

Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 1 (1897)

Artikel: Hans Huber
Autor: Markees, Ernst T.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-572371>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

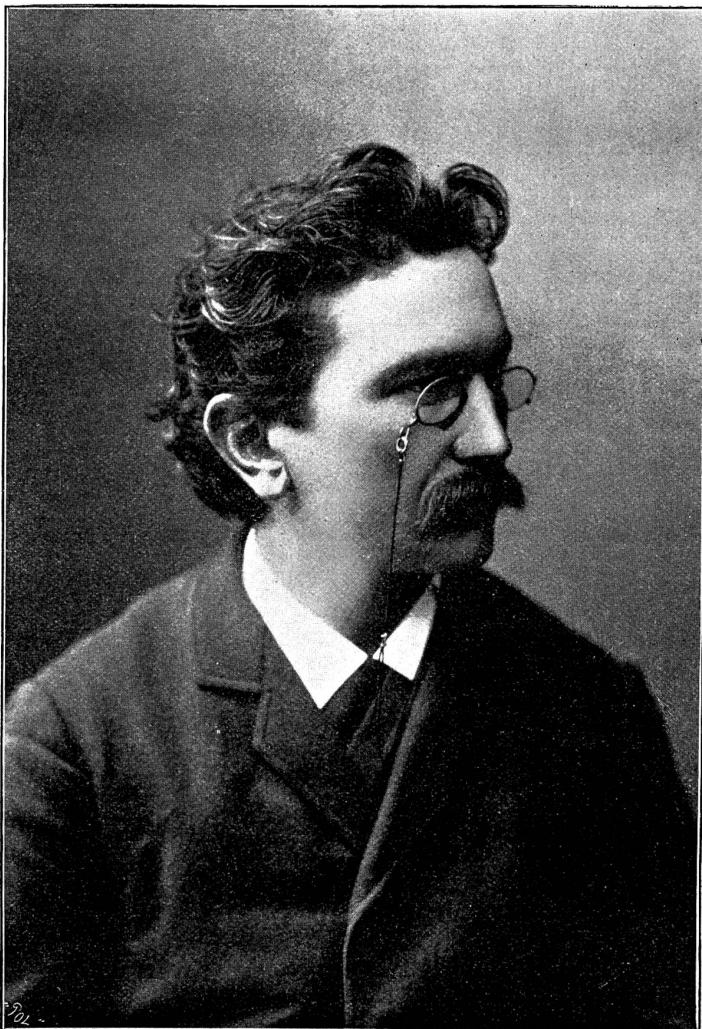
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Hans Huber.

Nachdruck verboten.
Alle Rechte vorbehalten.

Biographische Skizze von Ernst Th. Markees.

Mit Porträt nach Photographie von G. Kling, Basel, und einer Schriftprobe des Komponisten.

Wer die Entwicklungsgeschichte des schweizerischen Musiklebens, wie sie sich in dem Auftreten von schaffenden Künstlern schweizerischer Nationalität darstellt, näher ins Auge faßt, dem muß bald die geringe Zahl derselben, d. h. der Komponisten, auffallen. Wir wollen hier, um nicht mißverstanden zu werden, gleich feststellen, daß wir unter diesem Ausdruck Künstler verstehen, die sich mit dem Schaffen von musikalischen Kunstwerken als einem Lebensberuf befassen, die nicht nur irgend eine Spezialität der musicalischen Gattungen und Ausdrucksformen schöpferisch pflegen, sondern sich in möglichst vielen Kompositionsgattungen versucht haben. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß auch innerhalb des eng begrenzten Gebietes gewisser Einzelgattungen Treffliches, ja Hervorragendes kann geleistet werden — Chopin, als ausschließlicher Klavierkomponist, und Robert Franz, als Liedermeister, sind Beispiele hierfür — aber der große Künstler muß im Allgemeinen zeigen können, daß er alle Formen beherricht, so wie dies im höchsten Maße Mozart und Beethoven geübt haben. Komponisten in diesem Sinne hat die Schweiz äußerst wenige aufzuweisen. Während in der Malerei und in der Literatur gerade in den letzten Jahrzehnten in unserm Vaterlande Erscheinungen aufgetreten sind, die in allen interessierten Kreisen der gebildeten euro-

