieb er diesem Sport, wenn auch nur noch als Zuschauer, treu. Recht gern zog er zu einem interessanten Match und

zeigte am Spiele lebhaftes und manchmal sogar begeistertes Interesse. So kam es auch, daß man Vater am Montag bei der Lektüre der Zeitung „Sport“ überraschen konnte, was nicht wenig erstaunte.

Hat sich Vater auch politisch nie betätigt, so nahm er doch stets an allen politischen Fragen Anteil. Der Gang zur Urne war für ihn Selbstverständlichkeit. Ebenso reges Interesse wie dem Geschehen im Inlande widmete er den Auseinandersetzungen in der weiten Welt und beurteilte die Vorgänge mit großer Objektivität. Es überrascht nicht, daß er wie auf anderen Gebieten, so auch hier der Jugend stets volles Verständnis entgegenbrachte.

Vater hat nie Militärdienst geleistet. Anlässlich seiner Musterung wurde er zurückgestellt und später nicht mehr ausgehoben. Er hätte gerne Militärdienst geleistet, wie er dies manchmal bekannte, da er diesen als eine schweizerische Staatsbürgerpflicht auffaßte, die erfüllt sein wolle. Als im Jahre 1940 zur Bildung von Ortswehren geschritten wurde, meldete er sich, trotzdem er sich nicht mehr bester Gesundheit erfreute, ebenfalls. Seine Kurzsichtigkeit stand einer Verwendung im Wege, und so blieb seine Anmeldung unberücksichtigt. Auch diesmal hat es Vater sehr empfunden, daß man seine Dienste nicht gebrauchen konnte und er nicht mithelfen durfte; er fühlte sich als Bürger zweiter Klasse.

Bis wenige Monate vor seinem Tode war Vater äußerst rege. Dann nahm sein Leiden zu. Um so aufopfernder wurde er von unserer Mutter gepflegt. Vater wollte so gerne noch hier und dort mitmachen, uns Kinder und seine Enkelkinder um sich haben, aber er mußte es sich versagen. Mehr und mehr, was er früher nicht entbehren zu können glaubte, mußte er aufgeben, und doch versuchte er immer wieder, der Krankheit zu trotzen. Noch vierzehn Tage vor seinem Tode schrieb er mir mit erlöschenden Augen einen erschütternden Brief in den Militärdienst. Und dann wartete er geduldig auf den Tod, der als Erlöser an ihn herantrat. Von einem aufopfernden, arbeitsamen und reich genutzten Leben darf er ausruhen.

Als Vater hat er uns Kindern aber so viel gegeben, wie eben nur ein Vater seinen Kindern geben kann.

E. Ch. I.

ERNST ISLER IM FREUNDESKREIS

VON PROF. DR. HANS CORRODI

Wenn ich daran gehe, einige Erinnerungen über den verstorbenen Freund aufzuzeichnen, so kann es sich nicht darum handeln, von seinen Leistungen und Verdiensten zu sprechen, sondern nur darum, in die Umriss des Bildes einige intime Züge einzutragen, die uns den lieben Menschen und treuen Freund erkennen lassen.

Seit Ende der Zwanzigerjahre gehörte Ernst Isler zu dem Kreis, der sich alle Samstagabende in der Bündnerstube versammelte, um in gelassener oder auch grollender Seßhaftigkeit erst dann sich aufzulösen, wenn die Stühle auf die Tische gestellt und die Lampen gelöscht wurden, — falls sich nicht die Möglichkeit bot, im Waag-Stübli oder in der Meise, im Atelier dieses oder jenes Malers oder Bildhauers noch einmal die Reihen zu schließen, welch' standhaftem Tun Ernst Isler sich gerne anschloß, obgleich er ja am folgenden Morgen im nahen Fraumünster die Orgel meistern mußte. Er war der Nestor dieser Gesellschaft. Vermöge seines wohlgegründeten musikalischen Wissens, seiner geistigen Beweglichkeit, seines allseitigen Interesses und der temperamentvollen Anteilnahme, die bis zu hitziger Leidenschaft sich steigern konnte, spielte er bald ein führendes Instrument in diesem Kammerorchester. Er erschien immer, und wenn er einmal ausblieb, fragte man sich besorgt: „Was ist denn los?“ Sein Alter, seine Zuverlässigkeit und seine Güte ließen ihn zum väterlichen Lenker der Dinge werden, wobei er nicht selten auf den Unverstand renitenter Jugend und hitzköpfiger Laienhaftigkeit stieß... Alle Probleme des politischen und kulturellen, insbesondere musikalischen Lebens, welche die vergangenen anderthalb Jahrzehnte aufwühlten, wurden hier verhandelt, gewendet und gewogen, bis die Geister aufeinanderplatzten und ein gutes Witzwort oder auch nur ein schlechter Kalauer die Spannung in befreiendem Gelächter löste.

Und wenn schon Ernst Isler der Nestor war, so verstand er es doch, mit den jüngern jung zu sein. Er nahm leidenschaftliche Anfechtungen nicht krumm, sondern erwiderte sie tapfer, wenn es sein mußte, mit knorriger Herbheit, aber bald verzog sich der rote Zorn aus seinen gütigen Augen, und der Schalk blitzte wieder auf. Sein Humor stammte von guten Eltern und ließ sich nicht unterkriegen, solange er gesund war; sein Auflachen hatte etwas Ansteckendes — und er lachte nicht nur bei den „Witzen“, die er selber erzählte, sondern ebenso hinreißend bei denen, die andere vorbrachten. Mit köstlicher Selbstironie ließ er es sich auch nicht nehmen, sich selbst und

sein Tun zu glossieren. Wir wußten wohl, daß er in frühern Jahren einige größere Kompositionen geschaffen hatte; von seinen Liedern aber erfuhren wir erst anläßlich der Gedächtnisstunde des Schweizerischen Rundspruchs.

Zu diesem Kreise gehörte auch Othmar Schoeck. Und anderthalb Jahrzehnte lang blieben Komponist und Kritiker einander in Freundschaft verbunden, obgleich jeder seine Unabhängigkeit wahrte und keiner ein Blatt vor den Mund nahm, wenn er sich gedrängt fühlte, seine Meinung deutlich zu sagen. Als schaffender Künstler schaute Schoeck ja mit einiger Skepsis auf das Tun der Herren von der Kritik; er nahm es ihnen nicht übel, daß sie sich ein Urteil bildeten, aber er begriff nicht immer, warum sie es just der Oeffentlichkeit unterbreiten mußten . . . So war er auch nicht immer mit der Stellungnahme seines Freundes einverstanden und machte daraus kein Hehl. Aber Ernst Isler hatte eine prachtvolle Eigenschaft: er hielt sich nicht für unfehlbar. Er hielt es für seine Pflicht, das zu sagen, was er vor seinem eigenen Gewissen verantworten konnte, und dieser tapferen Einstellung, die ihm nicht nur Freundschaft eintrug, ist er unentwegtreu geblieben. Seine Rede war: „Ja, ja!“ oder „Nein, nein!“ Halbheiten und Unklarheiten haßte er. Er stand zu seinem Eindruck und verteidigte sein Urteil mit Leidenschaft, ja mit Besessenheit, wußte aber auch, daß Irren menschlich ist. Auch Othmar Schoecks Jugendwerke hatte er nicht immer mit Seidenhandschuhen angefaßt, insbesondere die „Dithyrambe“ war bei ihrer Uraufführung schlecht weggekommen — was dem streitbaren Kritiker einen nicht minder streitbaren Angriff blutjunger Unbesonnenheit eingetragen hatte, den er aber mit überlegenem Gleichmut zu ähnlichen Ergüssen legte. Als er dann an der Landesausstellung des Jahres 1914 die „Dithyrambe“ wieder hörte, hatte er in prachtvoller Offenheit den Mut, seinen Irrtum einzugestehen und sein ablehnendes Urteil zurückzunehmen: „Einen unvergeßlichen Eindruck habe ich von der Komposition empfangen, ob dem alles Wenn und Aber verschwindet; der Funke dieser ‚Dithyrambe‘ hat auch in andere Herzen mächtig hineingezündet.“ Zu den nicht alltäglichen Dingen gehörte es auch, daß er anläßlich der Uraufführung von „Erwin und Elmire“ (1916) als Schriftleiter der „Schweizerischen Musikzeitung“ es wagte, dem grämlich absprechenden Bericht seines Korrespondenten eine Gegenkritik folgen zu lassen, die sich für Schoecks Bühnenerstling warm einsetzte. Ernst Isler fühlte sich immer tiefer in Schoecks Musik ein und besprach insbesondere seine Liederzyklen, allen voran die „Elegie“, mit tiefem Verständnis und begeisterter Anerkennung; bei andern Werken, die ihm weniger gelungen schienen, hielt er auch mit seinen Bedenken nicht zurück. Nicht vergessen sei es, daß Pflichtgefühl und Liebe zu Schoecks Kunst ihn trieb, noch im Frühjahr 1943 die Reise nach Berlin zur Uraufführung von „Schloß Dürande“ zu wagen, obgleich die schweren Bombardierungen der Stadt damals bereits eingesetzt hatten

