



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



Aus meinem leben

Eduard Hanslick

Digitized by Google

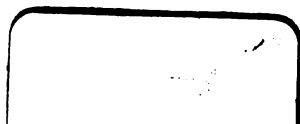
Mus 3023. 5

HARVARD
COLLEGE LIBRARY



THE BEQUEST OF
H. C. G. VON JAGEMANN
Professor of Germanic Philology
1898-1925

MUSIC LIBRARY



DATE DUE

SEP 12 2005

Printed
in USA

HIGHSMITH #45230

Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.

PROTEKTORAT:

Se. Königl. Hoheit
GROSSHERZOG KARL ALEXANDER
von Sachsen.



PROTEKTORAT:

Se. Königl. Hoheit
PRINZ GEORG
von Preussen.

DAS KURATORIUM:

Dr. Rudolf v. Gneist,
Wirkl. Geheimer Oberjustizrat,
ordentl. Professor an der Königl. Universität
zu Berlin.

Dr. M. Jordan,
Geheimer Ober-Regierungsrat und Direktor
der Königl. National-Galerie zu Berlin.

Dr. H. Brugsch,
Kaiserl. Legationsrat und Professor an der
Universität zu Berlin.

Prof. A. v. Werner,
Direktor der Königl. Akademie der Künste
zu Berlin.

Adolf Hagen,
Stadtrat.

— STATUT: —

§. 1. Jeder Litteraturfreund, welcher dem *Allgemeinen Verein für Deutsche Litteratur* als Mitglied beizutreten gedenkt, hat in diesem Fall seine Erklärung einer beliebigen Buchhandlung oder dem Bureau des Vereins für Deutsche Litteratur in Berlin W., Steglitzerstr. 90, direkt zu übermitteln.

§. 2. Die Mitglieder verpflichten sich zur Zahlung eines Serienbeitrages von Achtzehn Mark Reichs-Währung, der vor oder bei Empfang des ersten Bandes der Serie zu entrichten ist. (Für die Serie I—IV betrug derselbe 30 Mark pro Serie.)

§. 3. Jedes Mitglied erhält in der Serie vier Werke aus der Feder unserer beliebtesten und hervorragendsten Autoren. Die Bände haben durchschnittlich einen Umfang von 20—26 Bogen, zeichnen sich durch geschmackvolle Druckausstattung und höchst eleganten Einband aus und gelangen in Zwischenräumen von 2—3 Monaten zur Ausgabe.

§. 4. Die Vereins-Publikationen gelangen zunächst nur an die Vereinsmitglieder zur Versendung und werden an Nichtmitglieder erst später und auch dann nur zu bedeutend erhöhtem Preise (à Band 6—8 Mk.) abgegeben. Der sofortige Umtausch eines neu erschienenen Werkes gegen ein anderes, früher erschienenenes, ist gestattet.

§. 5. Ein etwaiger Austritt ist spätestens bei Empfang des dritten Bandes einer jeden Serie der betreffenden Buchhandlung resp. dem Bureau des Vereins anzuzeigen.

§. 6. Die Geschäftsführung des Vereins leitet Herr Verlagsbuchhändler **Dr. Hermann Paetel** in Berlin selbständig, sowie ihm auch die Vertretung des Vereins nach innen und aussen obliegt.

Jeder Band von Serie V an ist elegant in Halbfranz mit vergoldeter Rückenpressung gebunden.

Alle Buchhandlungen des In- und Auslandes, sowie das Bureau des Vereins in Berlin W., Steglitzerstrasse 90, nehmen Beitritts-Erklärungen entgegen.