päischen Gesellschaft hohes Aufsehen erregten und dem Schweizernamen auf diesen Gebieten die höchste Achtung und Ehre verschaffen, ist verhältnismäig Weniges von musicalischen Kunstwerken über unsere Grenzen hinausgedrungen, und wir besitzen heute noch keinen Komponisten, dessen Werke so unbefritten Gemeingut der musicalischen Welt geworden wären, wie es die Schöpfungen eines Gottfried Keller, eines Conrad Ferdinand Meyer bei den litterarisch Gebildeten, oder die Arnold Böcklins bei den Freunden der bildenden Kunst sind. Auf einem einzigen, freilich sehr eng umrissenen Felde der musicalischen Produktion ist die Schweiz nicht ohne merklichen Einfluss auf das Ausland, speziell auf das deutsche Musiktreiben geblieben: in der Pflege des Männergesanges. Dieser Zweig der Musik hat seit einem Jahrhundert in der Schweiz geblüht und auch ohne Frage Früchte hervorgebracht, die innerhalb der Gattung Anspruch auf Bedeutung erheben können. Wir brauchen hier blos auf H. G. Nägeli, Friedrich Hegar und Carl Attenhofer zu weisen, die überall da, wo der Männergesang gepflegt wird, hohes Ansehen genießen.

Während wir in diesem Punkte gewissermaßen unsern Bedarf durch eigene Produktion zu decken vermögen, sind wir in allen andern musicalischen Kunstformen hauptsächlich auf Deutschland, die Heimat der Großmeister der Tonkunst, angewiesen. Unsere Musikultur ist, wenigstens in der deutschen Schweiz, durchaus germanisch, und deutsche Musiker sind es, die sie uns gebracht haben, die auch noch fortwährend auf dieselbe Einfluss ausüben.

Dies geschieht auch gegenüber unsren schaffenden Künstlern; und als ein Tonsezer, der zu der deutschen musicalischen Schule gehört, wenn er auch durch und durch Schweizer ist, stellt sich uns der Künstler, mit dessen Bild wir uns heute beschäftigen, Hans Huber, dar. Er ist der vielseitigste unter den jetzt lebenden schweizerischen Komponisten, überragt sie auch alle durch seine große Produktivität.

Geboren wurde Hans Huber den 28. Juli 1852 im Dorfe Schönenwerd (in der Nähe von Aarau) als der Sohn eines Lehrers. Frühzeitig regte sich in dem Knaben die musicalische Begabung, und so wurde denn auch bald mit dem Unterricht im Klavierspiel begonnen, dessen Leitung in die Hände des damals in Olten, jetzt in Neuchâtel lebenden Eduard Munzinger gelegt wurde. Der Vater begleitete seinen Hans zwischen zu den Stunden nach Olten — ein Zeichen, wie ernst er es mit der musicalischen Ausbildung seines Sohnes nahm. Munzinger förderte den talentvollen Schüler sehr rasch, und schon im Alter von acht Jahren war der letztere imstande, schwierige Stücke zu spielen, wie unter Anderem die Sonate pathétique von Beethoven und Mozart'sche Klavierkonzerte. Das will für ein Kind außerordentlich viel heißen. Die Erfolge, die Munzinger mit dem Knaben erzielte, rückten die Frage ernstlich näher, ob sich dieser nicht ganz der pianistischen Laufbahn widmen sollte. Es wäre wohl auch sicher dazu gekommen, hätte Munzinger nicht seinen Aufenthalt von Olten nach Zürich verlegt. Aus diesem Grunde trat im Klavierunterricht eine Pause von mehreren Jahren ein, bis dann 1868 Carl Munzinger in Solothurn, derzeit Musikdirektor in Bern, die weitere Ausbildung Hans Hubers übernahm. Dieser Lehrer wirkte auch bestimmt auf den Entwicklung seines Schülers, sich ganz der musicalischen Laufbahn zu widmen und das Konseratorium der Musik in Leipzig zu beziehen. Giebel wirkte auch noch der Umstand mit, daß Munzinger zu jener Zeit (1870) als Dirigent der Berner Liedertafel einen Ruf erhielt, so daß Solothurn für die weitere musicalische Ausbildung Hubers nichts mehr zu bieten vermochte. — Parallel mit der letzteren gingen humanistische Studien an der Kantonschule in Solothurn, die den Grund legten zu einer soliden allgemeinen Bildung, die heutzutage auch für den Musiker, soll er nicht in der Gesellschaft als einseitiger Mensch dastehen, unerlässlich ist.

