

Anton Beer-Walbrunn. Der begnadete Melodiker

Am 29. Juni 1864, wenige Wochen nach Richard Strauss, zu dessen ernsthaftem Rivalen er in den Anfängen seiner Schaffenszeit gerechnet wurde,² erblickte ein Komponist und Musikpädagoge das Licht der Welt, der das Münchner Musikleben in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts maßgeblich mitgeprägt hat, heute aber fast völlig in Vergessenheit geraten ist: Anton Beer-Walbrunn.

Seine Lebensgeschichte, die er in seiner Autobiografie³ festgehalten hat, ist die Geschichte eines Musikers, der sich unter widrigen Umständen von einem hochbegabten Autodidakten zu einem Meister der Musik entwickelt hat und den nach seinem Tode im Jahre 1929 der Präsident der Münchner Akademie der Tonkunst, Dr. Siegmund von Hausegger, in einem Nachruf an seinem Grabe mit folgenden Worten würdigte: „An seiner Bahre trauert München, die Stadt, welche ihm zur Heimat wurde, Bayern, das ihn seinen Sohn nennt, die Musikwelt Deutschlands, die in ihm einen ihrer Besten verliert.“⁴

Oberpfälzer Kindheit (1864–1877)

Anton Beer-Walbrunn entstammte einer alteingesessenen oberpfälzischen Familie. Er wurde in dem kleinen, in der Nähe der Max-Reger-Stadt Weiden gelegenen Marktflecken Kohlberg geboren. Sein musikalischer und musikliebender Vater Anton Beer, der mit Margaretha, geb. Walbrunn, verheiratet

¹ Das Kapitel „Das Liedschaffen von Anton Beer-Walbrunn“ wurde von Angelika Huber verfasst; der übrige Beitrag stammt von Martin Valeske.

² *Völkischer Beobachter* Nr. 180 vom 29.6.1934.

³ *Mein Leben. Keine Dichtung – reine Wahrheit*, Monacensia: 4145. Ergänzt werden diese handschriftlichen autobiografischen Notizen durch den Autor in seinem Artikel „Anton Beer-Walbrunn“, *Neue Musik-Zeitung* 38 (1917), S. 20–22, 38f. Die *Münchner Neuesten Nachrichten* (MNN) brachten den seine Jugendzeit umfassenden Beginn seiner Biografie anlässlich des 65. Geburtstages des wenige Monate zuvor verstorbenen Komponisten unter der Überschrift „Oberpfälzer Jugendzeit. Aufzeichnungen eines deutschen Musikers / Von Anton Beer-Walbrunn“ in: *Die Einkehr. Unterhaltungs-Beilage der MNN* Nr. 26 vom 30.6.1929, S. 101–103.

⁴ *55. Jahresbericht der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München 1928 / 29*, S. 33.



Abb. 1: Anton Beer-Walbrunn, ca. 1920 (Negativ im Besitz von Martin Valeske).

war, wirkte dort als Kantor und Mesner an der im 12. Jahrhundert erbauten Kirche St. Nikolaus und war außerdem als Lehrer und Gemeindeschreiber tätig und betrieb eine kleine Landwirtschaft. 1866 verließ die Familie Beer Kohlberg und zog für den Zeitraum von drei Jahren in die Nachbargemein-

de Mantel um, bevor sie ab 1869 in Neukirchen-Balbini, einer Ortschaft bei Neunburg vorm Wald, ihr endgültiges Domizil fand.

Die Entdeckung des musikalischen Talentes des damals fünfjährigen Anton verdankt sich nach seinen eigenen Erinnerungen folgender rührender Begebenheit: Eines Tages hörte er von seinem Schlafzimmer aus die feinen Töne seines im Wohnzimmer Gitarre spielenden Vaters.

„Ich stand auf, schlich mich im Hemdchen an die Thüre und öffnete sie ein wenig, um das Spiel besser hören zu können. Das that ich so lange, bis mich einmal mein Vater ertappte, der daraus schloß, daß ich großes Interesse für Musik haben müsse und mich von da an zu unterrichten begann.“⁵

Der Unterricht fing an mit Klavier und Gesang, später folgten noch Violine, Orgel und Harmonielehre, Flöte, Horn, Gitarre und Cello. Auch Beer-Walbrunns Mutter, die eine schöne Altstimme besaß, lehrte ihren Sohn das Singen.

Im Jahre 1872 ereignete sich mit dem frühen Tod seiner stets kränkelnden Mutter das erste und schwerste Unglück für den noch nicht einmal achtjährigen Anton. Danach begann eine Zeit, die er als düster bezeichnete, denn sein Vater heiratete wieder, jedoch sehr ungünstig, da dessen zweite Ehefrau, die von bäuerlicher Herkunft und völlig ungebildet war, kein Verständnis für die musikalischen Ambitionen Antons aufbrachte.

„So wuchs ich heran in den Jahren von 1873 bis 1877 wie ein Bauernjunge, der zur Volksschule geht, der in der Zwischenzeit in Hof, Stadel und Stall, in Feld, Wiese und Wald und im Hause zu arbeiten hat. Fast alle ländlichen Verrichtungen habe ich mitgemacht und mir dabei Gesundheit und Frische geholt. Das war das Gute daran. Die übrigbleibende Zeit widmete ich meinen geliebten Instrumenten, von denen ich nicht selten mit rauer Hand und mit Schelten weggetrieben wurde – zum Viehhüten oder Korndreschen.“⁶

Wenigstens blieb ihm der musikalische Dienst in der Kirche in dem kleinen Orchester, das sein Vater zusammenhielt, und er konnte regelmäßig mit einem unbekanntem jungen Geistlichen, der ihn förderte, Kammermusikwer-

⁵ Beer-Walbrunn, *Mein Leben*, S. 9.

⁶ Ebd., S. 8f.

ke für Violine und Klavier spielen. Auch konnte er die zahlreichen Noten, die sich in der väterlichen Musikbibliothek befanden (Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn und Opern), studieren, soweit es ihm der Grad seines Verständnisses erlaubte. Da er große Fortschritte im Klavier- und Orgelspiel machte, riet man seinem Vater, ihn Musiker werden zu lassen. Doch dieser entschloss sich, seinen Sohn das werden zu lassen, was er selber war: Lehrer. Dazu bemerkt Beer-Walbrunn: „Für mich aber war es das zweite große Unglück, wie meine späteren Schicksale bewiesen haben.“⁷ Zwar verrichtete er neben den musikalisch-kirchlichen Diensten auch den Ministrantendienst gerne, aber daran, wie sehr er unter dem Verlust seiner Mutter und unter seiner Lebenssituation litt, erinnerte er sich noch Jahrzehnte später:

„Nur wenn mitten in der Nacht geklopft wurde und es hieß, ich müßte mit dem Geistlichen zu irgend einem Kranken weit vom Orte, um ihm die Sterbesakramente zu bringen, daß ich heftig erschrak und ergrimte. Denn da mußte ich durch den Friedhof, um den Geistlichen zu wecken und dann in die finstere hohe Kirche. Da geschah es dann fast immer, daß ich auch ans Grab meiner Mutter ging und ihr unter Thränen mein Leid klagte.“⁸

Präparandenzeit in Regensburg (1877–1880)

Zur Vorbereitung auf den Lehrerberuf wurde er im Jahre 1877 auf die Präparandenschule nach Regensburg geschickt. Das Eingewöhnen in die neuen städtischen Verhältnisse fiel ihm, dem Jungen vom Lande, sehr schwer. Doch ermöglichte ihm das Leben in Regensburg, bedeutende Werke der katholischen und evangelischen Kirchenmusik zu hören sowie in großen Symphonie- und Chorkonzerten und Operaufführungen Berühmtheiten der Musikwelt zu erleben⁹ und sich musikalisch umfassend weiterbilden zu können. Seine musikalische Begabung und raschen Fortschritte blieben seitens seiner Lehrer nicht unbemerkt. Sie verschafften ihm Gelegenheit zur praktischen Betätigung als Organist, Sänger, Geiger und Dirigent vor allem im Rahmen von Gottesdiensten. Nachdem ihm nach einem Konzert, in dem er eine Phantasie von Sigismund Thalberg über Melodien aus Gioachino Rossinis Oper

⁷ Ebd., S. 16.

⁸ Ebd., S. 9f.

⁹ So z.B. den Dirigenten Hans von Bülow und den Sänger Eugen Gura, einen der bedeutendsten Wagnersänger der damaligen Zeit.

Guillaume Tell exzellent vorgetragen hatte, durch den Regierungsdirektor öffentlich ein großes Lob zuteil geworden war, fasste er (trotz des gutgemeinten Rates des Regierungsdirektors: „Sieh zu, daß du kein Musikant wirst!“) den festen Entschluss, „nichts anderes als Musiker zu werden“,¹⁰ also nicht den Lehrerberuf zu ergreifen, sondern seinen Lebenstraum zu verwirklichen, sich nicht nur nebenbei, sondern ausschließlich der Musik unter professionellen Bedingungen zuzuwenden. Er verdoppelte seinen Fleiß in den Musikfächern und begann, als er in der Harmonielehre über die Anfänge hinaus war, kleine Lieder, Chöre, Klavier- und Orgelwerke sowie liturgische Stücke wie Gradualien und Offertorien zu komponieren. Bei einigen musikalischen Regensburger Familien fand er Zutritt und konnte dort nach Herzenslust musizieren.

Da das Lehrerseminar in Amberg erst im Bau begriffen war, legte er seine Übertrittsprüfung im Jahre 1880 in der alten fränkischen Bischofsstadt Eichstätt als Erster unter allen Prüflingen ab, die diesen Erfolg folgendermaßen kommentierten: „Das macht natürlich wieder deine Musik,“¹¹ wozu Beer-Walbrunn bemerkt: „In der That, da ich ihnen in diesem Punkte allen über war, so war es schließlich kein Kunststück, Sieger zu bleiben.“¹² Darauf wagte er seinen Vater, der sehr stolz auf ihn war, zu fragen, ob es denn jetzt nicht an der Zeit wäre, Musiker zu werden und nach München aufs Konservatorium zu gehen. Doch dieser lehnte sein Ansinnen mit schroffen Worten ab.

„Das war eine schlimme Antwort und dämpfte meine Freude gewaltig. Vorerst aber verschluckte ich die Pille. Ich hatte ein gutes Stück Bildung eingesogen und mich technisch und geistig in meiner lieben Musik tüchtig entwickelt. Freilich war meine musikalische Bildung nur von einem, wenn auch sehr guten, Dilettanten geleitet, allein ich hatte doch etwas Wichtiges gewonnen: ich war praktisch namentlich im Orgel- und Klavierspiel und im Gesang, sehr geschult worden. Und, was ebenso wichtig war, ich hatte durch das Regensburger Musikleben ein lebhaftes Bild vom praktischen Musizieren, vom Künstlerleben, von der Bedeutung und Wirkung der Kunst in mich aufgenommen. Der Augenblick, mich an die Münchener Musikschule zu schicken, wäre der günstigste gewesen; daß es nicht geschah, war ein Versäumnis, das mir später Jahre an Kraft und Zeit nahm, um es wieder wett zu machen.“¹³

¹⁰ Beer-Walbrunn, *Mein Leben*, S. 22.