In den bisher erschienenen Serien I—XX gelangten nachstehende Werke zur Versendung:

Serie I

- | | |
|--|---|
| Bodenstedt, Fr. v. , Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's. | *Osenbrüggen, E. , Die Schweizer- Daheim und in der Fremde. |
| Hanslick, Eduard , Die moderne Oper. | *Reitlinger, Edm. , Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze. |
| *Löher, Franz v. , Kampf um Paderborn 1597—1604. | *Schmidt, Adolf , Historische Epochen und Katastrophen. |
| | *Sybel, H. v. , Vorträge und Aufsätze. |

Serie II

- | | |
|--|--|
| *Auerbach, Berthold , Tausend Gedanken des Collaborators. | *Gutzkow, Carl , Rückblicke auf mein Leben. |
| *Bodenstedt, Fr. v. , Shakespeare's Frauencharaktere. | *Heyse, Paul , Giuseppe Giusti, Gedichte. |
| *Frenzel, Karl , Renaissance- und Rocco-Studien. | *Hoyns, Georg , Die alte Welt. |
| | *Richter, H. M. , Geistesströmungen. |

Serie III

- | | |
|--|--|
| Bodenstedt, Fr. v. , Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder. | Lorm, Hieronymus , Philosophie der Jahreszeiten. |
| Büchner, Ludwig , Aus dem Geistesleben der Thiere. | Reclam, C. , Lebensregeln für die gebildeten Stände. |
| *Goldbaum, W. , Entlegene Culturen. | *Vambéry, Hermann , Sittenbilder aus dem Morgenlande. |
| *Lindau, Paul , Alfred de Musset. | |

Serie IV

- | | |
|--|---|
| *Dingelstedt, Franz , Litterarisches Bilderbuch. | *Strodtmann, Ad. , Lessing. Ein Lebensbild. |
| Büchner, Ludwig , Liebe und Liebesleben in der Thierwelt. | *Vogel, H. W. , Lichtbilder nach der Natur. |
| Lazarus, M. , Ideale Fragen. | *Woltmann, Alfred , Aus vier Jahrhunderten niederländisch - deutscher Kunstgeschichte. |
| *Lenz, Oscar , Skizzen aus Westafrika. | |

Serie V

- | | |
|--|--|
| Hanslick, Eduard , Musikalische Stationen. (Der „Modernen Oper“ II. Theil.) | *Werner, Reinhold , Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben. |
| Cassel, Paulus , Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt. | *Lauser, W. , Von der Maladetta bis Malaga. Zeit- und Sittenbilder aus Spanien. |

Serie VI

- | | |
|---|---|
| *Lorm, Hieronymus , Der Abend zu Hause. | *Genée, Rudolf , Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. |
| *Schmidt, Max , Der Leonhardsritt. Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande. | *Kreyssig, Friedrich , Litterarische Studien und Charakteristiken. |

Serie VII

*Weber, M. M., Freiherr von, Vom rollenden Flügelrade.

Hopfen, Hans, Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.

*Ompteda, Ludwig, Freiherr von, Aus England. Skizzen und Bilder.

*Das moderne Ungarn. Herausgegeben von Ambros Néményi.

Serie VIII

Ehrlich, H., Lebenskunst und Kunstleben.

*Reuleaux, F., Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.

Hansliok, Eduard, Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper“ III. Theil.)

Klein, Hermann, J., Astronomische Abende. Geschichte und Resultate der Himmels-Erforschung.

Serie IX

Brahm, Otto, Heinrich von Kleist. (Preisgekröntes Werk.)

Jastrow, J., Geschichte des deutschen Einheitstraumes und seiner Erfüllung. (Preisgekr. Werk.)

Egelhaaf, G., Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. (Preisgekröntes Werk.)

*Gottschall, Rud. v., Litterarische Totenklänge u. Lebensfragen.

Serie X

*Preyer, W., Aus Natur und Menschenleben.

*Lotheissen, Ferdinand, Margarethe von Navarra.

*Jähns, Max, Heeresverfassungen und Völkerleben. Eine Umschau.

Hansliok, Eduard, Concerte, Componisten u. Virtuosen.

Serie XI

*Gneist, Rudolf v., Das englische Parlament in tausendjährigen Wandlungen vom 9. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

*Meyer, M. Wilhelm, Kosmische Weltansichten. Astronomische Beobachtungen und Ideen aus neuester Zeit.