Nach der Beendigung der Gymnasialzeit (1870) begab sich Hans Huber an das Konseratorium nach Leipzig, um dort unter der Leitung hervorragender Künstler seine weiteren musicalischen Studien zu betreiben und sie abzuschließen. Unter seinen Lehrern befand sich der treffliche Carl Reinecke, der ihm Klavierunterricht erteilte, während er sich die Theorie des Kontrapunktes und der Komposition bei Dr. Paul und Richter aneignete. Reinecke hat übrigens auch hervorragenden Anteil an der theoretisch-kompositorischen Erziehung Hans Hubers.

Selbstverständlich blieb es nicht allein bei diesem musicalischen Verkehr. Der junge Konseriatorist lernte in der ehrwürdigen Musikstadt noch eine ganze Reihe namhafter Künstler kennen, deren Umgang er nach seinem eigenen Zeugnis außerordentlich viel Anregung verdankt. Wir nennen hier die Namen Dr. Kreischmar, Dr. Hugo Riemann und Dr. Lauwelli, die sämtlich einen guten Klang in der deutschen Musikwelt haben.

Das musicalische Treiben in Leipzig zog natürlich den emporstrebenden Musensohn sehr an; für den Künstler ist ja die äußere Anregung etwas absolut notwendiges, und zwar in noch höherem Grade für den Komponisten als für den reproduzierenden Musiker. Der Aufenthalt in einer größern Stadt bietet in dieser Beziehung Vorteile, die ein kleinerer Ort nur selten gewährt. Ein Komponist muß oft und vielerlei Musik hören, wenn sich seine Urteilskraft bilden und stärken soll. Die Möglichkeit hiefür ist in Leipzig reichlich vorhanden, und Hans Huber nutzte sie nach Kräften aus. Auch die günstige Gelegenheit, sich wissenschaftlich zu fördern, verjüngte er nicht; er besuchte außer dem Konseratorium die Universität, um dort Vorlesungen über Litteratur und Philosophie bei den Professoren Barneke und Strümpell anzuhören.

Die Früchte der Studien zeigten sich bald. Es hätte für Huber nahe gelegen, sich der Laufbahn des Pianisten zu widmen, und wer den Künstler in seinen Leistungen als Klavierspieler kennt, wird mit uns glauben, daß er als solcher ohne Zweifel bald eine ganz hervorragende Stellung würde eingenommen haben. Am Leipziger Konseratorium war er der Erste, der an dieser Anstalt trotz heftiger Opposition (!) des Direktors das mächtige Klavierkonzert in D-moll von Johannes Brahms zum Vortrag brachte. — Der reproduzierende Künstler schafft indessen, genau genommen, doch immer bloß für den Moment, und so ist es begreiflich, daß ein Musiker es vorzieht, durch kompositorisches Schaffen seinen Namen bleibende Geltung zu erringen. Ein Erfolg ist hier allerdings schwieriger und weit langwamer zu erreichen, aber er ist von längerer Dauer und nachhaltiger, wenn dem Künstler das Glück hold ist und es ihm gelingt, wirklich Neues, Originelles zu schaffen. Trotz mehreren Erfolgen, deren er als Klavierspieler sich zu erfreuen hatte, verlegte Huber sich nunmehr doch hauptsächlich auf die Komponistentätigkeit. Seine ersten Publikationen erfolgten im Jahr 1874, als Huber noch dem Konseratorium angehörte. Darunter waren drei Orgelstücke (op. 3), dann „Blätter und Blüten“ (op. 2), sowie die „Studien über ein Originalthema“ (op. 7) für Klavier zu zwei Händen. Diese Arbeiten wurden so beifällig aufgenommen, daß bald Verleger mit Aufträgen sich an den jungen Künstler wandten, denen er bei der Leichtigkeit seines Produzierens reichlich entsprechen konnte.