¹¹ Ebd., S. 28.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 30.

Seminarist in Amberg (1880–1882)

Ab 1880 besuchte er das neu errichtete Lehrerseminar in Amberg, an dem er seine Musikbegeisterung mit gleichgesinnten Kameraden teilen, seinem Interesse an schöner Literatur nachgehen und sich praktisch als Geiger, Pianist und Dirigent betätigen konnte.

„Meine speziellen Musikstudien erstreckten sich während der Seminarzeit hauptsächlich auf die klassischen Klaviermeister und Bach. Jeden Sonntagnachmittag spielten wir eifrig die Streichquartette von Haydn und Mozart. Das Orchester pflegte leichte Symphonien, Suiten, Serenaden, Ouvertüren usw. Mit großem Eifer übte ich das Orgelspiel und hatte die Freude, beim Absolutorialkonzert ein Bachsches Orgelwerk spielen zu dürfen.“¹⁴

Im Jahre 1882 verließ er mit einem vorzüglichen Schlussexamen, das seine Leistungen in deutscher Sprache, Literatur, Mathematik, Geschichte und Musik hervorhob, das Seminar.

Landlehrer (1882–1886)

Sein Vater setzte seinem erneuten Wunsch, Musiker werden zu dürfen, abermals heftigsten Widerstand entgegen, so dass ihm nichts anderes übrigblieb, als in den folgenden vier Jahren den Lehrerberuf als Schulamtsaspirant an verschiedenen Orten der Oberpfalz auszuüben. In dieser Zeit wurde er, fast jeglicher künstlerischen Anregung bar, von einem gewaltigen Bildungs- und Wissenstrieb erfasst, der seine Beschäftigung mit der Musik,¹⁵ vor allem aber auch seine Allgemeinbildung betraf und ihn veranlasste, sich u.a. mit der Weltliteratur von Homer bis in die jüngste Zeit, aber auch mit der französischen und englischen Sprache zu befassen.

„Nebenher geschahen meine ‚Berufsarbeiten‘ und die Vorbereitung für die staatliche Anstellungsprüfung, den sog. Konkurs. Mein Plan war der: ich wollte diesen mit großem Erfolg machen und dann wieder an meinen

¹⁴ „Anton Beer-Walbrunn“, S. 20. Es handelt sich um Johann Sebastian Bachs *Präludium und Fuge* D-Dur BWV 532.

¹⁵ Er spielte in dieser Zeit viel Violine und beschäftigte sich eingehend mit Beethovens Klavier- und Bachs Orgelwerken sowie mit den Oratorien und der Instrumentalmusik von Händel und Haydn.

Vater herantreten und ihn zum Aufgeben seines strengen Verbotes (des Musikstudiums) veranlassen. Meine tolle Bildungswut (ich saß fast täglich bis nachts ein Uhr über Büchern, musikalischen Schriften, Partituren usw.) hatte vorerst die Wirkung, daß ich krank wurde, Urlaub nahm und einen Sommer lang ins Elternhaus zurückkehren mußte. Mit meinem ganzen papierenen Hausrat, darunter den Lohengrin und Carmen, kam ich zum Vater, dem ich all das vorspielte, der aber von dem ‚neuen Zeug‘ nichts weniger als erbaut war und seinen starren Willen aufrecht erhielt.“¹⁶

Musiklehrer und Domorganist in Amberg und Eichstätt (1886–1888)

Die staatliche Anstellungsprüfung bestand er im Jahre 1886 als erster aller 57 Bewerber und erhielt gleich darauf eine Hilfslehrerstelle für Musik am Seminar in Amberg, wenig später an der Lehrerbildungsanstalt in Eichstätt. Nachdem sein Vater kurz zuvor gestorben war, fühlte er sich „von einem harten Willen befreit“,¹⁷ und es keimte sein Wunsch erneut auf, doch noch die Musikerlaufbahn einzuschlagen.

„Jetzt mußte der große Schritt geschehen! Aber wie? Woher die Mittel nehmen? – Da führte mir ein gütiges Geschick in Domkapellmeister Dr. Wilhelm Widmann in Eichstätt einen wahren, aufrichtigen Freund entgegen. Er förderte mich in der dankenswertesten Weise in jeder Beziehung. Mein Orgelspiel veranlaßte ihn, mich als Domorganisten zu verwenden. Auch als Dirigent vertrat ich ihn oft.“¹⁸

Die Kirchenmusik im Dom erschloss ihm das Verständnis der alten und neueren Vokalmusik, und die Konzerte in der Aula gaben seinem Geist neue Nahrung. Er begann wieder zu komponieren. Widmann riet ihm, Josef Gabriel Rheinberger in München aufzusuchen und ihm seine Kompositionen vorzulegen. Rheinberger bezeichnete diese als talentvoll, aber noch nicht völlig reif, und bot ihm an, zu ihm zu kommen, um die letzte Ausbildung zu erhalten.

¹⁶ „Anton Beer-Walbrunn“, S. 20.

¹⁷ Ebd., S. 21.

¹⁸ Ebd.

Musikschüler an der Akademie der Tonkunst in München (1888–1891)

Anton Beer-Walbrunn nahm daraufhin eine Lehrerstelle in München an, trat als Hospitant in die Akademie ein und versuchte, Rheinberger als Privatlehrer zu gewinnen, der dies jedoch ablehnte: „Man kann nicht zwei Herren dienen, und wenn man ein Beethoven wäre; kommen Sie zu mir an die Akademie!“¹⁹ Nachdem Beer-Walbrunn eines Tages einen ihm ungerecht erscheinenden Verweis der Schulbehörde erhalten hatte, kündigte er seine Stelle fristlos. Von seinem Eichstätter Freund Wilhelm Widmann finanziell unterstützt, legte er eine Prüfung an der Akademie ab und nahm im Jahre 1888 sein Studium bei Josef Gabriel Rheinberger (Komposition und Kontrapunkt) auf. Seine weiteren Lehrer waren Hans Bußmeyer (Klavier- und Kammermusik), Ludwig Abel (Orchester), Otto Hieber (Chorgesang), Wilhelm Heinrich Riehl (Musikwissenschaft) und etwas später Karl Brouliott (Opernstudium und -ensemble). Wenn er auch anerkannte, Rheinberger im Formalen und im kontrapunktischen Vokal- und Instrumentalsatz sehr viel zu verdanken, so war er aber doch ziemlich enttäuscht über dessen auffallende Vernachlässigung der neueren Instrumentationstechnik. Rheinbergers Standpunkt bezeichnete er als einen „romantisch-sentimentalen Eklektizismus.“²⁰

„Obschon er seinen Vorträgen über Instrumentenkunde Berlioz' Instrumentationslehre zugrunde legte, warnte er doch vor dessen ‚Musik‘, da sie ‚große Gefahren in sich schließe‘. Selbst Schumann nahm er in dieser Hinsicht nicht aus, und den Einfluß Wagners (der Name Liszt kam nie über seine Lippen) hielt er offenbar für Gift. Allein der Lehrer täuschte sich: was die Schule nicht geben wollte, holten sich die Schüler im Leben, und ich wenigstens kann von mir sagen, daß ich damals Wagner und Liszt in erster Linie wegen ihrer Technik (speziell ihrer Instrumentation) leidenschaftlich hörte und studierte. Wir gingen noch weiter. An der Schule ‚eingehüllt‘ in Bachsche, Händelsche und klassische Musik, suchten wir als Gegengewicht das ‚Gift‘ der sogenannten neudeutschen, neuitalienischen, französischen und russischen Kunst auf, um es mit Gier zu schlürfen [...]. Zwar konnte von dem ‚neuen Geiste‘ an der Schule wenig Gebrauch gemacht werden: der Lehrer ließ ihn selten ‚passieren‘. Daher stak ich, als meine Zeit an ihr zu Ende ging, noch tief im Eklektizismus. Allein ich konnte doch mit Befriedigung auf meine Arbeit blicken. Mei-

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

ne Kompositionstechnik und mein Klavierspiel waren zu einer gewissen Reife gelangt, ebenso meine orchestralen Kenntnisse, wie diejenige der Kammermusik, des Chorensembles und der Oper. Gemischte Chöre, eine Ouvertüre und eine Symphonie, von mir selbst geleitet, fanden ebenso wie mein Klavierspiel in Kammermusik und Solostücken lebhafte Anerkennung. Der Geist der Musikwissenschaften hatte sich mir erschlossen.²¹

Ausgezeichnet mit dem Dr. Königswarter'schen Ehrenpreis für Komposition, den er für ein Streichquartett²² und ein Lied²³ erhalten hatte, beendete er sein Studium an der Akademie.

Freischaffender Künstler (1891–1901)

Nach dem Studium fasste er zunächst eine Pianistenlaufbahn, dann die eines Dirigenten ins Auge. Doch er folgte schließlich dem Rat seiner Freunde, sich auf das Komponieren als seine große Stärke zu konzentrieren. „All meine Zeit, meine ganze Begabung, mein ganzes Können wurde von nun an in den Dienst dieses Wollens gestellt.“²⁴ Um seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können, gab er Klavierunterricht, unterrichtete Musiktheorie und betätigte sich als Solorepetitor. Seine Kammermusikwerke und Lieder führte er als Pianist oder Dirigent selber auf. Im kunstsinnigen, Münchner Kunstschaaffende unterstützenden Grafen Adolf Friedrich von Schack,²⁵ den er durch dessen musikalischen Sekretär Professor Winkler kennengelernt hatte, fand er einen Förderer, der großes Gefallen an seiner Kunst fand und ihm die Edition einiger Werke ermöglichte,²⁶ ihn im Jahre 1892 in seinem Hause aufnahm²⁷ und ihm Zugang zur Weltliteratur, vor allem zur Geistes- und Empfindungswelt Shakespeares verschaffte, die in seinem späteren Schaffen eine wichtige Rolle spielen sollte. In der Folgezeit entstanden zahlreiche Werke, darunter

²¹ Ebd.

²² Streichquartett Nr. 1 C-Dur op. 4, komponiert 1891.

²³ Es handelt sich um das Lied *Sonntagsfrühe*, dessen Autograph den Vermerk enthält: „Abschrift v. 24. August 1891 zu Urfeld am Walchensee“. Beer-Walbrunn fügte dieses Lied später als Nr. 5 seinen 1901 entstandenen Liedern op. 27 bei.

²⁴ „Anton Beer-Walbrunn“, S. 21.

²⁵ Die nach ihm benannte Schack-Galerie in der Münchener Prinzregentenstraße (seit 2009 Sammlung Schack) entstand aus seiner Kunstsammlung und ist Teil der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

²⁶ Beer-Walbrunn vertonte Gedichte des Grafen in seinen Liedern op. 12.