Gütsfeldt, Paul, In den Hochalpen. Erlebnisse a. d. Jahr. 1859—1885.

*Brugsch, H., Im Lande der Sonne. Wanderungen in Persien.

Serie XII

*Meyer, Jürgen Bona, Probleme der Lebensweisheit. Betrachtungen.

*Büchner, Ludwig, Thatsachen und Theorien a. d. naturwissenschaftl. Leben der Gegenwart.

*Herrmann, Emanuel, Cultur und Natur. Studien im Gebiete der Wirthschaft.

Hansliok, Eduard, Musikalisches Skizzenbuch. (Der „Modernen Oper“ IV. Theil.)

Serie XIII

*Geffcken, F. H., Politische Federzeichnungen.

Meyer, M. Wilh., Die Entstehung der Erde und des Irdischen.

Lesseps, Ferdinand von, Erinnerungen.

*Bodenstedt, Friedrich v., Erinnerungen aus meinem Leben. I. Band.

Serie XIV

- *Falke, Jacob von, Aus dem weiten Reiche der Kunst.
*Herrmann, Emanuel, Sein und Werden in Raum und Zeit.
*Henne am Rhyn, O., Kulturgeschichtliche Skizzen.
*Preyer, W., Biologische Zeitfragen.

Serie XV

- Hanslick Ed., Musikalisches und Litterarisches. (Der „Modernen Oper“ V. Theil.)
*Bodenstedt, Fr. v., Erinnerungen aus meinem Leben. II. Band.
*Hellwald, Fr. von, Die Welt der Slawen.
*Spielhagen, Fr., Aus meiner Studienmappe.

Serie XVI

- Büchner, Ludwig, Das goldene Zeitalter.
Brugsch, H., Steininschrift und Bibelwort.
Meyer, M. Wilh., Mussestunden eines Naturfreundes.
Sterne, Carus, Natur und Kunst.

Serie XVII

- Hanslick, Ed., Aus dem Tagebuche eines Musikers. (Der „Modernen Oper“ VI. Theil.)
*Henne am Rhyn, Die Frau in der Kultur-Geschichte.
*Gottschall, Rud. v., Studien zur neuen deutschen Litteratur.
Falke, Jacob von, Geschichte des Geschmacks.

Serie XVIII

- Werner, Reinhold, Auf fernen Meeren und Daheim,
Ullrich, Titus, Reisestudien.
Jähns, Max, Über Krieg, Frieden und Kultur.
Diercks, G., Kulturbilder aus den Vereinigten Staaten.

Serie XIX

- Ehlers, Otto E., An indischen Fürstenhöfen. I. Band.
Ehlers, Otto E., An indischen Fürstenhöfen. II. Band.
Brugsch, H., Mein Leben und mein Wandern.
Ehlers, Otto E., Im Sattel durch Indo-China. I. Band.

Serie XX

- Hanslick, Eduard, Aus meinem Leben. I. Band.
Ehlers, Otto E., Im Sattel durch Indo-China. II. Band.
Hanslick, Eduard, Aus meinem Leben. II. Band.

Bezugs-Erleichterung.

!Damit die verehrlichen Mitglieder, welche dem Verein neu beitreten, Gelegenheit haben, sich aus den früher erschienenen Serien die ihnen zusagenden Werke **billiger als zum Ladenpreise von 6—8 Mark** pro Band beschaffen zu können, haben wir bei einer **Auswahl** aus den mit einem * bezeichneten Bänden zur Erleichterung des Bezuges eine bedeutende Preismässigung eintreten lassen, und zwar in der Weise, dass nach freier Wahl

10 Bde. statt 60—80 M. jetzt 35 M. kosten.	35 Bde. statt 210—280 M. jetzt 110 M. kosten.
15 " " 90—120 " " 50 " "	40 " " 240—320 " " 125 " "
20 " " 120—160 " " 65 " "	45 " " 270—360 " " 140 " "
25 " " 150—200 " " 80 " "	50 " " 300—400 " " 155 " "
30 " " 180—240 " " 95 " "	



Eduard Hanslick
im 68. Lebensjahre.