und sein Augenlicht schon so geschwächt war, daß er sich nachts in der fremden Stadt kaum mehr auf die Straße wagen durfte.

So blieb er durch all die schweren letzten Jahre hindurch Schoeck und seinem Kreise treu, in einer Zeit, wo Ideologien und Sympathien so manche Freundschaft in die Brüche gehen ließen. Vor drei Jahren etwa hörten wir zum erstenmal, daß sein Augenlicht abnehme, daß er Mühe habe, auf der Orgel die Noten zu lesen. Eine Augenoperation brachte nur vorübergehenden Erfolg. Er erkannte das ihm bevorstehende Schicksal, aber er trug es aufrecht und ohne Zagen. Schweren Herzens entschloß er sich, den Kampf aufzugeben und von seinem ihm so lieben Organisten- und Lehramt am Konservatorium zurückzutreten. Dann meldeten sich andere Leiden. Wieder flüchtete er sich nicht in Illusionen; er sah dem Kommenden mit männlicher Gefaßtheit ins Auge. Doch immer noch trat er, mit einer starken Taschenlampe versehen, den nächtlichen Weg zum Freundeskreis an. Als ich ihn einmal zum Paradeplatz begleitete, sagte er, er werde in die Bündnerstube kommen, solange er noch die Treppe hinuntergehen könne, auch wenn er sich mit dem Taxi hinfahren lassen müsse. Und dann kam er doch nicht mehr, und wir schauten einander an . . . Er hatte die Kraft nicht mehr. Vom Leiden überwältigt, saß er zu Hause, und ein Gruß an die Freunde war das einzige, was er ihnen entbieten konnte. Ihnen verblieb nur, mit Blumen auf seinem Grab zu bezeugen, wie wert und lieb er, ein tapferer und treuer Diener am Werke der Kultur, seinen Freunden gewesen war.

SO GEHT'S VON SCHRITT ZU SCHRITT
ZUR GROSSEN EWIGKEIT
VON JACOBUS WEIDENMANN

Zum letztenmal schaute ich Ernst Isler in die Augen, als er nach der Gedenkfeier für Ilona Durigo Ende Januar 1944 auf mich zu kam, um mir zu danken für die gesprochenen Worte. Er tat dies bewegt und feuchten Auges, und ich ahnte, was in ihm vorging. Im mystischen Halbdunkel jenes Raumes verschwand seine kleiner gewordene Gestalt wie ein Schatten, und mich dünkte, es seien ihm ein paar Worte im Halse steckengeblieben. Er war damals schon ein Gezeichneter.

Zwanzig Jahre früher begegnete ich ihm zum erstenmal in Gesellschaft Othmar Schoecks und Ilona Durigos. Ich kannte ihn nur als den gestrengen, unerbittlichen Musikreferenten der „N. Z. Z.“. Den Mut, mich mit ihm in ein Gespräch einzulassen, fand ich nicht; denn musikalisch fühlte ich mich, obwohl gewesener zweisemestriger Schüler des Konservatoriums, als theoretische Null und praktischen Stümper. Worüber aber sollte ich mit ihm reden können, wenn nicht über irgend etwas Musikalisches? Seine starken Augengläser blitzten derart scharf, daß mir zumute wurde wie einem Pfarrer, der weiß, wie die Gebildeten im allgemeinen über den Pfarrerstand urteilen, und der nun koramiert wird. Stumm und verlegen saß ich ihm gegenüber; ich mußte ihm dumm und schüchtern vorkommen. Da kam mir die Idee, ihn zu fragen, ob er kein Mitleid empfinde mit den Opfern seiner unerbittlichen Kritik. Umgekehrt, antwortete er, er empfinde höchstens Gewissensbisse, wenn er zu mild gewesen sei. Die Wahrung der Interessen der Kunst sei wichtiger als die Rücksichtnahme auf empfindliche Seelen.

Mit dieser Antwort war die Brücke geschlagen; denn das schlug in mein Lieblingsfach, die Kulturphilosophie und Kulturkritik, ein. Ein fruchtbares Gespräch entwickelte sich, in dem seine mehr fachlich begrenzten kulturkritischen Gedankengänge ergänzt wurden von meinen mehr prinzipiellen Grundsätzen. Wir fanden uns in einer Gleichgerichtetheit des Geistes, die nur durchbrochen wurde durch extreme Formulierungen, zu denen er genau so neigte wie ich. Der Bann war gebrochen, und wir hatten uns geistig und menschlich so gefunden, daß wir in Zukunft jedesmal freudig bewegt waren, wenn einer den andern im großen Haufen von Hörern oder Gästen irgendwo entdeckte.

Ein paar Jahre später trafen wir uns regelmäßig in den Präsidentenkonferenzen der Organistenverbände, kreuzten oft die Klängen, derweil wir wußten, wie verwandt unsere Grundanschauungen eigentlich waren. Natürlich verließ mich das Gefühl der Minderwertigkeit gegenüber seiner Meisterschaft im musikalischen Bereich

nie. Aber im gemüthlichen Beisammensein bei Wein und fröhlichen Wortkämpfen zerbrachen alle Schranken, und unsere Diskussionen woben die unsichtbare Brücke von Herz zu Herz und Geist zu Geist.