²⁷ Beer-Walbrunn wohnte bei ihm bis kurz nach dessen Tod im Jahre 1894.

sein 1892 komponiertes Klavierquartett (op. 8),²⁸ sein 1893 in Lübeck uraufgeführtes Opernerstlingswerk *Sühne* (op. 10),²⁹ die im selben Jahr komponierte symphonische Phantasie *Künstlerleben* (op. 11) und das Chorwerk *Mahomets Gesang* aus dem Jahre 1895. Von seinen bis 1901 komponierten fünf Streichquartetten wurde das dritte (op. 19) verlegt.³⁰

Lehrer und Professor an der Akademie der Tonkunst in München (1901–1929)

Durch sein kompositorisches Schaffen auf ihn aufmerksam geworden, berief ihn im Jahre 1901 der Direktor der Akademie der Tonkunst, Bernhard Stavenhagen, als Lehrer für Klavier, Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition an dieses Institut. Ein ihm bald darauf unterbreitetes Angebot einer Dirigentenstelle schlug er aus. Nun, nachdem er materiell einigermaßen abgesichert war, konnte er endlich den langgehegten Wunsch realisieren, eine Familie zu gründen und ging im Jahre 1904 in Lübeck mit der Malerin Ida Görtz³¹ die Ehe ein, aus der die Tochter Maria und der Sohn Heinrich hervorgingen.³² Etwa seit dieser Zeit führte er den Mädchennamen seiner Mutter, deren Persönlichkeit bei ihm einen bleibenden Eindruck hinterlassen hatte, in seinem Namen mit und trug fortan den Doppelnamen Beer-Walbrunn.³³ Die Auszeichnung mit dem Titel eines Königlichen Professors wurde ihm im Jahre 1908 durch den Prinz-Regenten Luitpold von Bayern verliehen.³⁴ Seine Beförderung zum etatmäßigen Professor für Komposition und Har-

²⁸ Bei der Erstaufführung dieses überaus beliebten Werkes übernahm Hans Pfitzner den Klavierpart.

²⁹ Tragische Oper in zwei Akten. Die Vorbilder für diese Oper nach einem Libretto von Theodor Körner waren ältere Meister, vor allem Carl Maria von Weber. Dass der Oper nur ein Achtungserfolg beschieden war, führte Beer-Walbrunn auf den ungünstigen Einfluss der sehr ablehnenden Haltung seines Lehrers Rheinberger gegenüber Wagner zurück und war der Anlass für ihn, sich nun noch intensiver mit Wagners Werken und Kunstschriften auseinanderzusetzen. In den Jahren 1916 bis 1918 bearbeitete er die Oper als einaktige Volksoper (op. 41).

³⁰ Sein 1901 entstandenes und seinem früh verstorbenen Bruder Franz gewidmetes Streichquartett Nr. 5 op. 26 arbeitete er im Jahre 1920 aus und fügte ihm zwei neue Mittelsätze ein.

³¹ Ida Görtz wurde am 1.5.1878 in Lübeck geboren und starb am 22.10.1951 in München.

³² Maria, geb. am 29.1.1907, schlug später eine Laufbahn als Pianistin ein. Heinrich, geb. am 15.11.1908, verstarb am 5.6.1937 im Alter von nur 28 Jahren.

³³ Seine bis dahin publizierten Werke waren unter seinem bisherigen Namen Anton Beer veröffentlicht worden.

³⁴ 35. Jahresbericht der Kgl. Akademie der Tonkunst in München 1908/09, S. 43.

monielehre erfolgte im Jahre 1917.³⁵ Drei Jahre später wurde ihm eine Meisterklasse für Komposition anvertraut.³⁶ Neben seiner Lehrtätigkeit engagierte sich Beer-Walbrunn auch für den Neuen Verein und den Münchner Tonkünstlerverein, dem er während der Zeit des Ersten Weltkrieges vorstand. Am 22. März 1929 starb er unerwartet kurz vor seiner Pensionierung an den Folgen einer schweren Grippe. Die Feuerbestattung, bei der sein Kollege Emanuel Gatscher seine *Orgelfuge über ein gregorianisches Thema* op. 29/2 spielte, fand am 25. März auf dem Münchner Ostfriedhof statt. Seine sterblichen Überreste wurden am 22. April 1929 auf dem Münchner Waldfriedhof zur letzten Ruhe gebettet. Im Jahre 1947 wurde eine Straße im Münchner Stadtteil Obermenzing nach ihm benannt.

Der Pädagoge

Aufgrund seiner angeborenen Fähigkeit zur Vermittlung und seines ausgeprägten Gespürs für künstlerische Begabungen genoss Beer-Walbrunn als Musikpädagoge ein hohes Ansehen. Viele bedeutende Musikerpersönlichkeiten sind durch seine Schule gegangen, so z.B. Wilhelm Furtwängler, Alfred Einstein, Fritz Büchtger, Karl Marx und Carl Orff. Letzterer gab über seinen Kompositionslehrer folgendes Urteil ab: „Beer-Walbrunn war ein sehr bemühter und ungemein liebenswürdiger Lehrer, eine Spitzweg-Figur mit viel Selbstironie, ein Meister alter Schule mit großem Können und Wissen“.³⁷

„Ob nun Anton Beer-Walbrunn anfangs im fortgeschrittenen Klavierspiel unterwies oder dann die teilweise recht schwierig zu vermittelnde Musiktheorie in ihrem vollen Umfang lehrte, unantastbar war für ihn der Grundsatz, daß ein junger Musiker, mag er auch mit den stärksten Talenten ausgestattet sein, ohne tüchtiges handwerkliches Können nicht heranreifen und zu künstlerischer Selbständigkeit aufsteigen kann. Wie für das Instrumentenspiel die sorgfältige technische Schulung, mußte nach seiner Forderung für die Theorie das gründliche Studium der Harmonielehre, des Kontrapunkts, der Instrumentation die notwendige Grundlage bilden. Aber nie wurde diese technische und formale Schulung zum

³⁵ 43. Jahresbericht der Kgl. Akademie der Tonkunst in München 1916/17, S. 44.

³⁶ Beer-Walbrunn, *Mein Leben*, S. 94.

³⁷ Carl Orff, *Erinnerung*, in: ders., Werner Thomas, *Carl Orff und sein Werk. Dokumentation*, Bd. 1: *Frühzeit*, Tutzing 1975, S. 44.

Selbstzweck oder erstarrte zu einem Schema, das sämtlichen Schülern ausnahmslos, ob sie nun stärker oder schwächer begabt waren oder dieser und jener musikalischen Richtung zuneigten, schlechthin aufgezwungen wurde. Zugleich sollte das klangliche und rhythmische Gefühl und vor allem der Sinn für das Geistige im Kunstwerk geweckt und geschafft werden. Nicht das Wie der Schulung war pädagogisch allein entscheidend, sondern das, was vermittelt werden sollte. Der ganze Mensch sollte im jungen Musiker erfaßt werden, da es nicht darum ging, einen routinierten Techniker heranzubilden. Das pädagogische Verhalten des Lehrers konnte daher nicht etwa auf bestimmte Gesichtspunkte gerichtet sein, die ein bestimmtes pädagogisches System bestätigen sollten, die Musikpädagogik war wegen des Schülers da, nicht der Schüler wegen einer experimentellen Feststellung der Richtigkeit bestimmter pädagogischer Grundsätze. Weder Einseitigkeit noch Schematismus kamen so zur Geltung, für eine bei der Erziehung gerade junger produktiver Musiker unentbehrliche individuelle Durchbildung war gesorgt.

Bei solchen pädagogischen Grundsätzen blieben die Schüler vom Schraubstock irgendwelcher zeitgebundener pädagogischer Methoden und Lehrmeinungen verschont und vermochten sich frei, aber dabei doch nicht zügellos, zu entwickeln. Was der Lehrer, der sich nicht als unfehlbarer Despot dünkte, vermittelte, war von frischem Leben erfüllt und erweckte daher auch blühendes Leben. Ob eine Cramer-Etüde angefaßt oder eine frühe Beethoven-Sonate analysiert wurde, ob eine Fuge aus Bachs Wohltemperierten Klavier zur Diskussion stand, immer war der Blick auf das Wesentliche, das Geistige gerichtet, ohne sich etwa in ein kleinliches Aufstöbern von Nebensächlichkeiten zu verlieren. Unterlagen Kompositionsversuche der Schüler der kritischen Beurteilung, dann kam es nicht allein auf das Nachspüren grammatikalischer Unkorrektheiten, falscher Quinten- und Oktavparallelen an, als vielmehr auf Idee und Gestaltung, die den jungen Autoren vorschweben mochten. Immer wieder tauchte die Frage nach dem Sinn einer musikalischen Komposition auf. Wagte sich einmal bei einzelnen jugendlichen Schwärmern Überheblichkeit gegenüber künstlerischen Persönlichkeiten und Werken der Vergangenheit wie der Gegenwart hervor, so wurde sie mit feinem Sarkasmus abgewiesen, die unbedingte Ehrfurcht vor echten schöpferischen Leistungen durfte nicht verletzt werden. Und da die künstlerischen und sittlichen Forderungen weder unter Zwang, noch durch pedantische Vorschriften erfolgten, schlugen sie in der künstlerischen Jugend um so tiefere Wurzeln. In Dankbarkeit gedachten auch später die Schüler dieses charaktervollen,

von unbestechlich idealer Gesinnung erfüllten Meisters, der davor geschützt war, jener nachträglichen peinlich kleinlichen Kritik ausgesetzt zu sein, der zuweilen selbst angesehene Künstler ihre früheren Lehrer unterziehen zu müssen für gut fanden.“³⁸

Der Komponist

Bei aller Wertschätzung, die Beer-Walbrunn aufgrund seiner Lehrtätigkeit zuteil wurde, war er jedoch nicht in erster Linie bestrebt, als Pädagoge, sondern als schöpferische Persönlichkeit, als Komponist Anerkennung zu finden. Er war dabei dem Rat seiner Freunde gefolgt, die ihm einen baldigen Erfolg als Komponist prophezeiten, im Unterschied zu seinen Lehrern, die ihm zwar bescheinigten, ein befähigter Dirigent, Pianist, Lehrer und Komponist zu sein, ihn aber auch warnend darauf hinwiesen, dass man vom Komponieren nicht leben könne.

Zu seinen größten Unterstützern zählten Paul Moos, Oscar George Sonneck und Georg Fuchs. Der Musikkritiker und Musikschriftsteller Paul Moos, den Beer-Walbrunn an der Akademie kennengelernt hatte und der von seinen ersten dort aufgeführten Werken begeistert war, war nach Wilhelm Widmann und Graf Adolf Friedrich von Schack die wichtigste Persönlichkeit, die sich für ihn einsetzte. Auf Initiative des amerikanischen Bibliothekars und Musikwissenschaftlers Oscar George Sonneck fanden in München einige Konzerte statt, die für Beer-Walbrunn zu glanzvollen Erfolgen wurden. Sonneck verfasste auch ein sehr informatives Essay über seinen Freund.³⁹ Georg Fuchs, der Gründer und spätere Leiter des Münchner Künstlertheaters sowie Librettist von Beer-Walbrunns Opern *Sühne* und *Don Quijote*, hatte ihn schon 1896 als einen bedeutenden Komponisten der gegen die Wagner-Epigonen gerichteten „musikalischen Secession“ bezeichnet und über ihn berichtet: „Als Meister der Kammer-Musik fand Beer-Walbrunn sogar die unumwundene Anerkennung hervorragender Wagnerianer.“⁴⁰ Auch in seinen Erinnerungen erzählt Fuchs von Beer-

³⁸ Ludwig Schiedermaier, „Anton Beer-Walbrunn“, in: ders., *Musikalische Begegnungen*, Köln u.a. 1947, S. 35-41, hier S. 39f.