Zunächst waren es naturgemäß Klavierstücke, die in bedeutender Anzahl unter seinen Händen entstanden. Huber hat das Klavierstück, das „Phantasiestück“ mit oder ohne Titel, wie es so recht eigentlich Robert Schumann geschaffen hat, stets mit einer gewissen Vorliebe gepflegt, und zwar das vierhändige wie das zweihändige. Seine Klavierkompositionen bilden eine stattliche Reihe von Heften unter seinen Werken, und sein Kompositionenverzeichnis weist nicht weniger als sechzehnzwanzig Opern für Klavier zu zwei, und vierzehnzwanzig zu vier Händen auf. In ihrer Form, wie in ihrem musicalischen Inhalt lassen sie das edle Vorbild Robert Schumanns vielfach erkennen. Wie sehr dieser große Meister auf Huber gewirkt hat, ist namentlich aus den „Studien über ein eigenes Thema“ (op. 7) erichtlich. Sie sind kaum zu denken ohne den Vorgang von Schumanns Impromptus (op. 4) und den genialen, großartigen „Symphonischen Etüden“. Daß hierin keineswegs der Vorwurf der Unselbständigkeit liegt, braucht nicht erst gefaßt zu werden. Die Anfangswerke auch der größten Meister, wie Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Brahms zeigen oft in eminenter Weise, daß die Komponisten sich an bestimmte Vorbilder hielten und erst nach einer gewissen Zeit ihre ganze Eigenart entwickelten. Weber sagt einmal sogar, vielleicht etwas zu stark: die Werke aller Anfänger winneln von Reminiszenzen. Das kann bis zu einem gewissen Grade, und in den meisten Fällen, wahr sein. Ausnahmen aber gibt es auch hierin, wie in schlagendster Weise Robert Schumann beweist, der gleich in den „Papillons“



(op. 2) in seiner vollen Originalität vor uns steht. Wie der romantische Meister, so liebt es auch Huber, über manche seiner Klavierstücke poetische Ueberschriften oder Strophen aus Gedichten zu setzen. Dies ist der Fall z. B. bei den „Nachtgesängen“ (op. 22), deren jedem Verse von Tennyson vorgedruckt sind.

Die Klavierstücke zeigen überall den erfahrenen Kenner des Instruments, der mit dessen Wirkungen völlig vertraut ist und ihm nicht Dinge zumutet, die es nicht leisten kann. In ihrer Harmonie sind diese Stücke übrigens auch von den „Neudeutschern“ beeinflußt. Als Kinder modernster Schule erweisen sie sich namentlich durch die häufige Chromatik in den Modulationen, die manchmal gleich bei Beginn eines Stücks oder eines Themas auftretend, allerdings den Eindruck geistreicher Wendungen zu machen imstande sind, indessen aber auch sehr leicht den Hörer irreführen können, zumal dann, wenn er die Komposition zum ersten Male hört. Viele von Hubers Tonfärgen erhalten dadurch etwas Kapriziöses, Pittoresk, und es sind auch hauptsächlich die leichtbewegten Stücke, in denen ihm Vorzügliches gelingt, und in denen seine Individualität vielleicht zum besten, eigenartigsten Ausdruck gelangt. Wir zählen hierzu besonders die

Scherzi in seinen Kammermusikwerken, auch seine tanzartigen Sätze.

Was die Kompositionstechnik, die Beherrschung der Form anbelangt, so dokumentieren all' seine Werke, welcher Gattung sie nun auch angehören mögen, einen sehr ausgeprägten Sinn für schönes Ebenmaß in den Dimensionen und für das, was der Musiker kurzweg als „Architektur“ eines Stücks bezeichnet. Man geht wohl kaum irre, wenn man das Studium Mendelssohns, dieses feinen Formengenies, als in dieser Beziehung besonders fruchtbbringend für unsern Komponisten ansieht. Tatsache ist, daß er gerade diesen Meister außerordentlich hoch stellt und ihn verehrt. Indessen dürfte auch, wie schon erwähnt, Schumann, namentlich sofern die kleinen Formen des Klavierstücks in Betracht kommen, nicht ohne Einfluß in dieser speziellen Beziehung auf Huber geblieben sein.