Dann kam die zehnjährige Zusammenarbeit in der Kirchengesangbuchkommission, er in der Musik-, ich in der Textkommission, die von Zeit zu Zeit gemeinsam tagten, immer aber gemeinsam aßen, tranken und disputierten. Da lernte ich ihn noch von einer andern Seite kennen: Er konnte poltern und wüten, wenn Dummheit und Unverstand versuchten, unser am strengsten Maßstab gewachsenes Werk zu sabotieren. Ich bewunderte sein phänomenales Wissen und seine peinliche Gewissenhaftigkeit. Was mich jedoch am tiefsten beeindruckte und zunächst irritierte, das war seine eindeutige und gründliche Verwurzelung in der alten protestantisch-gottesdienstlichen Kirchenmusik. Er, der Beethoven liebte, wie die Romantiker, Mozart wie die Neutöner, und in seinem ganzen Lebensstil eine überaus starke Weltoffenheit zeigte, machte nicht nur nicht den geringsten Versuch, die Starrheit der gottesdienstlichen Musik „von der Welt her“ aufzulockern, sondern er war zu keinem Kompromiß bereit und verschloß der Kirche Tor und Tür vor allen Elementen, die nicht in den Bereich der strengen Musica sacra gehörten. In der strengen Scheidung von gottesdienstlicher und geistlicher oder sonstwie religiös inspirierter Musik, nicht zu reden von der romantischen oder gar sentimental, war mir Ernst Isler zunächst ein großes Rätsel. Kirchlich-theologisch gehörte er wahrlich nicht zu der Orthodoxie, die Sinn und Verstand für die Reinhaltung gottesdienstlicher Musik besitzt. Seine kompromißlose kirchenmusikalische Orthodoxie mußte ihre Wurzeln anderswo haben.

Selbstverständlich machte ich ihn wiederholt mit freundschaftlich-ironischen Bemerkungen aufmerksam auf die Unvereinbarkeit seiner geistigen Grundhaltung und religiösen Weltanschauung mit seiner gottesdienstlich-musikalischen Orthodoxie. Er habe da einen Tempel mit äußerst strengen Formen errichtet mitten in einer Landschaft voll blühender Sträucher und Bäume, in der er daheim sei, während der Gang in den Tempel eigentlich ein Gang in die Fremde sei. Das ließ er nicht gelten; er konnte wütend werden über derartige Andeutungen. Das wäre ja dasselbe, wie wenn ein ungläubiger Pfarrer um der Erhaltung seiner ökonomischen Existenz willen predige, was er im Grunde nicht glaube; er aber könne nicht anders, als in der Kirche treiben, was ihrem Wesen allein entspreche und ihr diene. Alles andere sei Verrat am Heiligtum und unsaubere Kompromißerei.

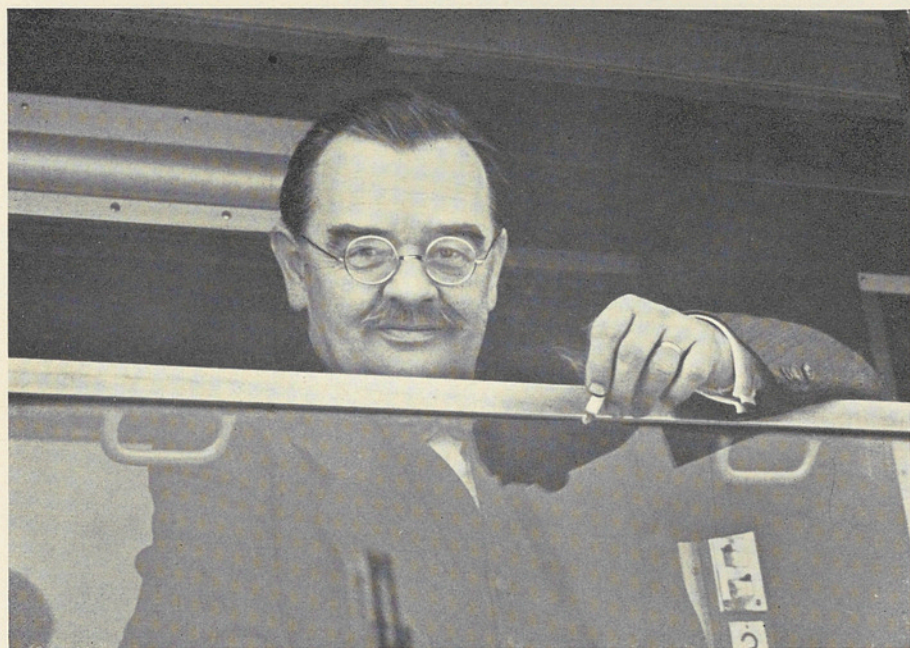
In dieser Haltung erinnerte er mich an Gottfried Keller, der im „Verlorenen Lachen“ den Pfarrer von Schwanau mahnt, so zu predigen, wie es eines Dieners am Wort allein würdig sei. Ja, Ernst Isler war, trotz seiner unorthodoxen Religiosität, tief durchdrungen von der kirchlichen Verantwortung dessen, der dieser Kirche dient. Er besaß ein unbestechliches Sauberkeitsgefühl für das, was musikalisch

dem gottesdienstlichen Bereich der Kirche zugehört und was ihm fremd ist. Er glied dem Architekten, der tief ergriffen ist von der Wahrheit, die im christlichen Bekenntnis ihren Ausdruck findet, diese Wahrheit zwar bekenntnismäßig nicht zur eigenen machen, aber eine Kirche bauen kann, deren Formen dasselbe verkündigen wie der Mund des die Wahrheit aus persönlicher Gläubigkeit heraus verkündenden Geistlichen. In seinem Wissen um das Wesen der Kirche, in seinem sicheren Instinkt für geistige Sauberkeit und in seinem Verantwortungsbewußtsein wurzelte seine kompromißlose kirchenmusikalische Orthodoxie.

Als ich dies begriffen hatte, war mir Ernst Isler kein Rätsel mehr. Ich sah ein, daß in dieser geistigen Haltung eine Ehrlichkeit und eine Wahrhaftigkeit liegt, die ganz getragen ist vom Gedanken der Dienstbarkeit und des Opfers. Seine Einstellung zur Kirche entsprach völlig seiner Haltung gegenüber den verschiedenen geistigen Bezirken der Musik: Wenn schon Romantik, dann richtige, unverfälschte; wenn schon Klassik, dann reine, unvermanschte; wenn schon Wagner, dann echter, unverdünnter; und wenn schon protestantische Kirchenmusik, dann keine „wortwidrige“, dem Dienst am Wort und dem Charakter der reformierten Kirche zuwiderlaufende. Das allein ist kulturphilosophisch und kulturgestaltend richtig und verantwortbar. Und weil diese Erkenntnis das A und O meiner eigenen kulturphilosophischen Ueberzeugung ist, darum verstanden Ernst Isler und ich einander in kirchenmusikalischen, philosophischen und politischen Diskussionen immer wieder so ausgezeichnet. Darum freute sich jeder, wenn das Gesicht des andern in journalistischen Arbeiten oder mitten in einem Haufen von Hörern oder Gästen unvermutet vor ihm auftauchte.

Zuletzt also sahen wir uns an der Gedenkfeier für Ilona Durigo. Ein herzlicher Händedruck war das letzte, was wir miteinander tauschten. Er ging seinen Leidensweg dem Tode, der Ewigkeit entgegen. Ich weiß, daß er ihn mit ungewöhnlicher Tapferkeit gegangen ist. Der Tod erschreckte ihn nicht. Er wußte, wie sein geliebtester Meister, Johann Sebastian Bach, „von Schritt zu Schritt zur großen Ewigkeit“ gewandert war. Auch Ernst Isler, in der Tiefe seines Wesens erfüllt von dem, was an Bachscher Frömmigkeit ihm musikalisch begegnet war, zog seine Straße, getrost einstimmend in den Choral Heinrich Isaaks:

O Welt, ich muß dich lassen,
Ich fahr dahin mein Straßen
Ins ewige Vaterland.
Mein Geist will ich aufgeben,
Dazu mein Leib und Leben
Setzen in Gottes Hand.



*Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ist der Menschen Leben!
Wie ein Nebel bald entsteht und auch wieder bald vergehet,
So ist unser Leben, sehet.*

*Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ist der Menschen Freude!
Wie da wechseln Stund und Zeiten, Licht und Dunkel,
Fried und Streiten,
So sind unsre Fröhlichkeiten.*

*Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ist der Menschen Schöne!
Wie ein Blümlein bald vergehet, wenn ein rauhes Lüftlein wehet,
So ist unsere Schöne, sehet.*

*Ach wie flüchtig, ach wie nichtig sind der Menschen Schätze!
Es kann Glut und Flut entstehen, dadurch, eh wirs uns versehen,
Alles muß zu Trümmern gehen.*

*Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ist der Menschen Prangen!
Der im Purpur hoch vermessen ist als wie ein Gott gegessen,
Dessen wird im Tod vergessen.*

*Ach wie flüchtig, ach wie nichtig sind der Menschen Sachen!
Alles, alles was wir sehen, das muß fallen und vergehen.
Wer Gott fürcht, wird ewig stehen.*

Michael Frank, 1609—1667

OTHMAR SCHOECKS «ELEGIE»

E. I. Es ist nicht zu viel versprochen worden: die Uraufführung von Othmar Schoecks Liederfolge „Elegie“ (Montag, 19. März 1923) wurde zum Ereignis, zum Erlebnis. So einmütig, spontan und anhaltend ist in Zürich noch keinem Komponisten, weder Strauß noch Reger, gehuldigt worden, wie nach dem Verklingen des Werkes von Othmar Schoeck; der Beifall wollte tatsächlich nicht enden. Daß das in seiner Schwermut bis zur Selbsterfleischung drängende, in seiner Modernität ungeheuer kühne Werk derart aufgenommen werde, das konnte auch der stärkste Glaube an Schoecks Sendung nicht erhoffen. Des Rätsels Lösung liegt in der absoluten Unmittelbarkeit des Ausdrucks, der auch dort, wo er sich der kühnsten Harmonikmittel bedient, als einzigartig musikalisch und natürlich empfunden wird. Das melodische Vermögen, seine Einheit von Stück zu Stück und im Ganzen, die Unmißverständlichkeit der Stimmungsantönung, der Zeichnung, der großartige Formenreichtum, die das Ganze durchsetzenden gedanklichen und musikalischen Beziehungen, die Klanglichkeit einer Tonwerdung — von Instrumentation darf man da nicht sprechen, wo jeder Ton eines jeden Instrumentes bei der Konzeption gehört sein muß —, die großartig formale Anlage des Ganzen taten das ihrige zu dieser Wirkung.

Eichendorffs „Wehmut“ des Dichterschaffens steht gleichsam als Motto über dem Werk. Wie Schuberts „Winterreise“ im Leiermann trostlos ausklingt, so setzt, ins Moderne gewendet, Schoecks Liederzyklus an, man könnte ihm auch den Titel „Herbstreise“ geben. Dann hebt die Schwermut der Lenaschen Poesie an, mit dem „Liebesfrühling“ gleich eine erste Steigerung des Ausdrucks der Musik schaffend. Seine satten Klänge tiefer Streicher und des Horns behüten das Bild der Geliebten wundersam, der Nachhall des letzten Akkords des Klaviers sinnt ihm ergreifend nach. Eine Erinnerung glücklicher Tage, vom Schmerze um das Verlorene überschattet, löst nun die andere ab: das Heimliche von „Stille Sicherheit“ mit seinen eigenartigen impressionistischen Klängen, die für den Verlauf des Werkes bestimmend werden und in mannigfaltigen Variationen wiederkehren, das harmonisch verwandte „Frage nicht“, in dem die erste Violine die Singstimme warmblütig unterstützt, das wilde, durch und durch männliche Selbstgespräch von „Warnung und Wunsch“, das in seiner scharfen Zeichnung ein erstes, persönlich stärkeres Hervortreten in die Reihe setzt, der erste der tief innerlich verankerten Stützpunkte des Werkes. Im wehmutsdunkeln „Zweifelnder Wunsch“ hat die Singstimme die Sehnsucht der Viola zur Begleiterin; erreicht die geschwungene Melodieperiode ihre Spitze in den Worten „bist du so schön“, dann verklären sie selig mildleuchtende Bläserklänge; der betende Dur-Akkord des Schlusses vollendet dieses unauslöschliche Bild. Das erste „Waldlied“ reißt mit seiner Wildheit des Kolorits aus dem Himmel dieses Traums, seine Funktion als Allegrosatz innerhalb der Reihe der Gesänge ist ebenso großartig, wie die künstlerische Stilisierung seines Elementaren. Neuartig berührt die melodische Einheit in „Waldgang“, wo die Singstimme in innigster Verschmelzung mit der Klarinette geht, die Streicher einem unheimlichen Schatten vergleichbar folgen, das romantisch Sehnsuchtsvolle der Stelle „Dich werden meine Lieder verherrlichend umschweben“, aber nicht zu stören vermögen. Aber gelähmt bleibt die Bewegung des folgenden Gesanges „An den Wind“, müde geht er einher, ermattet auch im Wechsel der Dur- und Mollschlüsse. Ergreifend ist die unaufgelöste Dissonanz des entrissenen letzten Grußes. Geben Violine und Bratsche dem Gesange „Kommen und Scheiden“ das Liebeserfüllte der Erwartung, so tönen Cello und Horn das Schmerzdurchdringende der Trennung an. Sie hinterläßt die furchtbare Oede des Gesanges „Vesper“, der in der Steigerung der dritten Strophe im Schmerze geradezu wühlt, in den Celli sich ausweint in der Erinnerung an die alte, schöne Zeit, das Ganze ein Tiefpunkt im Ausdruck,

von einer Kraft des landschaftlichen Bildes, das eine Schwesterkunst hier in Töne umgesetzt hat. Nun weht hinein der eisige Wind von „Herbstklage“, mit dem Ostinato der gefrorenen Klänge des Cello und der Oboe; das tiefe Leid weckt Melodien von wundervoller Führung und Schmerzengewalt.