³⁹ Oscar George Sonneck, „Anton Beer-Walbrunn“, in: *Suum cuique: Essays in Music*, New York/London 1916, S. 157-174.

⁴⁰ Gerhard J. Bellinger, Brigitte Regler-Bellinger, „Anton Beer-Walbrunn“, in: dies., *Schwabings Ainmillerstraße und ihre bedeutendsten Anwohner: Ein repräsentatives Beispiel der Münchner Stadtgeschichte von 1888 bis heute*, Norderstedt, 2. Aufl. 2012, S. 435-448, hier S. 439.

Walbrunn, dass er seine Musik „stürmisch umjubelt in Schwabinger Ateli-
erkonzerten zu Gehör brachte.“⁴¹

Ungeachtet der Erfolge, die Beer-Walbrunn durch die Aufführungen vieler
seiner Werke zuteil wurden, war er aber auch heftiger Kritik ausgesetzt, die
vor allem von Rudolf Louis,⁴² dem Musikkritiker der *Münchener Neuesten
Nachrichten* ausgingen, der seine Stellung in München systematisch unter-
grub, indem er danach bestrebt war, Beer-Walbrunn als Künstler und Per-
sönlichkeit in Misskredit zu bringen.

„Louis selbst war wieder das Sprachrohr einer Künstlerclique, die ihn
nach München brachte und deren Interessen er vertrat: des Schillings-
Thuille-Kreises. Schillings, Thuille und ihre Anhänger galten in Mün-
chen als die Hauptvertreter der wahren, allein echten, seligmachenden,
fortschrittlichen Kunstrichtung. Vom ersten Auftreten an hat mich dieser
Kreis mit Mißtrauen und verstärkter Kritik verfolgt.“⁴³

Ein Beispiel für den Umgang mit Beer-Walbrunn seitens seiner Kritiker sei
angeführt: Nachdem Max von Schillings dazu aufgefordert worden war,
Beer-Walbrunns Violinsonate op. 30, die mit immer größerem Erfolg gege-
ben wurde, bei einem Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins
zu Gehör zu bringen, äußerte er sich dazu nach Beer-Walbrunns Aufzeich-
nungen folgendermaßen:

„Wir sind kein allgemeiner, sondern ein fortschrittlicher Musikverein
und meine Musik sei nicht geeignet, in einem so fortschrittlichen Verein
aufgeführt zu werden. Damit war Licht verbreitet: ich galt und gelte diesen
Herren als ein altmodischer, nicht fortschrittlicher Musiker, der einfach
nicht beachtet zu werden brauchte. [...] Dr. Rud. Louis [...] wurde das
Sprachrohr in der Öffentlichkeit für das, was die Herren Kollegen im Ge-
heimen über mich zusammenurteilten. [...] Nach Dr. Louis bin ich zwar
ein ganz guter Musiker, aber ohne jede moderne, fortschrittliche Ader,
unberührt geblieben von der ganzen modernen Entwicklung, ohne jede

⁴¹ Ebd.

⁴² Die kritischen Rezensionen, die Louis, der der „Zukunftsmusik“ um Richard Wagner
und Franz Liszt huldigte, in den *MNN* verfasste, führten immer wieder zu schweren
Auseinandersetzungen. Seine scharfe Kritik an einigen Musikern des Kaim-Orches-
ters hatte zur Folge, dass sich dieser Klangkörper, aus dem später die Münchner Phil-
harmoniker hervorgingen, auflöste.

⁴³ Beer-Walbrunn, *Mein Leben*, S. 80.

Spur von einer neuen Note in meiner Kunst, Vertreter der ‚Großvätermusik‘, ja einer, der sich absichtlich in dieser Großvätermusik gefällt und sich nicht die geringste Mühe gibt, von ihr wegzukommen.“⁴⁴

Diese Einschätzung über Beer-Walbrunn tat Louis auch in seinem Buch *Die deutsche Musik der Gegenwart* kund, wenn er darin von „dem von der musikalischen Moderne ganz unbeeinflussten Anton Beer-Walbrunn“⁴⁵ schreibt. Eine gänzlich andersgeartete Analyse des Kompositionsstils Beer-Walbrunns findet sich bei O. G. Sonneck:

„In Beer-Walbrunn’s art one is struck first of all by the fact that Wagner’s (Lohengrin) appears to have been the *ultima Thule* of his formative period, barring some reminiscences of later visions that flow into every composer’s pen. He apparently drew no real nourishment from Brahms. Even the last Beethoven appears to have sown few seeds. Mozart, more than any other master, seems to have stood godfather to his ideals, and there can be little doubt that he enjoyed Mendelssohn immensely in the formative period of his live und that he came under the lasting spell of Schubert and Schumann. A provincial Bavarian, he did not escape Lachner and later Rheinberger. Therefore, the basic foundation of his style is far removed from the ‚New-Germans‘ of the Weimar fraternity and cannot appeal to those who fail to see in a man like Rheinberger more than a mere conservative or even reactionary schoolmaster. But Rheinberger is really underestimated nowadays. [...] At any rate, he was an excellent model for acquiring mastery of form, solidity of workmanship and a delicate ear against unnecessary contrapuntal noise and melodic harshness. Oddly enough, Beer-Walbrunn does not figure among his favorite pupils. This is not surprising, since he, though working on the same basis, reached out for harmonic and orchestral combinations which Rheinberger instinctively felt to be beyond his own time and horizon. Thus Beer-Walbrunn, below a somewhat archaic surface, is modern in spirit and quite as progressive as some of his better known contemporaries.“⁴⁶

Sonneck ging auch auf die unsachliche Kritik ein, der Beer-Walbrunn ausgesetzt war:

⁴⁴ Ebd., S. 81ff.

⁴⁵ Rudolf Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, Hamburg 2012, Nachdruck der Originalausgabe von 1909, S. 202.

⁴⁶ Sonneck, „Anton Beer-Walbrunn“, S. 160.

“It is purely a matter of statistics to state that the public seldom failed to side with him vigorously, whereas professional criticism of his works has always ranged between condemnation and unreserved praise. I possess a goodly collection of these reviews. They would make very curious comparative reading, the more so because certain dreaded German critics who formerly sneered at Anton Beer-Walbrunn have completely changed front and now give him his due. Indeed, since Beer-Walbrunn’s path was strewn with thorns, since between the time of Count Schack’s generous patronage shortly before the death of this esteemed scholar and connoisseur and Beer-Walbrunn’s appointment in 1901 to a not very lucrative professorship at his alma mater at Munich, his life was filled with bitter disappointments, it must be said that Beer-Walbrunn has been treated shabbily and ungentlemanly by more than one critic. This opposition has not even stopped at untruths, and more than one case is on record where a critic deliberately suppressed or reversed the fact that the audience was most decidedly for and not against Beer-Walbrunn. [...] Surely, a composer who compels the attention and applause of trained audiences on the rare occasions that performers have accorded his works a public hearing, who divides his critics into two camps, and who has gathered around himself a small but faithful army of admirers, must have qualities far above mediocrity.”⁴⁷

Erst nach dem Tod von Rudolf Louis während des Ersten Weltkrieges verbesserte sich die Lage für Beer-Walbrunn, da sich nun junge Musiker, allen voran einige Schüler Beer-Walbrunns, durch Aufführungen seiner Werke für ihn starkmachten. Es war jedoch nicht die Kritik allein, die seinen Werken die ihnen gebührende Anerkennung erschwerte. Es war ihm auch nicht gegeben, sich selbst ins rechte Licht zu rücken und seine Werke zu vermarkten. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, was er über die Begegnung mit Max Reger⁴⁸ festgehalten hat:

„Reger, mit dem ich mich, als er nach München gekommen war, rasch befreundet hatte, sagte meist zu mir: ‚Das ist gar kein Betrieb! Du mußt auch wieder Klavier spielen, konzertieren, reisen. Da wird man viel schneller berühmt.‘ Er hatte gut reden. [...] Ich hatte [...] infolge meines ausschließlichen Komponierens all die Jahre nicht mehr viel geübt. Und hätte ich

⁴⁷ Ebd., S. 164f.

⁴⁸ Max Reger hatte zwischen 1904 und 1906 einen Lehrauftrag für Kontrapunkt und Orgel an der Akademie.

mich auch auf meiner früheren Technik erhalten und Zeit und Kraft in Hülle und Fülle gehabt, so hätte ich es doch nicht zu dem schnellen Ruhme Regers gebracht, da ich alles andere war als ein guter Geschäftsmann. Ganz abgesehen von der Art meiner Musik, der rasche Erfolge nicht beschieden zu sein scheinen. [...] So ist es eben mein Schicksal, daß meine Werke erst in kommenden Zeiten verstanden und gewürdigt werden.“⁴⁹

Das umfangreiche kompositorische Schaffen von Anton Beer-Walbrunn wird zum größten Teil in der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek aufbewahrt. Es umfasst Werke für nahezu alle Musikgattungen.

Einen der Schwerpunkte bildet die Vokalmusik, darunter vor allem weltliche und geistliche Chöre, zahlreiche Lieder⁵⁰ und Opern. Nach seiner ersten Oper *Sühne* komponierte Beer-Walbrunn nach dem Libretto des auf Cervantes gründenden gleichnamigen Romans von Georg Fuchs die musikalische Tragikomödie *Don Quijote, der sinnreiche Junker von der Mancha* (op. 18), an der er seit 1895 gearbeitet hatte und die im Jahre 1908 unter der Leitung von Felix Mottl an der Münchner Hofoper ihre Premiere erlebte. Der an den Opernhäusern in ganz Europa bekannte Bariton Fritz Feinhals, dem Beer-Walbrunn die Oper gewidmet hatte, sang mit Bravour die Titelpartie. Die Oper wurde noch mehrere Male unter Felix Mottl und nach dessen Tod unter Hugo Röhr zur Aufführung gebracht. Das musikalische Lustspiel *Das Ungeheuer* nach Anton Tschechows Theaterstück *Der Bär* (op. 50) wurde 1914 in Karlsruhe und danach in Baden-Baden ebenfalls mit großem Erfolg gegeben, musste aber zu Beginn des Ersten Weltkrieges wegen seines russischen Sujets vom Spielplan abgesetzt werden. Beer-Walbrunns letzte Oper, das symbolische Märchen *Der Sturm* (op. 64) nach Shakespeare, blieb unaufgeführt.

Auch auf dem Gebiet der Kammermusik war Beer-Walbrunn produktiv. Neben seiner Violinsonate op. 30 ist dabei vor allem sein Klavierquintett op. 70 hervorzuheben.⁵¹ Wilhelm Zentner bezeichnete es als das „künstlerische Vermächtnis des Meisters. Es handelt sich um eines der schönsten Herbstgedichte der neueren deutschen Musik.“⁵²

⁴⁹ Beer-Walbrunn, *Mein Leben*, S. 91f.