Die formelle Begabung eines Künstlers muß eben, wie all' seine Anlagen, kultiviert und geschult werden, auch wenn sie von Natur aus noch so reichlich vorhanden ist. Das kann durch direkte Einwirkung eines Lehrers, noch mehr aber durch aufmerksames Studieren wirklicher Meisterwerke geschehen. Nur auf solche Art und durch fleißige Uebung erwirkt sich der schaff-



ende Musiker die eigentliche Routine, die ihn die verschiedenen Stilarten beherrschen und innerhalb derselben mit voller Freiheit sich bewegen läßt. Diese Routine ist Hans Huber in hohem Grade eigen, nicht nur in seinen Klavierwerken, sondern auch in seinen übrigen Schöpfungen. Wie er in den Erstern den gewandten Klavierspieler und Techniker verrät, so beweist auch seine Orchesterbehandlung, daß er für diesen komplizierten Apparat ein feines Ohr besitzt. Auch hier ist er bei den modernen Orchestervirtuosen Wagner, Liszt und Berlioz in die Schule gegangen, in deren Partituren er trefflich Bescheid weiß.

Ein besonderer Beleg hiefür sind außer seinen Symphonien von den Sachen, die wir von Huber kennen, seine Opern „Weltfrühling“ und „Kudrun“, in denen beiden das Orchester eine hervorragende Rolle spielt und mit großer Sorgfalt behandelt ist. Beide Werke stehen bis zu einem gewissen Grade unverkennbar unter dem Einfluß Wagners, ohne indessen strikte seine Prinzipien zu befolgen. Der Komponist erstrebt in ihnen die möglichste Verschmelzung von Drama und Musik, schleift aber die rein lyrischen Formen, wie auch mehrstimmige Stücke nicht aus. Es mag übrigens hier daran erinnert sein, daß Wagner selbst in den „Meistersingern“ sich — sehr zum Vorteil des Werkes — nicht streng an seine früher aufgestellten, im „Tristan“ genau befolgten Grundsätze gehalten hat. Hans Huber ist ein Verehrer Richard Wagners, ohne dabei ein intoleranter „Wagnerianer“ zu sein. Er will nicht

zu jener Klasse von Musikfanatikern gezählt werden, die außer Beethoven und Wagner keinen andern Komponisten der neueren Kunstepoeride als vollwertig ansehen, und er verwahrt sich gegen diese Ansicht. — Der Künstler selbst äußert sich in dieser Beziehung in folgender Weise: „Was meine musikalischen Ansichten und Prinzipien betrifft, so muß ich nur bemerken, daß die Stellung der Musikkstudierenden in den Kampfesjahren 1870—1880 eine viel unbedeutendere war, als diejenige der späteren Zeit. Gerade in Leipzig tobte der Kampf in der ärgsten Weise. Niemann und ich galten am Konseratorium als musikalische Sozialisten. Hingegen muß ich offen gestehen, daß mir das System der Einseitigkeit immer verhaft und kleinlich war. Schon damals äußerte ich meinen Freunden oft, was d'Albert später ebenfalls bekannte: Weshalb kann man nicht Brahmsverehrer sein und dabei doch für die umwälzenden Opernideen eines Wagner offenes, empfängliches Gemüt zeigen?“

Seine Opern sind in Basel zur Aufführung gelangt; gegen die erste bedeutet die zweite einen Fortschritt. Wir wissen nicht, was uns der Komponist auf diesem Gebiete noch bringen wird; unsere persönliche Überzeugung indessen geht dahin, daß wir glauben, es sei das Gebiet des musikalischen Lustspiels, der feineren komischen Oper, das der speziellen Begabung des Künstlers am meisten zusagen dürfte. Wenn ihm das Glück einen derartigen, bühnengerechten Text in die Hände führen sollte, dann dürfte man wohl sicher sein, Eigenartiges, Gutes von ihm zu erhalten. Daß der Künstler seine Arbeit als

Opernkomponist nicht als abgeschlossen betrachtet, dürfen wir wohl annehmen. Hubers rastloser, zäher Fleiß wird nicht ruhen, bis er hier das vorgestecchte Ziel erreicht hat.