Eine kleine Pause erlaubte dem Sänger, der ganz hervorragend geistig gesanglich und im Ausdruck den Vortrag geführt, sich für den Aufstieg des zweiten Teiles des Zyklus zu sammeln, und den Hörern, Atem zu schöpfen nach der gewaltigen inneren Spannung, die diese fünfunddreißig Minuten Musik erzeugten. Das tat wohl, denn der Trauermarsch des „Herbstgefühl“ in seinem dünnen, knorrigen Kolorit brachte gleich wieder jegliche Gefühlsfaser ins Fiebern; die Freiheit der Deklamation zum steten des marschartigen Rhythmus führte zu einer Steigerung von fast furchtbarer Wirkung, deren Ende nur die Sterbeglocke des Schlusses sein konnte. Ueber das Grab dieses Gesanges ziehen wild flüchtend nun die Herbstvögel des „Nachklang“, wecken mit ihrem starren Ostinato die spottende Vision und höhnen sie noch grausam im Schlusse. Wie ein Sterbender hoffend sich erhebt und resigniert zurückfällt, so steigen und fallen die Linien von „Herbstgefühl“; es sieht in seiner Mittelstrophe aber ein wundersam zartes Bild von einer Feierlichkeit höchster Art. Wundersam geht dem Gesange dann im Anfangston der Atem aus. Er bedingt das Trostlose der folgenden Nummer „Das Mondlicht“, der von schrillen Sekunddissonanzen gefolgt abscheidenden Sextakkorde, aus denen heraus die Solostimme in wahrhaft großartiger Liniengestaltung herausführt zu gewaltiger Intensität des Ausdrucks. Ihm steht der Lichtgegensatz des Hesperus in „Vergangenheit“ gegenüber und leuchtet abermals zu Sterbeglocken. Auf neue unterbricht die Schwere aufpeitschend ein Allegro, die stilistisch großartige Toccata des zweiten „Waldlied“, genial im Crescendo wie im Decrescendo der Dynamik, und bereitet die Resignation des Schlusses vor, die in der schmerzentleerten Müdigkeit von „Herbstentschluß“, in der Harmonik Nr. 3 verwandt, schon angeönt ist. Aber noch soll des Glückes Erinnerung endgültig aus dem Herzen gerissen werden: in der Verzweigung von „Verlorenes Glück“, dem Höhepunkt des ganzen Werkes, furchtbar in der Realität seines Ausdrucks, ans Wahnsinnige grenzend in dem Bilde der Räuberkrallen des Todes, wie sie in ein paar Horntönen aus dem Ton- und Schmerzgewühl herausgreifen, die Singstimme zu höchstem Aufraffen und Abwehren zwingen. Das Eis des Schmerzes ist endgültig gebrochen: in „Angedenken“ (Eichendorff) erklingen glückseliger Erinnerung, Töne, wie sie heute nur Schoeck so herrlich romantisch zu geben vermag; die Resignation von „Welke Rose“ spricht von Gewesen — Genesen. Jetzt schließt „Dichterlos“ mit der ergreifenden Sentenz „Und wenn die Blüten Früchte haben, da haben sie mich längst begraben“ den Rahmen. Die Reinigung einer herrlich erfundenen Instrumentalüberleitung führt zum Epilog „Der Einsame“, zu seiner Hymne an die stille Nacht; der Größe des Schmerzes von vorher steht da ebenbürtig, nein überragend die Größe der Ruhe, der Vollendung in Tönen gegenüber, die noch nie vernommen worden sind...

„N. Z. Z.“, 22. März 1923

KLAVIERVORTRAG EDOUARD RISLER

E. I. Mit einem Prachtprogramm von vier der majestätischsten Beethoven-Sonaten zog Edouard Risler die Freunde seiner Meisterkunst in Scharen zu seinem Klavierabend in die Tonhalle; kein verfügbarer Platz des kleinen Saales blieb unbesetzt. Wahre Feststimmung lagerte über der erwartungsvollen Gemeinde. Wir haben den französischen Meisterpianisten in allen Phasen seines Künstlerlebens Beethoven spielen hören: im Frühjahr 1907 an acht Abenden sämtliche 32 Klaviersonaten; die tiefgründigste, erschöpfendste Interpretation blieb dem heutigen Risler vorbehalten. Von jeher kannte man Risler als den treuesten, objektivsten Ausleger des Beethovenschen Notentextes. Der unvergleichliche Stilist, der mit scheinbar unerschöpflichen pianistischen Nuancen des Meisters Sonaten gleichsam

instrumentiert, gestaltet immer noch in unverminderter Geisteskraft mit den Mitteln seiner herrlichen Eigenkunst. Die Bildhaftigkeit aber, in der der Künstler einzelne Sätze einschließt und sie zum Ganzen fügt, das Einfühlen in die geheimsten seelischen Regungen, ganz besonders auch der langsamen Sätze, hat heute wohl Letztes und Höchstes erreicht. Wie Risler in seiner Beethoven-Interpretation sich auf den Urtext (Ausgabe der Berliner Hochschule für Musik) stützt, so schürft er in seiner Darstellung durch alle Tradition hindurch nach der Urgestalt dieser Musik. Das mag manch Ungewohntes in seiner Wiedergabe gegenüber der traditionellen erklären; nichts aber, nicht das kleinste Detail erscheint unmotiviert; jegliches Abweichen vom Ueblichen findet in Vorhergegangenen oder Nachfolgendem seine Begründung. Die vier Sonaten, die Risler spielte, die d-Moll op. 31, die Waldstein-Sonate, die „Appassionata“ und die letzte in c-Moll, gehören zu den am schärfsten umrissenen Klavierschöpfungen Beethovens. Ihr bekanntes Bild hat Risler mit einer Schärfe beleuchtet, mit einer Sehergabe ausgelegt, mit einer unerhörten musikalischen Logik analysiert, daß man zum Teil geradezu eine neue Anschauung der Werke erhielt. Die Steigerung des Virtuosen der Waldstein-Sonate von der klassischen Klarheit der Zeichnung des ersten Satzes zum geradezu impressionistischen Klangrausch des Finale habe ich noch nie so großartig und überzeugend erlebt. Rislers Auslegung der Variationen der letzten Sonate, das Entwickeln ihrer drei ersten Variationen aus heiliger Inbrunst zu unendlicher Liebesfülle, darauf die Abwendung vom Sinnlichen dem Uebersinnlichen zu, als ob die Seele das Weltkleid abstreifte und dem Himmel zuschwebte — das machte aus dieser letzten Klavierschöpfung Beethovens erst so recht das Bild des eigenen Lebens des Gewaltigen. Der Vortrag der beiden Leidenschaftsdichtungen, der d-Moll-Sonate in ihrem namentlich im Finale gezügelten Temperament gegenüber den elementaren Gefühlsausbrüchen der Appassionata, ließ kaum weniger erschütternd die von der Gewalt dieser Musik genährte Macht der Wiedergabe verspüren.

Großartig berührte ganz besonders auch die Verschiedenartigkeit des Temperaments, und beglückend empfand man die Bedeutung der beiden ruhigen Mittelsätze, die eine ähnliche Aufgabe zwiefach erfüllen. Die ganze Dankbarkeit für das Erlebte und Genossene kam zum Schlusse in Beifallsovationen zum Ausdruck, denen Risler durch zwei Zugaben, den zweiten Satz des G-Dur-Konzertes und das Scherzo der Es-Dur-Sonate op. 31, neue Nahrung gab. Man wird noch lange, lange an diesen Klavierabend zurückdenken.

„N. Z. Z.“, 19. Januar 1926

KARFREITAGS-KONZERT

E. I. Wie gewaltige Dome ragen die beiden großen Messen *Bachs* und *Beethovens* aus der Messe-Komposition der Welt empor. Beide kennen keine Vorbilder; Beethoven wußte nichts von Bachs gigantischem Werk, dessen beide ersten Sätze erst 1833 bei demselben Hans Georg Nägeli erschienen, dem er zehn Jahre vorher den Druck seiner Missa angetragen. Aufschlußreich ist dieses, wenn auch äußere, Verbundensein unseres Nägeli mit den beiden Werken. Erlebte Beethovens solenne Messe ein Jahr nach ihrer Vollendung die Uraufführung 1824 in Petersburg, so fand Bachs „hohe“ Messe erst zehn Jahre später, hundert Jahre nach ihrem Entstehen, in der Berliner Singakademie ihre erste vollständige Aufführung. Die beiden Werke umkreisen sich im Dunkeln wie Planeten. Dome der Architektur stehen da, an ihnen ist nicht vorüberzugehen; Dome der Musik bleiben lange unerkannt, schießen unbeeinflusst voneinander empor: kaum vorstellbare Ereignisse schöpferischen Menschengestes. Unbeeinflusst schafft geniale Schöpferkraft und fast einzig nur die musikalische Zeitströmung unterscheidet das spätere Werk von dem früheren. Beide Meister stehen zur Zeit der Konzeption ihrer architek-