⁵⁰ Die *Shakespeare-Sonette* op. 34 und eine Auswahl weiterer Lieder wurden von der Sopranistin Angelika Huber und dem Pianisten Kilian Sprau eingespielt. Die CD ist beim Label Bayer Records erschienen (BR 100 390 CD).

⁵¹ Die zwischen 1895 und 1901 entstandene Skizze (op. 17) bearbeitete Beer-Walbrunn im Jahre 1927 (op. 70) und gab dem Werk damit seine endgültige Gestalt.

⁵² Wilhelm Zentner, „Anton Beer-Walbrunn“, *Zeitschrift für Musik* 108 (1941), S. 154–158, hier S. 157.

Von den größeren Orchesterwerken, die Beer-Walbrunn geschrieben hat, seien hier seine im Jahre 1909 in München uraufgeführten *Drei Burlesken für Orchester* op. 40 nach Rüderers Wolkenkuckucksheim genannt.

„Die auch als Suite aufgeführten, geistreichen und im musikalischen Sinn witzigen ‚Drei Burlesken‘ zeigen Beer-Walbrunns hohes kompositionstechnisches Können. Die Raffinesse der Orchestrierung soll selbst die Anerkennung von Richard Strauss gefunden haben.“⁵³

Mit der Aufführung der E-Dur-Symphonie (op. 36) im Februar 1920 durch seinen Meisterschüler Franz Adam war ein Wendepunkt in Beer-Walbrunns Stellung eingetreten, insofern als er sich endlich öffentlich bestätigt fand: „Die Münchner Kritik fand zum erstenmale, daß ich ein Künstler von ernst zu nehmender Bedeutung sei.“⁵⁴

In der kunstvollen Kontrapunktik der Orgelwerke kommt die Vertrautheit Beer-Walbrunns mit Bach eindrucksvoll zum Ausdruck. Die Karl Straube, dem Organisten an der Leipziger Thomaskirche gewidmete monumentale und höchst anspruchsvolle Orgelsonate op. 32 charakterisierte dieser als „kolossal“.⁵⁵

Wenn Beer-Walbrunn auch in seinem Kompositionsstil „von den Klassikern und Romantikern herkam“,⁵⁶ so verschloss er sich neuen Entwicklungen in der Musik keineswegs, betonte im Blick auf seine besten Werke vielmehr, „daß sie in harmonischer, deklamatorischer, instrumentaler und teilweise sogar in formaler Hinsicht nur unter dem Einfluß Wagners geschrieben werden konnten.“⁵⁷

Die Kompositionen von Anton Beer-Walbrunn sind Eingebungen eines begnadeten Melodikers – er selber nannte sich einen „melodischen Modernen“⁵⁸ – von ungewöhnlichem Reichtum und Natürlichkeit der Empfindung. Seine Harmonien sind dicht und kompakt, von samtiger Gleichmä-

⁵³ Bellinger, „Anton Beer-Walbrunn“, S. 440.

⁵⁴ Ebd., S. 443.

⁵⁵ Gerhard Weinberger hat unter dem Titel *Süddeutsche Orgelmusik der Spätromantik* eine CD eingespielt, die u.a. die Orgelfuge op. 29/2 von Beer-Walbrunn enthält und beim Label TYXart erschienen ist (TXA15052 CD). Die vom Weidener Kirchenmusikdirektor Hanns-Friedrich Kaiser auf der Max-Reger-Gedächtnisorgel eingespielten Orgelwerke op. 28 und op. 32 sind beim Label Bayer Records erschienen (BR 100393 CD).

⁵⁶ Beer-Walbrunn, *Mein Leben*, S. 60.

⁵⁷ „Anton Beer-Walbrunn“, S. 39.

⁵⁸ Sonneck, „Anton Beer-Walbrunn“, S. 161.

ßigkeit, nicht selten von bemerkenswert reiner Schönheit. Der Grundton seiner Kunst besteht in einer Robustheit, die sich mit Zartheit der Empfindung und Feinheit des Ausdrucks verbindet. Volkstümlichkeit ist das Kennzeichen seiner Musiksprache, mit der er das menschliche Herz ansprechen wollte. Eine meisterhafte Kompositionstechnik und Beherrschung der musikalischen Formen zeichnet seine Musik aus. Nicht zuletzt ist es die faszinierende Kombination barocker Kontrapunktik mit klassischer Homophonie und spätromantischer Heterophonie, die seiner Musik ihre individuelle, unverwechselbare Note gibt. Schon Sonneck war davon überzeugt,

“that a composer of Beer-Walbrunn’s unbending individuality, of his cerebral and emotional depth, is bound to make his way, not towards remunerative popularity perhaps, but towards the circle of those who are capable of welcoming a master from whatever direction he comes.”⁵⁹

„Der Chor derjenigen, die Beer-Walbrunns Schaffen schätzen, verstummt nicht. In regelmäßigen Abständen – meist zu Gedenktagen – erschienen Artikel über ihn und über neue Aufführungen seiner Werke: so anlässlich seines 70. Geburtstages am 29. Juni 1934 in der Münchener Zeitung, und der Völkische Beobachter berichtete, dass der Reichssender München zu seinem Gedächtnis den Zyklus der Shakespeare-Sonette gebracht und dass Beer-Walbrunns einstiger Schüler Franz Adam die Burlesken zu Rüdigers ‚Wolkenkuckucksheim‘ aufgeführt hatte. [...] Zum 10. Todestag des Komponisten berichtete wiederum der Völkische Beobachter über den ‚Meister des ‚Don Quijote‘, und die Deutsche Volksbildung brachte Wilhelm Zentners Gedenkworte, gesprochen bei der Beer-Walbrunn-Feier des Bayer. Volksbildungsverbandes am 30. Dezember 1939, in denen auch von ‚Wiedergutmachung‘ die Rede war. [...] Und noch 1979 wurde Beer-Walbrunns gedacht, diesmal zu seinem 50. Todestag, mit der deutlichen Aufforderung, seine Musik wiederzubeleben.“⁶⁰

Schon unmittelbar nach Beer-Walbrunns Tod hatte die *Bayerische Staatszeitung* ihm und seinem Schaffen folgenden Nachruf gewidmet:

„Beer-Walbrunn war eine in sich abgeschlossene Individualität, eine kraftvolle Persönlichkeit. Und das steigert seine pädagogische Bedeutung für

⁵⁹ Ebd., S. 172.

⁶⁰ Bellinger, „Anton Beer-Walbrunn“, S. 447f.

die aus seinen Händen hervorgegangene Musikergeneration wesentlich. Beer-Walbrunn war ein Kunsterzieher von allgemeiner Bedeutung und der Großsiegelbewahrer einer in der Kunstentwicklung wichtigen Tradition. [...] Dazu kam die Assimilierung aller Kunstmittel, die Romantik und Neuromantik gereift haben. Diese geistigen Strömungen sind dem Tondichter Beer-Walbrunn dienstbar geworden; er ist von ihnen nicht unterjocht gewesen. Romantischem Fühlen verwandt, hat er seine musikalische Sprache von allen Seiten befruchten lassen und so ein Idiom besonderer Art entwickelt, dessen überzeugendste Qualität die kerngesunde grundehrliche Musizierfreudigkeit darstellt. [...] Beer-Walbrunn ist aber keiner von den Leuten gewesen, die mit viel Lärm ihre künstlerischen Lebensäußerungen ausposaunen und die Mitwelt mit Plänen in Atem halten. Eine stille, in sich gekehrte humorvolle Natur – wie sie uns auch in seinen Schöpfungen entgegentritt –, ist er deshalb immer etwas im Schatten gestanden. Trotzdem kann man mit Sicherheit voraussagen, daß die Werte, die seine Kunst birgt, nicht nur sein Irdisches überdauern werden, sondern auch viel von dem, was heute den ‚Kunstmarkt‘ beherrscht.“⁶¹

⁶¹ *Bayerische Staatszeitung* vom 23.3.1929.

Das Liedschaffen von Anton Beer-Walbrunn

Mit rund sechzig Werken nimmt die Gattung Lied einen relativ großen Teil des kompositorischen Schaffens von Anton Beer-Walbrunn ein. Die ersten Lieder schrieb er im Alter von ca. 25 Jahren und er blieb dieser Gattung über mehrere Jahrzehnte verbunden. Betrachtet man die Entstehungsjahre der verschiedenen Lied-Opera genauer, fällt auf, dass der Komponist in fünf Schaffensphasen jeweils über einen Zeitraum von ca. zwei Jahren Lieder schrieb, worauf jedes Mal eine Liedpause von ca. sechs Jahren folgte. So lässt sich am Liedschaffen Beer-Walbrunns auf eindrucksvolle Weise seine kompositorische Entwicklung schrittweise erleben und nachvollziehen.

Die ersten Lieder op. 12 und 13, komponiert zwischen 1891 und 1894, stehen noch ganz in hochromantischer Tradition und haben teils balladenhafte Ausmaße. Leidenschaftlicher Schwung, schwärmerische Naturstimmungen mit lautmalerischen Zügen und virtuose Anklänge kennzeichnen Lieder wie *Mainacht* op. 12 / 1, *Des Knaben Berglied* op. 12 / 2 oder *Fliegt durch die zitternden Reben* op. 12 / 6. Die romantischen Texte einiger Frühwerke stammen aus der Feder von Graf Adolf Friedrich von Schack, Beer-Walbrunns kunstliebendem Förderer und Mentor.

Nachdenklicher erscheinen die Werke aus Beer-Walbrunns zweiter Liedschaffensphase 1900–1901, in der sich immer mehr ein ganz eigener Kompositionsstil abzeichnet: Ein orchestraler, farbenreicher Klaviersatz schafft wunderbare Stimmungen oder unterstützt lautmalerisch die deklamatorisch behandelte, stark am Sprachrhythmus orientierte Singstimme, die häufig weite Melodiebögen über eine bewegte Klavierstimme spannt.

Melancholische Texte von Nikolaus Lenau vertonte der Komponist als sein op. 24. In *Welke Rose* op. 24 / 1 trifft Beer-Walbrunn mit seiner Musik meisterlich den nachsinnierenden Charakter von Lenaus verklärtem Text.