Die großen Formen der Konzertmusik hat der Komponist mehrfach fuluriert und zwar hat er zwei Symphonien geschrieben, die sogenannte „Tellsymphonie“ und eine (nicht gedruckte) in A-dur; sodann eine Lustspielouvertüre, zwei Klavierkonzerte und ein Violinkonzert. Dann existieren von ihm einige Werke für gemischten Chor mit Orchester, sowie Chöre für Männerstimmen a capella und mit Orchesterbegleitung. Unter seinen uns bekannten a capella-Männerchören verdient besondere Beachtung der Gesang „Sursum corda“, dessen Text durch das herrliche Böcklinische Bild „Opferhain“ inspiriert und von dem Basler Archivar Dr. A. Wackernagel gedichtet ist. Es ist eine höchst gediegene Komposition größerer Stiles, allerdings ziemlich schwer zu singen; sie enthält sich aber gänzlich der beliebten Knalleffekte, die uns so manche moderne Männerchorwerke unangenehm machen, bei denen die Kraftäusserung nur zu leicht ins Übermaß umschlägt. Huber hat hier die Schönheitslinie nirgends überschritten, sondern sich innerhalb des Maßvollen, Möglichen und Wohlklgenden gehalten.

In der Zahl seiner Gesangswerke kleineren Umfangs findet sich, namentlich unter den Liedern und den Frauenchören, viel Anziehendes und Schönes. Einem besondern Genuss gewährt es, die ersten von der Gattin des Künstlers vorgetragen zu hören, wenn der Komponist und Gemahl dabei die Begleitung aufführt. In dieser Kunst kennen wir wenige Musiker, die es ihm gleich thun.

Wir haben hier noch Einiges nachzuholen, was den äusseren Lebensgang des Künstlers betrifft. Nachdem er im Frühjahr 1874 das Konservatorium in Leipzig verlassen hatte, bot sich ihm noch im Herbst des gleichen Jahres die Gelegenheit, in dem kleinen elbässischen Landstädtchen Wesseling, eine Stelle als Privatmusiklehrer anzunehmen. Diese hat er bis zum Mai des Jahres 1877 bekleidet; den Sommer brachte er bei seinen Eltern in Schönenwerd zu (die beide noch jetzt hochbetagt dort leben), und im September ließ er sich in Basel nieder. Die erste Zeit in der alten Rheinstadt war aber nicht gerade die rosigste für Hans Huber, und auch er hat die unangenehmen, bitteren Erfahrungen machen müssen, die so selten aufstrebenden Talente erpart bleiben. Allein der Künstler ließ sich nicht abschrecken, sondern errang sich bald die Stellung, die ihm kraft seiner Begabung und Leistungsfähigkeit auch gebührt. Im Jahre 1889 vermählte er sich mit der aus Zofingen gebürtigen Sängerin Frl. Ida Bebold. Frau Dr. Huber ist eine treffliche, feinfühlige Künstlerin, die sich überall der vorzüglichsten Hochachtung erfreut. Einzelne Sachen kann man kaum besser als von ihr hören. Wer z. B. ihren Vortrag der Arien aus Haydns „Jahreszeiten“ oder dessen

„Schöpfung“ kennt, der wird uns bestimmen. Sie zählt nicht zu jenen glänzenden Konzertängerinnen, bei denen die ganze Kunst einzig in einer großen Technik besteht, die nur durch diese blendet. Auch sie beherricht die letztere in ausgezeichneter Weise; aber sie ist ihr blos Mittel zum Zweck. Das unterscheidet die Künstlerin von jenen, die durch pomphaftie Reklame zu Größen gemacht werden, die sie in Wirklichkeit nicht sind. Ihre Gesangsstudien hat Frau Dr. Huber zuerst am Konservatorium in Stuttgart, später in Leipzig bei Professor Schimon Regan und nach dessen Tode bei seiner Frau gemacht. Es ist indes kaum zu bezweifeln, daß in diesem Punkte später auch ihr Gemahl entscheidenden Einfluß ausgeübt hat.