tonisch gewaltigsten Werke ungefähr im gleichen reifsten Mannesalter, Bach kurz *vor*, Beethoven kurz *nach* dem fünfzigsten Lebensjahr. Beide sind konfessionell mit der liturgischen Form der Messe nicht stark verbunden, der Protestant Bach kommt erst über die kurze lutherische Messe hinaus, da er mit der Dedikation der beiden ersten Teile seiner Messe um den Titel eines sächsischen Hofkompositors wirbt. Beethoven, der sich auf dem Totenbett freilich den Tröstungen seiner Kirche nicht widersetzt, schreibt sein gewaltigstes Werk für die erzbischöfliche Inthronisation seines fürstlichen Schülers, des Erzherzogs Rudolf. — Weiterhin seltsam: Bachs Messe entsteht nicht direkt für den kirchlichen Gebrauch, wo der Thomaskantor doch fast alles für bestimmte Anlässe schrieb, und bei Beethoven, mit dem das freie künstlerische Schaffen überhaupt erst so recht einsetzt, ist das gewaltigste Werk etwas wie ein bestelltes.

Beide Meister sind musikalische Former gewaltigsten Ausmaßes. Bach treibt die Kuppeln über den Kapellen seiner einzelnen Meßsätze gewaltig empor. Jeder Textgedanke der Liturgie reiht sich als großartiges Einzelnes an das klare Gefüge des Gesamtmesettes an, und trotzdem wird aus der verwirrenden Fülle des Großen ein gigantisches Ganzes. Beethoven, ohne den kirchlichen Gewaltbau seines genialen musikalischen Antipoden zu kennen, ordnet, seinem lebenslangen formalen Ringen entsprechend, viel bewußter. Er übersieht von Anfang an — Bach hatte ja vorerst nur die beiden ersten Sätze im Auge — das fünfschiffige seiner Messenbasilika. Die Linien und Bogen zieht er nicht weniger groß, hat er doch ein geschmeidigeres Baumaterial zur Verfügung. Im einzelnen aber geht er mit der ganzen Liebe des plastischen Schilderers einer neuen Zeit vor, vermenschlicht die tiefen Gedanken wundersam und schafft im „Benedictus“ ein Mysterium, das musikalisch alles überholt, was die bildende Kunst Jahrhunderte vorher vorbildlich gegeben hat.

In der Auslegung der tiefsten Gedankenbegriffe des Meßtextes berühren sich die beiden großen Meister so stark, daß man glauben möchte, Beethoven müsse Bachs hohe Messe gekannt haben. Im Benedictus verleihen beide dem Vokalen den holden Glaubensschimmer des Soloviolineklanges. Im Kyrie ist die formale Anlage dieselbe; mag die Dreiteiligkeit durch den Text bedingt sein, die analoge Zuteilung des „Christe eleison“ an Solostimmen ist deshalb nicht weniger überraschend. Aber es gibt auch wieder eigenartige Gegensätzlichkeiten. Der Protestant Bach greift im Credo zum gregorianischen Hauptmotiv; ihm scheint, und mit Recht, kein musikalischer Gedanke der Erhabenheit des Credo konformer. Der menschliche Titan Beethoven, der geborene Katholik, ertrotzt sich vermessen ein eigenes gewaltiges Motiv. Die dynamische Orgeltechnik des Forte-Piano des 18. Jahrhunderts wendet im Gloria nicht Bach, sondern Beethoven an; das Sanctus baut nicht der Dithyrambiker Beethoven zum Hymnus aus, sondern Bach; Beethoven gleitet da vollkommen in mystisches Halbdunkel. Das „Agnus Dei“ der kleinen D-Dur-Messe Beethovens knüpft an den Anfang des „Kyrie“ ähnlich wie Bach beim Dona nobis pacem auf das Gratias des Gloria zurückgreift. In der Missa solennis vollzieht Beethoven diesen Kreisschluß nicht; der Einstellung seines Sanctus getreu, treibt er in dem dreimal gewaltig zu letzter Spannung herangezogenen Gedanken des Jüngsten Gerichtes immer mehr in die Mystik der Offenbarung hinein. Er vergißt die Welt auch äußerlich so sehr, daß er, wie im Benedictus, die Orgelklänge nicht vom originalen, zur Verfügung stehenden Instrument erklingen läßt, sondern sie aus seinem herrlichen Orchester zaubert. Bach, den strengen musikalischen Dogmatiker, überholt der weltliche Beethoven des Gloria Dithyrambus zuletzt in der mystisch-konfessionellen musikalischen Auslegung des Messtextes. Wie schon gesagt, etwas ganz unergründlich Großartiges, dieses unbeeinflusste Nacheinander, dieses geniale Neben- und Uebereinander der beiden gewaltigsten Messeschöpfungen der musikalischen Weltliteratur.

Diese nicht direkt zur Besprechung der Aufführung der *Beethovenschen* Missa solennis am Karfreitag durch den *Gemischen Chor Zürich* gehörenden Betrachtungen mögen für einmal an Stelle einer Detailbetrachtung des einen der beiden Werke, des aufgeführten, stehen. — Es muß unumwunden gesagt werden, daß diese vierte Wiedergabe des Werkes unter Dr. Andreas Leitung dieses Musikers

schönste, nicht nur die großartigste im Außern, sondern auch die tiefstehendste im Ausdruck war. Unser Kapellmeister hatte an diesem Tage das Glück beidseitigster Disposition; mit Ausnahme des Gloria kam ein Messesatz nach dem andern in großartiger Weise zur Wiedergabe; die Stimmung stieg über die seelenrührende Bedeutung des Tages hinaus ins göttlich Erhabene. Gerät das Werk dem Dirigenten des konzertgebenden Vereins in den Tagen des 27. und 28. Mai in Mailand im Rahmen der dortigen Beethoven-Konzerte ähnlich unmittelbar, dann wird sich nur *eine* Stimme des Lobes und der Anerkennung erheben können.

Die Geste des Aufblicks und des zerknirschten Niederwerfens im Kyrie zwang von Anfang in Bann, das Flehende des Christe eleison geriet zu wunderbarer Schlußstimmung, wie zu herrlich tröstlichem Ausklang das im Chor ausgezeichnete abgestufte Kyrie. Das ungeheuer schwere Gloria wurde mit großer Sicherheit streng und straff über die vielen, im Ausdruck unerschöpflichen, ruhigen Zwischenteile hinweggeführt zur großen einigenden Linie. Die Wirkung des Credo erleichtert Beethoven allein schon durch die großartige Einfachheit der formalen Anlage, zwischen deren gewaltigen Ecktürmen der Eingang, das Tor in das Mysterium der Menschwerdung und der Menschheitserlösung sich öffnet. Die Tiefe der Mystik des Mittelteils fand ihr großartiges Gegengewicht in der aufragenden Größe des Schlusses, in der vortrefflich begonnenen und durchgeführten „Vitam“-Fuge, die bis zur himmelanstrebenden Spitze eine Zinne auf die andere türmt. Dem geheiligten Raume des Sanctus mit dem Sakramentsschreine seines Benedictus begegnete die Aufführung mit ganzer Ehrfurcht. Vom Geheimnisvollen des unvergleichlichen musikalischen Ausdrucks und seiner Wiedererweckung kam man nicht mehr los. Der Glaube an eine heilige Handlung erfaßte die Hörer, griff ihnen beim letzten Appell des Agnus dei ans Herz, bis dann der Zauber des Reigen seliger Geister im Ausklang des Werkes die Andächtigen umfing...