Die mittlere Liedphase der Jahre 1906 und 1907 kann man als Höhepunkt im Liedschaffen Beer-Walbrunns bezeichnen. Sein unverkennbarer Kompositionsstil ist nun ausgereift und erreicht mit der umfangreichen Behandlung des Klavierparts Dimensionen der großen Orchesterlieder um die Jahrhundertwende. Es entstehen die Werke op. 34, op. 37 und op. 39, hinter denen sich beeindruckende Liedzyklen bzw. -gruppen verbergen:

Die *Shakespeare-Sonette* op. 34 imponieren sowohl in ihrer Gesamtanlage

als auch in der Ausarbeitung jedes einzelnen Gedichts. Bereits die zeitgenössische Kritik äußerte sich begeistert: „Dieser Liedzyklus gehört zu den Meilensteinen der deutschen Gesangsliteratur.“⁶²

„In die Höhen wahrhaft meisterlicher Gestaltungskraft führen die zehn Shakespeare-Sonette, die gleicherweise Beer-Walbrunns reifes Können, seine Empfindungsfülle und seine Kraft der Einfühlung in die Geistesphäre des großen Dichters bezeugen.“⁶³

„Einer der großartigsten lyrisch-dramatischen Zyklen der neueren deutschen Musik, in jeder Note gefüllt mit unmittelbarstem Empfindungsgehalt umströmt von Fluten primären musikalischen Einfalls.“⁶⁴

„In diesen Gesängen scheint uns, so wie sich im Blüten- und Fruchtstand alle Kräfte eines edlen Baumes herrlich sammeln und entfalten, alles, was dem Meister an Innigem, an Leidenschaftlichem und Tiefem zu sagen gegeben war, zum Ausdruck gebracht.“⁶⁵

Im Hause von Graf von Schack lernte Beer-Walbrunn um 1890 die Gedankenwelt von William Shakespeare kennen, die ihn offensichtlich nicht mehr losließ. 1906 komponierte er sein wohl wichtigstes, umfangreichstes Lied-Opus, die *Shakespeare-Sonette* op. 34. Dieser „Cyclus lyrisch-dramatischer Gesänge“, den Beer-Walbrunn seiner Frau widmete, besteht aus zehn Liedern auf deutsche Übersetzungen ausgewählter Shakespeare-Sonette durch Otto Gildemeister und Friedrich Bodenstedt. Die Dauer von insgesamt ca. einer halben Stunde macht den Lied-Zyklus zu einem der umfangreichsten seiner Gattung. 1941 schrieb Zentner in der *Zeitschrift für Musik*:

„Wie tief er in dessen [Shakespeares] Geistes- und Empfindungswelt eingedrungen, erweisen die Vertonungen der Shakespeare-Sonette, ohne Zweifel eine der tiefsten Auseinandersetzungen, die in der deutschen Musik mit diesem gewaltigen Dichter germanischen Geblütes stattgefunden haben. Beer-Walbrunn selbst hat seine Shakespeare-Sonette mit dem Ausdruck ‚lyrisch-dramatisch‘ gekennzeichnet. Er meinte damit

⁶² Sonneck, „Anton Beer-Walbrunn“, S. 172.

⁶³ *Münchener Abendblatt*, Dr. Würz.

⁶⁴ *Neues Münchener Tagblatt*, Dr. Zentner.

⁶⁵ *Völkischer Beobachter*, A. W.

jedoch weniger ein dramatisches Pathos als vielmehr die unbedingte innere Wahrheit, die sich in monumentaler Schlichtheit kundgibt, in der wundervollen Tiefe einer alldurchdringenden Klarheit. Für einen Sänger, den aufrichtiger Gestaltungssehrgiz beseelt, bedeuten Beer-Walbrunns Shakespeare-Sonette Aufgaben höchsten Ranges.⁶⁶

Beer-Walbrunn fasst die ersten sechs Lieder zu einem ersten Teil zusammen, die verbleibenden vier bilden den zweiten Teil.

Im ersten Teil stellt Beer-Walbrunn sechs nicht chronologisch ausgewählte Sonette in eine inhaltliche Folge und erzählt damit die Geschichte des Sich-Verliebens in ihren verschiedenen Stufen, vom harmlosen Geplänkel über aufkeimendes Verlangen, dem echten Empfinden von Liebe, dem sicheren Gefühl ewiger Verbundenheit, der Erkenntnis des Verfallenseins an die Geliebte und schließlich dem Umschlagen der Liebe in rasende Eifersucht, Krankheit und Verzweiflung, die zum Verfluchen der Liebe führt.

Gezielt wählt der Komponist passende Tonarten zur Unterstützung dieser Folge aus: Das pfiffige erste Lied *Mein Mädchen hat nicht Augen wie zwei Sonnen* steht in geerdetem C-Dur. Der junge Bursche ist noch ganz „Herr der Lage“, die Liebe ist für ihn nicht mehr als harmloses Spiel und unterhaltsame Vergnügung, das vermeintlich angebetete Gegenüber ist beliebig austauschbar: „Doch find ich sie, bei Gott, so hübsch wie jede, die man betrügt mit falscher Gleichnisrede.“ Beer-Walbrunn findet für dieses Lied einen verspielten Tonfall, der die Leichtigkeit des Gedichts hervorhebt.

In entrücktem Cis-Dur präsentiert sich das zweite Lied *Wie oft, wann du, Musik mir, musizierest*. Der Zauber, den der junge Mann plötzlich beim Betrachten des musizierenden Mädchens empfindet, offenbart sich schon in der *pp*-Klaviereinleitung: Die linke Hand nimmt das Thema in hoher Lage vorweg, während die rechte Hand mit einer Sechzehntel-Bewegung einen glitzernden Sternenhimmel darüber malt. Das prickelnde Verlangen, eine feine Erotik, zieht sich durch das ganze Lied, in dem der Verliebte davon träumt, wie die Klaviertasten von den Fingern der Angebeteten liebkost zu werden, oder – noch besser – ihre „Lippen küssen“ zu dürfen.

Für das dritte Lied, *Lass, die geboren unter günstigem Stern*, verwandelt Beer-Walbrunn das geheimnisvolle Cis-Dur in weiches Des-Dur. Das lyrische Ich schwelgt in einem zuvor nicht gekannten Gefühl „wahrer Lie-

⁶⁶ Zentner, „Anton Beer-Walbrunn“, S. 157.

be“, gegen die ihm jegliches Heldentum nichtig erscheint. Der Klavierpart untermalt die Aussagen der Singstimme mit weichen Legato-Klängen zur ewig bestehenden Liebe und Fanfarentönen für die der Vergessenheit anheimfallenden Heldentaten.

Eindeutig ist das strahlende, lichte D-Dur für Beer-Walbrunn die wahre Tonart der Liebe: Das vierte Lied, *Nichts kann den Bund zwei treuer Herzen hindern* erhebt die Liebe über alle Irrungen und jeglichen Wandel der Welt. Der Komponist stellt das Wanken und die Unruhe, die zwei Liebende auseinanderbringen könnten, harmonisch wunderbar dar: Der echte D-Dur-Dreiklang in seiner Grundgestalt, als festes, sicheres Gebilde, wird erst nach sieben Takten erreicht – wenn der Dichter versichert, die Liebe harre aus „bis zum letzten Tag!“ Sofort danach wechselt Beer-Walbrunn für die letzten zwei Sonett-Zeilen, der Synthese aus den vorherigen Versen, zu düsterem d-Moll: „Wenn dies ein Wahn ist, wenn sich das ergibt, dann schrieb ich nie, dann hat kein Mensch geliebt.“

In konstantem, von Anfang bis Ende währendem D-Dur steht dann das fünfte Lied, die wunderbare Liebeserklärung *Wie Brot dem Leben bist du den Gedanken*. In einem Gefühl tief empfundener Liebe kommt das lyrische Ich endlich zur Ruhe, die sich in der sanft wiegenden Klaviereinleitung und den weitgespannten Bögen der Gesangsstimme widerspiegelt. Einzige Sorge ist nun die um die Entfremdung der Geliebten, die schon einen kleinen Ausblick auf das Folgende bietet.

Lange währt die Ruhe nämlich nicht, denn schon im sechsten Lied, *Mein Lieben ist wie Fieber*, schlägt die Liebe um in eine „Krankheit“. Wildes h-Moll wählt Beer-Walbrunn für sein rasantes Schlusslied des ersten Teils. So eng wie die Paralleltonarten D-Dur und h-Moll miteinander verwoben sind, liegen auch innigste Liebe und tiefstes Glück dicht neben rasender Eifersucht und bitterster Enttäuschung. Zu dem hochvirtuos dahinrasenden Klavierpart verleiht die Singstimme ihrer Wut durch jähe Steigerungen und schroffe Tonsprünge deutlichen Ausdruck.

Für den zweiten Teil kombiniert Beer-Walbrunn vier Sonette, in denen der Dichter sich mit seinem eigenen Tod beschäftigt. Auch hier stellen die Tonarten die Texte, zusätzlich zu der von Beer-Walbrunn gewählten Reihenfolge der Gedichte, in einen inhaltlichen Zusammenhang.

Das siebte Lied *Ach Seele, Centrum meiner sünd'gen Erde* in E-Dur bricht eine Lanze für die Unsterblichkeit der Seele. Der Komponist wählt als Einleitung zum zweiten Teil des Liedzyklus eine besondere Form: Die erste Hälfte des Liedes bildet ein Rezitativ, in dem der Dichter allen eitlen Äußerlichkeiten abschwört, um dann in ein ruhig dahinschreitendes Gebet („Preghiera – tempo di canto fermo“) überzugehen, das im Sieg der Seele über den Tod gipfelt.

Ab dem achten Lied wechselt der Dichter von der Allgemeingültigkeit der Aussage des siebten Liedes zu seinen persönlichen Empfindungen in Erwartung des eigenen Todes. So stehen die letzten drei Lieder in Es.

Eingeleitet wird diese intime Schlussphase durch den Trauermarsch in es-Moll *Nicht länger trauere um mich*, dumpf angestimmt vom Klavier in Bassschlüssel-Lage. Im Vordergrund steht die Sorge um die Geliebte – der Dichter möchte verhindern, dass sie später seinetwegen Spott und Leid erfahren muss.

Als großer Hoffnungsschimmer und Trost erwächst aus dem Moll-Schlussakkord der a-capella-Beginn des folgenden Liedes in Es-Dur *Doch sei getrost!*. Die Gedanken des Verstorbenen, die wahre Essenz des Lebens, bleiben der Geliebten durch seine Gedichte über den Tod hinaus erhalten.

Die monumentale Konsequenz und einzig mögliche Steigerung dieser Aussage offenbart das Schlusslied des gesamten Zyklus, das folgerichtig ebenfalls in Es-Dur stehen muss: *Kein gülden Fürstenbild, kein Marmelstein wird diese mächt'gen Verse überleben*. Nicht nur der Geliebten, der ganzen Welt bleiben die Gedichte bis in alle Ewigkeit erhalten und setzen damit der Geliebten ein Denkmal, wie es wertvoller nicht sein könnte. Der Dichter macht somit nicht nur sich, sondern auch die Geliebte unsterblich. Dieser Aussage verleiht Beer-Walbrunn mit erhabenen Aufschwüngen und marcato-Akkorden eine feierliche Würde. Die langgezogene Schlusssteigerung bis zur Kernaussage „und lebst“ schließt den Zyklus prachtvoll ab.

Hochinteressant ist die Liedgruppe op. 37 nach Texten von Annette von Droste-Hülshoff. Spätestens hier wird niemand mehr dem Komponisten den unberechtigten Vorwurf machen können, seine Musik sei „rückwärtsgerichtet“. Sensibel geht er auf die kritischen Texte der Dichterin ein und erweitert diese durch seine Klangwelten um eine emotionale Dimension.