Das Künstlerpaar nimmt in Basel seit Jahren eine hervorragende Stellung im öffentlichen Musikleben ein, sowohl durch Wirken in Konzerten, als auch durch seine pädagogische Thätigkeit. Speziell Hans Huber ist als Klavierlehrer eine sehr gesuchte Persönlichkeit; seinen Ruf als solcher haben namentlich seine Schüler Otto Hegner und Ernst Schelling nicht nur in der Schweiz, sondern auch weithin im Auslande festgegründet. Als Klavierspieler tritt er vorzüglich als Interpret von Hammerklavierwerken auf, wobei er ebenso durch die klare, technische Durcharbeitung, wie durch die Einheit der musikalischen Auffassung sich hervorhebt.

Eine öffentliche Stellung hat unser Künstler verhältnismässig erst spät bekleidet, indem er im Jahre 1891 als Lehrer der Fortbildungsklassen an der Basler Musikschule gewonnen wurde und im Jahre 1896 nach dem Tode Selmar Bagges die künstlerische Leitung des genannten Instituts übernahm.

Hans Huber ist in Basel eine sehr bekannte Erscheinung; die eigentliche Popularität seines Namens in dieser Stadt schreibt sich hauptsächlich von seiner „Musik zum Basler Festspiel“ (im Jahre 1892) her, deren Weisen jedes Kind hier kennt. Die philosophische Fakultät der Universität zu Basel hat ihm nach jenem Fest den Titel eines Doctor philosophiae honoris causa verliehen.

Sein persönliches Wesen ist von grösster Lebhaftigkeit; schnelle Auffassungsgabe für Verhältnisse und Umstände ist ihm eigen. Er interessiert sich für alle Vorgänge und für alle neuen Erscheinungen auf dem Gebiet der Literatur und der Schwesternkünste, und er unterhält einen regen Verkehr mit deren Vertretern. Er liebt die Geselligkeit, ist dabei auch ein großer Freund der Natur; jetzt steht er in seinem vierundvierzigsten Lebensjahr. Bei seiner großen Schaffenskraft ist noch manche künstlerische That von ihm zu erwarten. Gegenwärtig arbeitet der Künstler, wie verlautet, wieder an Werken grösseren Umfangs. Möchte ihm das, was er sich dabei vor genommen hat, gelingen und dem Komponisten neue Vorbeeren eintragen!



Risse.

An meine Mutter.

Noch seh' ich sie im grauen Zwielicht nähen,
Die Nadel ruhlos führend, Stich an Stich
Hinzuwernd und nach neuen Rissen spähen,
Als ob es galt, bevor der Tag entwich,
Du meistern, was mein Jäcklein liff an Spitzen...
Noch seh' ich sie im grauen Zwielicht sitzen.

„Mutter, so ist's und anders nicht gegangen.
Ein fück'scher Dorn packt' mich von ungesähr,
D'r'an blieb mein gutes, armes Jäcklein hängen...
So mach' doch Licht, hier siehst du ja nichts mehr.“
Die Augen lächeln leis', die Luppen munkeln:
„Ach, deine Risse kenn' ich auch im Dunkeln.“

Ein letzter Stich. Nun ist das Jäcklein fertig,
Nun wird es ausgestäubt vom Fadenschlag,
„Hier zieh' es an! Fürwahr, ich bin gewärtig,
Wie lang das schwache Flickwerk halten mag.
Ich fürchte fast, mein Kind, es geht bis morgen,
Dann heißt's: Ach, willst du für mein Jäcklein sorgen!“

Das ist nun lange her und and're Risse
Hab' ich erlitten wohl seit jener Zeit.
Mir ward ein Crost, die Liebe, die gewisse,
Die hielt, da sie — begreifend — mild verzeiht.
— Wem ist die Seele ohne Riss geblieben —
So kenn' ich, Mutter, dich, so musst du lieben.