„N. Z. Z.“, 19. April 1927.

FURTWÄNGLER UND DIE BERLINER PHILHARMONIKER

E. I. Welch ein herrlicher Abschluß der überlangen Konzertsaison des verfloffenen Winters bildete das Konzert (14. Mai) des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Wilhelm Furtwänglers Leitung und was für einen beglückenden Ausblick erschloß es mit seinem *Schubert* -Programm in die Zukunft, in die in den nächsten Konzertzinter fallende Gedächtniszeit der Wiederkehr des hundertsten Todestages Schuberts. Ganz wunderbar hat Furtwängler auf dem in den Streichern und Blechbläsern besonders herrlichen Instrument seines Orchesters gespielt, mit einer Sensibilität, vergleichbar der Feinfühligkeit des Giesekingschen Klavierspiels. Mit seinem Orchester ist Furtwängler nun aufs innigste verwachsen, auf den leisen Wink gibt es an, die Diszipliniertheit hat höchste künstlerische Natürlichkeit angenommen. Von beglückender Natürlichkeit ist aber auch Furtwänglers Musizieren; an Schubert mußte es sich erproben, die Probe fiel denn auch ganz herrlich aus. Man hätte es nicht für möglich gehalten, höchstens der Unvollendeten Sinfonie zugemutet, daß das Konzert mit der „Zauberharfen“-Ouvertüre, die später der „Rosamunde“-Musik vorangestellt wurde, mit der achten und mit der C-Dur-Sinfonie solch großartig ausgeprägte Typen erschlosse, von Beethovenscher Kraft fast, diese köstlich echte Theater-Ouvertüre, das Wunderwerk künstlerischer Weisheit der h-Moll-Sinfonie und der Musikrausch der C-Dur-Sinfonie. Und doch erschien an diesem Musizieren nichts, auch gar nichts gemacht, mochten Steigerungen noch so großartig angelegt berühren, es wurde in den Partituren — Furtwängler hat ihren Inhalt restlos im Kopf — nur alles richtig gelesen und mit einem Musikerherzen echtster Art verstanden und den Ausführenden mitgeteilt. Furtwänglers

Mitteilungsgabe ist nun freilich eine ungewöhnliche. Wenn er seinen Künstlern eine Melodie ausdeutet, dann geht ihnen Sinn und Herz auf, sie werden zum vollendeten Organ ihres Mittlers; jene aber, die auf den Moment nicht gerade bedeutsam am Wort sind, sie tun, scheinbar unbeaufsichtigt, ihre Sache mit einer Feinheit und Bedeutsamkeit, um ja nicht zu stören. So steht in diesem Musizieren jeder Ton an seinem richtigen Platz — großartig ist Furtwänglers Abwägen der Klanggruppen, ihr Einandergegenüberstellen —, das Geheimste der Töne erhält Laut, wird wach. Eine Unsumme von Geist und Können und von Erkenntnis wird frei und Mittlerin dessen, was der Genius des Schönen erstehen ließ.

Widerstrebend nur geht man der vollendeten Harmonie der Eindrücke, die man von diesem Singen und Klingen empfing, ins Einzelne nach und doch muß man auch der Schönheit der Teile bewußt werden, um sie zusammen als Ganzes vollkommen zu verstehen, ihm gerecht zu werden. Wie das Liedhafte der Einleitung der Ouverüre zu wundervoller Stimmung zurücksank, bevor das Allegro mit seinem sylphidenhaften Thema begann, das war schon schön, von packender Bildhaftigkeit und Lebendigkeit, dann das gelegentlich fast italienisch anmutende Allegro mit seinen Weber vorausahnenden Klängen, seinem lieblich ländlichen Gesangsgedanken und dem anfeuernden Rhythmus. Der erste Satz der „Unvollendeten“, ist er schon jemals schöner gehört, sein Gewitterschwangeres stärker empfunden worden? Elementare Gewalt sprach aus der Themaführung der Posaunen, vollendet war die Entspannung vor der Reprise, ergreifend das Schicksalsergebene des Schlusses. Geradezu zur Weihe einer kultischen Handlung erhob sich das Andante mit seinen orgelhaften Bläserklängen, der Pracht und Würde des Forte, der wundervollen Deklamation der Klarinettenmelodie und der Gebetsstimmung seines Schlusses. Nach der erhabenen feierlichen Hörner-Intonation der Einleitung der C-Dur-Sinfonie klang es fast wie ein Fortspinnen von Gedanken des Andantes der „Unvollendeten“. Wie die Celli da die Feierlichkeit wach sangen, der Uebergang zum Allegro nach entgegdrängenden Ansätzen genommen wurde, das übertraf nur noch der herrliche Fluß des Allegro und die Kulminationen seiner drei Teile, deren letzte durch die Größe der Coda über alle emporgehoben wird. Den gewaltigsten Moment des ganzen Konzertes aber schuf der Vortrag des Andantes, einen erschütternden Zusammenbruch seiner zu höchster Dramatik gespannten Kraft, gemildert dann von den segenträufelnden Celli- und Oboekantilenen und vom orgelhaften Nachspiel der Bläser. Bald herrisch aufbrausend, bald liebevoll anschmiegend klang es aus den Streichern im Scherzo, aus seinem Trio wurde das überströmend Liedhafte echt deutsch, echt schubertisch herausgeholt. Der Zug des Finales, von berausenden Klängen umflutet, wirkte hinreißend. Wie aus Erz gegossene Partien erstanden den Streichern und Blechbläsern, die Steigerungsansätze des Schlusses mußten unwiderstehlichen Zwang ausüben.

Daß nach solch herrlichem Musizieren auch die Begeisterung der Hörer kaum mehr Grenzen kannte, wie hätte das anders sein können, sein dürfen; Furtwängler und sein hervorragendes Orchester wurden enthusiastisch gefeiert.

„N. Z. Z.“, 28. Mai 1928

MAX REGERS 25. TODESTAG

E. I. Regers künstlerisches Vermächtnis hat sein erstes Vierteljahrhundert gut, jedenfalls besser bestanden, als das musikalische Lebenswerk manches noch lebenden, einst nicht minder berühmten Zeitgenossen Regers. Mag diese Tatsache Unsterblichkeit auch noch keineswegs verbürgen, Anzeichen deuten darauf hin, daß Regers Werk in bestimmten Zweigen kräftig weiterleben und werben wird. Vieles von seiner Gesamtheit scheint abgefallen zu sein und auch abgefallen zu bleiben, namentlich all jenes, das der stets Kompositionsbereite auf Begehren von Verlegern an praktisch relativ leicht Ausführbarem geschrieben hat. Regers verfügte schon früh über eine Kompositionstechnik und eine Leichtigkeit, die ihn, wie einst alte