In *Die Unbesungenen* op. 37/1, von Droste-Hülshoff als Reaktion auf den überraschenden Tod ihres geliebten Vaters gedichtet, dringt nicht zuletzt durch Beer-Walbrunns Musik ein Hoffnungsschimmer in eine vermeintlich hoffnungslose Lebenslage. *Locke und Lied* op. 37/2, das wunderbare Liebesgeständnis mit der Vorfreude auf baldiges Zusammensein, vertont Beer-Walbrunn leicht und lebhaft mit leidenschaftlichem Schwung. *Letzte Worte* op. 37/3 ist inhaltlich wie musikalisch den Liedern aus dem zweiten Teil der Shakespeare-Sonette nahe. Die tröstliche Versicherung an die Geliebte, nach dem eigenen Tod von allem Erdengram und Schmerz erlöst zu sein, jedoch niemals ihr Bild zu vergessen, untermalt der Komponist mit entrückt schillernden Arpeggien, die den Gruß des Verstorbenen von den Sternen verklanglichen. Ein Meisterwerk gelang Beer-Walbrunn mit der Vertonung

von Droste-Hülshoffs berühmter Ballade *Der Knabe im Moor* op. 37/4. Die Komposition, durchzogen von atemloser Spannung beim verzweiferten Lauf des vor Angst und Panik zitternden Knaben durch die gespenstische Moor-gegend, ist nicht weniger packend als Schuberts Erlkönig-Vertonung. Im Gegensatz zum „Erlkönig“ hat „Der Knabe im Moor“ jedoch einen glücklichen Ausgang: Das Kind findet den Weg nach Hause und beruhigt sich langsam von seinem Schrecken, wozu der Komponist den passenden Ausdruck in einem immer ruhiger werdenden Dur-Schlussstil findet.

In Beer-Walbrunns beiden letzten Liedphasen 1914–1916 und 1920 werden die Werke wieder intimer, der Klavierpart erscheint weniger orchestral und unterstützt differenziert und fein abgestuft die Textaussage. Für eine ganze Reihe später Lieder (op. 59 und 60) wählt der Komponist mit Eichendorff einen hochromantischen Dichter und kehrt so gewissermaßen zu den Anfängen seines Liedschaffens zurück. Die Geistlichen Lieder op. 59, komponiert 1915/16 nach Texten von Joseph von Eichendorff, brauchen den Vergleich mit Hugo Wolfs *Spanischem Liederbuch* nicht zu scheuen. In *Flucht der hl. Familie* op. 59/2 nimmt das Klavier das Dahinschreiten Josephs vorweg. Lautmalerisch stellt der Komponist die Engelsflügel, Wiegenlieder, flirrenden Johannismwürmchen und sanften Luftbewegungen dar. Wenn das Jesuskind die Hand hebt, um der Erde seinen Segen zu spenden, hält auch die Musik feierlich inne. Eine verträumt-romantische Stimmung durchzieht das ganze Lied.

In vollgriffigen, dunklen Akkorden schreitet der Pilger im *Morgengebet* op. 59/4 nach einer rezitativähnlichen Einleitung dahin. Effektiv gelingt dem Komponisten die Darstellung des Zerschlagens des Saitenspiels, mit dem der demütige Pilger jeglicher Eitelkeit abschwört. Als variiertes Strophenlied komponierte Beer-Walbrunn Eichendorffs *Mariae Sehnsucht* op. 59/5. Ihre drei Wünsche äußert Maria im Anschluss an die jeweilige Strophe in rezitativen Abschnitten, die sich von Strophe zu Strophe analog zum Inhalt musikalisch steigern. Am Ende verklingt das Lied im hell erstrahlenden Glanz des ersehnten Kindes, das die Menschen nach Hause ruft.

Insgesamt lässt sich am Liedschaffen Beer-Walbrunns die interessante Entwicklung eines Komponisten an der Schwelle von der Romantik zum 20. Jahrhundert nachvollziehen, dessen Wurzeln zwar untrüglich in romantischen Traditionen liegen, der sich Neuem aber durchaus nicht verschloss.

Abstract

Der vorliegende Beitrag über Anton Beer-Walbrunn will, den persönlichen und künstlerischen Werdegang in Grundzügen darstellend, einen Impuls

setzen, dem Leben und Werk des heute fast völlig unbekanntes Komponisten weiter nachzuforschen, vor allem aber auch seine Musik wieder zum Leben zu erwecken. Dieser originelle, oft verkannte, wegen seiner Individualität einer bestimmten Schule oder Musikrichtung kaum zuzuordnende und daher zu seiner Zeit als musikalischer Einsiedler angesehene Meister hat es verdient, posthum die Anerkennung zu finden, die ihm zu Lebzeiten allzu häufig versagt geblieben ist.

Verzeichnis der Werke mit Opuszahlen von Anton Beer-Walbrunn

Dem hier nachfolgenden Werkverzeichnis liegt Anton Beer-Walbrunns eigenhändiges *Verzeichnis meiner gedruckten und ungedruckten Werke* zugrunde, das im Monacensia Literaturarchiv der Stadt München aufbewahrt wird. Unerwähnt bleiben darin allerdings zahlreiche weitere Werke ohne Opuszahl (Symphonien, Kammermusik, Lieder, Chorwerke, Kirchenmusik, Klavierstücke etc.).

Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich die Signaturen auf die Handschriften in der Münchner Musikbibliothek. Die Rubrik „Verlag/Reihe“ ist vor allem bei Werken mit bislang nicht nachgewiesenen Autographen für die Existenz eines Werkes aufschlussreich.

Op.	Werktitel	Signaturen der Handschriften in der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München (BSB)	Verlag/Reihe	Entstehung
1	<i>Zwei Gedichte für gemischten Chor</i> Nr. 1 Abendglocken (O. Roquette) Nr. 2 Chor der Lebendigen (A. Silesius)	Mus. ms. 6353 (BSB)	Wunderhorn Verlag, 1912	1889 1890
2	<i>Konzertouvertüre für Orchester B-Dur</i>			1890
3	<i>Kleine Phantasie für Violine und Klavier g-Moll</i>		C. F. Peters, 1900	1891
4	<i>Streichquartett Nr. 1 C-Dur</i>	M 2082 Mus. ms. 13221 (BSB)		1891
5	<i>Symphonie f-Moll</i>	M 2083		1891
6	<i>Streichquartett Nr. 2 c-Moll</i>	M 2084		1892
7	<i>Der Luftgeister Gesang für gemischten Chor und Orchester</i> (O. Roquette)	M 2085		1890
8	<i>Klavierquartett F-Dur</i>	M 2086	A. Schmid Nachf. C. F. Peters	1892
9	<i>Konzertallegro für Klavier und Orchester fis-Moll</i>	M 2087		1893
10	<i>Sühne</i> , Tragische Oper in 2 Akten	M 312	Berlin Stern u. Ollendorf, 1896 (Klavierauszug)	1893
11	<i>Symphonische Phantasie für Orchester D-Dur</i>	M 2088		1893
12	<i>Lieder für Singstimme und Klavier</i> Nr. 1 Mainacht (A. Fr. Graf v. Schack) Nr. 2 Des Knaben Berglied (L. Uhland) Nr. 3 Allein mit der Natur (A. Fr. Graf v. Schack) Nr. 4 Lied der Trauer (A. Fr. Graf v. Schack) Nr. 5 Die Abgeschiedenen (L. Uhland) Nr. 6 Fliegt durch die zitternden Reben (A. Fr. Graf v. Schack)	M 2090 M 2091 M 2092	Breitkopf & Härtel, 1893	1893

Op.	Werktitel	Signaturen der Handschriften in der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München (BSB)	Verlag/Reihe	Entstehung
13a	<i>Lieder für Singstimme und Klavier</i> Nr. 1 Bitte (N. Lenau) Nr. 2 Traumland (P. Gutmann) Nr. 3 Triumphlied (P. Gutmann) aus dem 3. Akt der Oper <i>Don Quijote</i>	M 2093 M 2093 M 2093	C. F. Peters A. Schmid Nachf.	1894
13b	<i>Lieder für Singstimme und Klavier</i> Nr. 1 An die Wolke (N. Lenau) Nr. 2 Liebesfeier (N. Lenau)	M 2094 M 2094	A. Schmid Nachf., 1915	1894
14	<i>Streichquartett</i> Nr. 3 G-Dur		A. Schmid Nachf. C. F. Peters	1895
15	<i>Sonate für Violoncello und Klavier</i> G-Dur	M 360	A. Schmid Nachf., 1895	1895
16	<i>Mahomets Gesang für Soli, Chor, Orchester und Orgel</i> (J. W. v. Goethe)	M 2095		1895
17	<i>Skizze eines Klavierquintetts</i> g-Moll	M 354		1895–1901
18	<i>Don Quijote</i> , Musikalische Tragikomödie in 3 Akten Für den Konzertvortrag daraus bearbeitet: <i>Der Ritt</i> <i>Don Quijotes</i> und <i>Sancho Pansas</i> für Orchester	M 307 M 2097	Drei Masken Verlag, 1911 (Klavierauszug) Historisches Aufführungsmaterial in der BSB München	1895–1905
19	<i>Streichquartett</i> Nr. 4 e-Moll	M 2100		1899
20	<i>Ode für Violoncello und Klavier</i> G-Dur		C. F. Peters, 1900	1899
21	<i>Reisebilder</i> , Zyklus von 6 Klavierstücken		C. F. Peters, 1900	1899
22	<i>Deutsche Suite für Klavier zu 4 Händen und für Orchester</i>	M 338	C. F. Peters, 1901	1900
23	<i>Klavierwerke zu 4 Händen</i> Nr. 1 Fuge g-Moll Nr. 2 Marsch und Walzer	M 2101 M 2102		1905 1900

Op.	Werktitel	Signaturen der Handschriften in der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München (BSB)	Verlag/Reihe	Entstehung
24	<i>Lieder für Singstimme und Klavier</i> Nr. 1 Welke Rose (N. Lenau) Nr. 2 An die Melancholie (N. Lenau) Nr. 3 Schöne Sennin, Duett (N. Lenau)	M 2103 M 2104 M 2105		1900
25	<i>Humoreske für Streichquartett und Klavier G-Dur</i>	M 1166		1901
26	<i>Streichquartett Nr. 5 d-Moll</i> Bearbeitung mit Hinzufügung von zwei neuen Sätzen	M 332 M 2107		1901 1920
27	<i>Lieder für Singstimme und Klavier</i> Nr. 1 Mutter! Süßer klingt kein Ton (M. Waldau) Nr. 2 Du bist die Sonne meines Lebens (R. Sigora) Nr. 3 Nachtreise (L. Uhland) Nr. 4 So komme, was nur kommen mag (Th. Storm) Nr. 5 Sonntagsfrühe (R. Reinick)	M 2109 M 2110 M 2111 M 2112	A. Schmid Nachf., 1903 (Nr. 1)	1901
28	<i>Drei Fugen für die Orgel</i> Nr. 1 Fuga quasi una Fantasia d-Moll Nr. 2 Fuga G-Dur Nr. 3 Fuga D-Dur	M 2113 M 2113 M 2114	Rob. Forberg, Leipzig, 1906	1905
29	<i>Drei kleine Fugen für die Orgel</i> Nr. 1 Fuga A-Dur Nr. 2 Fuge über ein gregorianisches Thema C-Dur Nr. 3 Fughette G-Dur (aus op. 45 übernommen)	M 2115 M 2116 M 2054	Coppenrath, 1981 (Nr. 1)	1905
30	<i>Sonate für Violine und Klavier d-Moll</i>	M 339	Wunderhorn Verlag, 1911	1905
31	<i>Der Flüchtling</i> , Ballade für Bariton und Orchester (N. Lenau)	M 2121		1905
32	<i>Orgelsonate g-Moll</i>	M 2043		1906
33	<i>Bearbeitungen von 6 Sonaten für Violine und Cembalo oder Klavier von Dall'Abaco</i>		<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i> , Jg. 19, Bd. 1	1906