deutsche Kantoren, in die Lage versetzte, Kompositionsaufträgen stets zu entsprechen, Er wich darin von seiner Zeit ebenso ab wie in der Grundhaltung seiner Musik von der deskriptiven Kompositionsrichtung, die um die Jahrhundertwende das Feld beherrschte. Wenn César Franck in Frankreich der Vater der *musique pure* geworden ist, so hat Reger im wilhelminischen Deutschland die Musik wieder auf ihre eigensten Grundlagen zurückgestellt. Er war ganz und gar und nur Musiker, fern jeglichen literarischen Musikertums, und weil er als Musiker stark war, hat er zur Weiterentwicklung dieser Kunst beigetragen, obwohl direkte Nachahmung seines stark barocken Stils, wie es Kompositionen einiger seiner Schüler bewiesen, zu nichts führt. Die Musikkomposition wieder zur Eigengesetzlichkeit zurückgeführt zu haben, ist eines der geschichtlich bleibenden Ergebnisse von Regers Schaffen. Damit und auch noch in anderer Hinsicht hat er auf nachfolgende Künstlergenerationen — es sei nur an Hindemith erinnert — wohl unbewußt eingewirkt. Das leichtere, wenn auch nicht eben leicht abschätzbare andere Resultat von Regers Schaffen liegt in der Lebenskraft seiner Schöpfungen selbst begründet. Da haben sich zwei Gattungen als besonders widerstandskräftig erwiesen: Regers Kammermusik und seine Variationenwerke. Regers Kammermusik, namentlich die seiner letzten, abgeklärten Zeit, hat sich als einzige berufen erwiesen, die Kammermusik im Sinne Brahms' weiterzuführen. Das Ueberzeugendste aber bieten Regers Variationenkompositionen. Sie treten zuerst als variierende, noch wortgebundene Choralfantasien für Orgel auf, als variationenhafte Passacaglien für dasselbe Instrument, später als eigentliche Variationenschöpfungen für Klavier (über Themen von Bach, Beethoven und Telemann) und als großformatige Orchesterwerke (über Gedanken von Joh. Ad. Hiller und Mozart). Dabei variiert Reger weder metamorphosenartig wie Beethoven, noch konstruktiv wie Bach, vielmehr etwa im Sinne Händels, stets unter Mitbetonung des ursprünglichen Themas. Die Bindung an ein Gegebenes bewahrte Reger nicht wenig vor der Schrankenlosigkeit im Formalen; sie engte ihn nicht im geringsten ein, sein auch im Melodischen starkes Musikerherz frei schlagen zu lassen. Der scheinbar akademischen Haltung seiner Musik zum Trotz durchpult Regers Kunst ein herrlich warmes und sensibel reagierendes Musikerblut und läßt die Hauptadern seiner nicht wenig verästelten Musik klar sichtbar werden und ihre tiefe Verwurzelung zurückverfolgen. Mehr noch als die Musik von Brahms und Bruckner ist Regers Kunst an deutschsprachiges Denken und Fühlen gebunden, ist sie doch deutsch im besten Wortsinne.

„N. Z. Z.“, 11. Mai 1941

LETZTER BRUCKNER-ABEND

E. I. Aehnlich gewaltig, wie beim Bruckner-Fest 1936, bestimmte den Schluß unseres Frühjahrs-Konzertzyklus des Meisters unvollendet gebliebene Neunte Sinfonie, vollendet aber im Sinne der „Unvollendeten“ Schuberts. Ihre drei Sätze sind tatsächlich die Synthese des Brucknerschen sinfonischen Schaffens. Das Schicksal hat den greisen 70jährigen Meister davor bewahrt, das grandiose Finale der „Achten“ zu überbieten, das beschließende E-Dur-Adagio faßt Mittelsatz und Finalcharakter in einem Maße in sich zusammen, das den eigentlichen Schlußsatz erübrigt. Das Werk verkündigt, wie seine „dem lieben Gott“ zugedachte Widmung deutlich genug besagt, letzte Gedanken eines Künstlers von unerschütterlichem religiösem und konfessionellem Glauben, auf die der Schlußpunkt nicht in dieser Welt zu setzen war. Aus dieser Sinfonie spricht eine Visionskraft und eine dem letzten Gedanken des „Vor deinen Thron tret ich hiemit“ seines großen „Andersgläubigen“ vergleichbare Demut, für die die Erfüllung nicht mehr diesseitig sein kann. Die „Sixtina“ dieser Musik ist erfüllt von einer michelangellesken Phantasiegewalt musikalischer Gestalten und in erhabene und erschütternde Klänge gehüllter Visionen. Der Himmel dieser Kunst kennt keine Begrenzung der Phantasie, weder des Raumes, des Lichtes, noch

der Wärme. Alles Göttliche, zu dem der fromme Organist von St. Florian Zeit seines Lebens inbrünstig gebetet hat, scheint in den Bildern dieses seines letzten Werkes versammelt zu sein, samt den Propheten, Aposteln und Heiligen. Diese „Neunte“ ist eine wahre Apotheose des Glaubens, am ergreifendsten im Tone ihrer Zerknirschung, im rührend Bittenden, aber auch in der restlosen Zuversichtlichkeit des Glaubens. Nicht Weltlichkeit bedingt die Moll-Bedrängnis ihrer zwei ersten Sätze, sondern Furcht vor dem Höchsten, daneben strömt sie lauterstes Dur der Gnade und des Bekenntnisses aus, schon gar in der Beichte des herrlichen E-Dur-Adagio.

Selbstverständlich sind die drei großen Sinfoniesätze und ihre gewaltige Wirkung rein musikalisch-architektonisch erklärbar, doch die Feder zu deren geistvollen Notenkombinationen führte mit ein innig fühlendes, gläubiges Herz und befeuerte sie mit ungeahnter, weit über alles Technische hinausgreifende Vorstellungskraft. Auch die Größe der Wiedergabe ist technisch erklärbar, doch wie schwer hätte sie es ohne die Befeuerng durch das Geistige und Seelische. Bei der Fülle der Steigerungen des ersten Satzes zweifelte man oft, ob ein Mehr noch zu erreichen sein werde, und doch stellte es sich bis zur Furcht einflößenden Gewalt der Kulmination ein. Die Grade der Wärme des herrlich Melodischen dieser Musik bestimmen keine genauen Zeichen, sie resultieren aus dem vollkommenen Verständnis des gegebenen Momentes und der rückläufigen Beziehungen. Die formale Anlage der drei Sätze ist unverkennbar. Ihr gewaltig Barockes völlig natürlich auseinanderwachsen zu lassen, gelingt nur intimster Werkkenntnis. Daß er über diese restlos verfügt, bekundete Dr. Volkmar Andreae imponierend in seiner der Partiturstütze entbehrender, ganz großartiger Wiedergabe mit den vereinigten Orchestern der Tonhalle und des Radio Zürich. Die Interpretierenden wuchsen noch über ihre Meisterleistung der Reproduktion der „Achten“ hinaus, ganz im Sinne der höchsten Ausdrucksintensität dieser letzten sinfonischen Meisterschöpfung. Sie hielten ihre Hörer restlos im Bann, so sehr, daß diese in andächtigem Schweigen verharren mußten, bevor sie ihre Bewunderung und Dankbarkeit in einer langanhaltenden, höchst verdienten Ovation an die Ausführenden dartun konnten.

„N. Z. Z.“, 21. Mai 1943

Mädchenlied.

Herm. von Gilm

Ernst Isler

Ich hab' drei Krän-ze ge-wun-den gleich ei-ner Schä-fer-in, und will sie nun ver-tei-len nach mei-nem tö-ri-chen Sinn. Den

er-sten aus Ei-chen-blät-tern, den drück' ich dir aufs Haupt, es liegt ei-ne Kraft in der Ei-che, auf die man ver-traut und baut. Den

zwei-ten aus wil-den Ro-sen geb' ich dem Bäch-lein im Wald, das färbt mit ro-si-gem Le-ben die Wan-gen von Jung und Alt. Den

dit-ten aus Blu-men des fel-des leg' ich dem Hei-land aufs Haar. Er soll kei-nen Dor-nen-krantz tra-gen in mei-nem se-lig-sten Jahr.