Op.	Werktitel	Signaturen der Handschriften in der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München (BSB)	Verlag/Reihe	Entstehung
34	<p><i>Ein Zyklus lyrisch-dramatischer Gesänge nach Shakespeares Sonetten</i></p> <p><i>10 Sonette für Bariton (Mezzosopran) und Klavierbegleitung</i></p> <p>I. Teil</p> <p>Nr. 1 Mein Mädchen hat nicht Augen wie zwei Sonnen</p> <p>Nr. 2 Wie oft, wann du, Musik mir, musizierest</p> <p>Nr. 3 Lass, die geboren unter günst'gem Stern</p> <p>Nr. 4 Nichts kann den Bund zwei treuer Herzen hindern</p> <p>Nr. 5 Wie Brot dem Leben bist du den Gedanken</p> <p>Nr. 6 Mein Leben ist wie Fieber, stets begehrend</p> <p>II. Teil</p> <p>Nr. 7 Ach Seele, Centrum meiner sünd'gen Erde</p> <p>Nr. 8 Nicht länger trauere um mich</p> <p>Nr. 9 Doch sei getrost</p> <p>Nr. 10 Kein Fürstenbild, kein Marmelstein</p> <p>Orchesterfassung</p>	M 356 M 1354	Lewy, München, 1907 1920	1906
35	<p><i>Zwei Chöre</i></p> <p>a) <i>Heimweh</i> (Männerchor)</p> <p>b) <i>Vesperhymne</i> (gemischter Chor)</p>		Wunderhorn Verlag, 1912	1906
36	<i>Symphonie E-Dur</i>	M 2307		1906–1909
37	<p><i>Lieder für Singstimme und Klavier</i></p> <p>Nr. 1 <i>Die Unbesungenen</i> (A. v. Droste-Hülshoff)</p> <p>Nr. 2 <i>Locke und Lied</i> (A. v. Droste-Hülshoff)</p> <p>Nr. 3 <i>Letzte Worte</i> (A. v. Droste-Hülshoff)</p> <p>Nr. 4 <i>Der Knabe im Moor</i> (A. v. Droste-Hülshoff)</p>	M 2046 M 2046 M 2046 M 2046, Mus.ms. 12660 (BSB)	Volksvereinsverlag, 1932 (Nr. 1 und 3)	1906

Op.	Werktitel	Signaturen der Handschriften in der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München (BSB)	Verlag/Reihe	Entstehung
38	a) Orchesterbearbeitung einer Canzone von Gabrieli b) Bearbeitung einer Gavotte von Schlemmüller für Violoncello und Orchester			1897 1907
39	Lieder für Singstimme und Klavier Nr. 1 Stille Sicherheit (N. Lenau) Nr. 2 Das Ständchen (L. Uhland)	M 2047 M 2048		1907
40	Wolkenkuckucksheim, 3 Burlesken für Orchester	M 2306	Wunderhorn Verlag, 1912	1908
41	Sühne, Bearbeitung der Oper op. 10 als Volksoper in 1 Akt	M 314		1916–1918
42	Drei Stücke für Klavier solo Nr. 1 Frühlings Einzug Nr. 2 Vier Variationen über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ Nr. 3 Melodien nach deutschen Volksliedern für Violine und Klavier in leichter Bearbeitung	M 342 M 2051 M 2052	Wunderhorn Verlag, 1910 (Nr. 1)	1909
43	Bühnenmusik zu Hamlet (W. Shakespeare)	M 350		1909
44	Bearbeitungen a) Bearbeitung eines Andantino (Siziliano) von W. F. Bach für Oboe, Fagott und Klavier b) Bearbeitung der Aria „Zerbrecht, zerreißt, ihr schönen Bande“ von W. F. Bach für Sopran, Horn und Orgel	M 2053	Wunderhorn Verlag	1909 1911
45	Kleine Stücke für die Orgel	M 2054		1910
46	Bearbeitung der Violinsonate von W. F. Bach H-Dur		Wunderhorn Verlag, 1923	1910
47	Bearbeitung der Oper Die drey Töchter Cecrops' von N. A. Strungk (5 Akte)		Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Bd. 38, 1938	1910

Op.	Werktitel	Signaturen der Handschriften in der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München (BSB)	Verlag/Reihe	Entstehung
48	<i>Trost der Nacht für gemischten Chor</i> (J. Chr. v. Grimmelshausen)	M 334	Wunderhorn Verlag, 1912	1911
49	Bearbeitung von Teilen zweier alter Opern: <i>Antigone</i> und <i>Iphigenia</i>			1912
50	<i>Das Ungeheuer</i> , Musikalisches Lustspiel in 1 Akt	M 313		1914
51	Bearbeitung der <i>Sofonisba</i> von T. Traetta (3 Akte)		<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i> 1900, 14. Jg., Bd. 1	1914
52	<i>Konzert für Violine und Orchester</i> G-Dur	M 2056		1913–1917
53	<i>Vierstimmige Männerchöre</i> a) Der Maria Geburt (A. v. Arnim, aus: Des Knaben Wunderhorn) b) Wanderlied (E. Möricke)		J. V. Blatz, Ludwigshafen, ca. 1925	1914
54	<i>Schauspielmusik zu Shakespeares Sturm</i> , 2 Akte	M 311		1914
55	<i>Vaterländische Lieder und Chöre</i> (Männerchor) Nr. 1 Reiterlied (L. Thoma) Nr. 2 Hymne (E. Greven) Nr. 3 Die heilige Not (E. Greven) Nr. 4 Deutsches Herz, Lied für Singstimme und Klavier (F. Bachmann)	M 2058 M 2059	J. V. Blatz, Ludwigshafen, ca. 1925 (Nr. 1-3)	1914
56	<i>Drei Stücke für Klavier solo</i> Nr. 1 Rondino Nr. 2 Scherzo und Menuett Nr. 3 Stimmungsbild	M 2060 M 2061 M 2062		1915
57	<i>In memoriam, Adagio für Klavier solo</i> e-Moll	M 2063		1915
58	<i>Fantasia-Sonate für Klavier solo</i> fis-Moll	M 2064		1915

Op.	Werktitel	Signaturen der Handschriften in der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München (BSB)	Verlag/Reihe	Entstehung
59	<i>Geistliche Lieder für Singstimme und Klavier</i> Nr. 1 Weihnachten (J. v. Eichendorff) mit zusätzlicher Instrumentalbegleitung (Violine, Violoncello) Nr. 2 Die Flucht der heiligen Familie (J. v. Eichendorff) mit zusätzlicher Instrumentalbegleitung (Oboe, Violine, Violoncello) Nr. 3 Der Einsiedler (J. v. Eichendorff) Nr. 4 Morgengebet (J. v. Eichendorff) Nr. 5 Mariae Sehnsucht (J. v. Eichendorff) mit zusätzlicher Instrumentalbegleitung (Violine, Violoncello)	M 2065 M 2066 M 2067 M 2068 M 2069 M 2070 M 2071 M 2072	Volkvereinsverlag, 1932 (Nr. 2 und 5)	1915/16
60	<i>Lieder für Singstimme und Klavier</i> Nr. 1 Sangesmut (J. v. Eichendorff) Nr. 2 Der Glückstritter (J. v. Eichendorff) Nr. 3 Trost (J. v. Eichendorff) Nr. 4 Die Heymonskinder (J. v. Eichendorff) Nr. 5 Der brave Schiffer (J. v. Eichendorff)	M 2073 M 2073 M 2073 M 2073 M 2073	Volkvereinsverlag (Nr. 1, 2, 4)	1916
61	<i>Lustspiel-Ouvertüre nach Motiven der Oper</i> <i>Das Ungeheuer</i>	M 2309		1916–1921
62	<i>Liederbuch für höhere Mädchenschulen</i> <i>Liederbuch für Knabenmittelschulen</i> <i>Bearbeitung von Weihnachtsliedern für Singstimme,</i> <i>Klavier, Violine und Violoncello</i>	M 2074 M 2074	R. Oldenbourg, 1. Aufl. 1920 bis 4. Aufl. 1935 Volkvereinsverlag, Musik im Haus, Heft 43 (Auswahl)	1917/18

Op.	Werktitel	Signaturen der Handschriften in der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München (BSB)	Verlag/Reihe	Entstehung
63	<i>Lieder für Singstimme und Klavier</i> Nr. 1 Banger Abend (O. J. Bierbaum) Nr. 2 Die stille Stadt (R. Dehmel) mit zusätzlicher Instrumentalbegleitung (Violine, Violoncello) Nr. 3 Zwei Meilen Trab (D. v. Liliencron) Nr. 4 Märzlied (R. Dehmel) Nr. 5 Volkweise (R. M. Rilke) Nr. 6 Die heiligen drei Könige (G. Reicke) Nr. 7 Verfüßmeinnicht (R. Dehmel)	M 2075 M 2075 M 2076 M 2075 M 2075 M 2075 M 2075 M 2075	Volkvereinsverlag (Nr. 7)	1920
64	<i>Der Sturm</i> , Symbolisches Märchen (Oper) in 3 Akten Schauspielmusik	M 311 M 320		1921–1924
65	Nr. 1 <i>Ave Maria für Sopran, Violine und Orgel</i> Fassung für Sopran, Alt, Tenor und Orgel Nr. 2 <i>Salve Regina für vierstimmigen gemischten Chor</i> Nr. 3 <i>Sakramentslied</i> (Th. v. Aquin) für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel	M 2079 M 2078 Mpr L	Anton Böhm & Sohn, Augsburg, 1957 (Nr. 3)	1919 1892 1919
66	<i>Gradualien und Offertorien für alle Feste des Kirchenjahres für gemischten Chor a capella und mit Orgel</i> Nr. 1 Weihnachtsfestkreis Nr. 2 Osterfestkreis		Anton Böhm & Sohn, Augsburg, 1925	1924 / 25
67	<i>Drei Stücke für Klavier solo</i> Nr. 1 Marschlied der Wanderer Nr. 2 Am Abend Nr. 3 Im Cirkus	M 2080 M 2081		1926

Op.	Werktitel	Signaturen der Handschriften in der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München (BSB)	Verlag/Reihe	Entstehung
68	<i>Zwei Männerchöre</i> Nr. 1 Marienbild (A. Geiger) Nr. 2 Traumsommernacht (O. J. Bierbaum)	M 329 M 329		1927
69	Nr. 1 <i>Ecce sacerdos für fünfstimmigen Chor und Orgel</i> Nr. 2 <i>Intonuit de caelo für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel</i> Nr. 3 <i>Emitte spiritum für fünfstimmigen gemischten Chor und Orgel</i> Nr. 4 <i>Sakramentslied für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel</i>		Anton Böhm & Sohn, Augsburg 1957	1928
70	<i>Klavierquintett g-Moll</i> Bearbeitung der Skizze op. 17	M 2308		1927