Druck Meisenbach Kaffarth & Co.

Aus meinem Leben.

von

Eduard Haasliak.

Zweiter Band.

Dritte Auflage.



Berlin.

Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

1891.



2025 RELEASE UNDER E.O. 14176

Aus meinem Leben.

Von

Eduard Hanslick.

Zweiter Band.

Dritte Auflage.



Berlin.

Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

1894.

Mus 3023.5



Von Jagemann Bequest

Alle Rechte vorbehalten.

45-12
1944
11/1-2

Inhalt.

	Seite
Sechstes Buch.	
Richard Wagner und Joh. Brahms 1862. — Italienische Oper: Adolina Patti, Desirée Artôt, Katinka Friedberg, Maria Witt. — Deutsche Oper: Direktor Salvi, Esser, Herbed, Dessoff. — Rubinstein. — Feldzug vom Jahr 1866	1
Siebentes Buch.	
Pariser Weltausstellung 1867. — Theodor Billroth . . .	45
Achtes Buch.	
„Neue Freie Presse“. — Der Krieg von 1870. — Wiener Weltausstellung 1873. — Die „Römische Oper“. — Paris 1875	103
Neuntes Buch.	
Bayreuth 1876. — Pariser Weltausstellung 1878. — Karlsbad und Marienbad. — Wiesbaden und Frankfurt. — Bayreuth 1882.	173
Zehntes Buch.	
Kronprinz Rudolf und Erzherzog Johann. London 1886. Ostende. Bonn. Th. Steinway. N. Gade und König Oskar II. — Wiener Musik- und Theaterausstellung 1892. Mascagni. Verdi in Rom. Ein Gespräch über Musikkritik.	235
Anhang.	
Aus Briefen von Billroth.	311



Sechstes Buch.

Richard Wagner und Joh. Brahms 1862. —
Italienische Oper: Adelina Patti, Desirée Artôt,
Katinka Friedberg, Maria Wilt. — Deutsche Oper:
Direktor Salvi, Esser, Herbeck, Dessoff. — Rubin-
stein. — Feldzug vom Jahr 1866.



I.

Das Jahr 1862 führte zwei deutsche Tondichter nach Wien, große und eigenartige Erscheinungen; dabei einander so unähnlich, als möglich: Johannes Brahms und Richard Wagner. Brahms, damals neunundzwanzigjährig, trat in mehreren Konzerten als Komponist und Klavierspieler auf; Wagner, bereits auf einer der vorletzten Stufen zu seinem Ruhmesgipfel, kam aus der Schweiz, um in Wien der Aufführung seines „Lohengrin“ beizuwohnen. Wagners stolzes Wort, er sei „der einzige Deutsche, der den Lohengrin noch nicht gehört,“ wurde in seiner kindischen Übertreibung von vielen Deutschen bewundert, die nicht einmal noch den Fidelio gehört hatten. Die Vorstellung fiel glänzend aus. Einen idealeren Lohengrin als Ander, eine poetischere Elsa als Louise Dustmann, einen gewaltigeren Telramund als Beck wird man schwerlich mehr sehen. Heinrich Esfer dirigierte.

Zu Wagners ältesten Bekannten gehörte Heinrich

Laube, der Direktor des Burgtheaters. Er lud Wagner zu einem Mittagessen in engem Kreise, an welchem ich auch teilnehmen durfte. Ich konnte Wagner manches ihm Neue über die merkwürdige Geschichte des Tannhäuser in Wien erzählen. Die Oper, die ich 1846 in Dresden gehört und seitdem in der Presse unermüdlich dem Hofoperntheater empfohlen hatte, gelangte erst im Jahre 1859 daselbst zur Aufführung. Zwei Jahre vorher hatte ein Vorstadt-Direktor den Tannhäuser in einem breiteren Sommertheater („Thaliatheater“) gegeben, trotz der bescheidenen Mittel mit sehr gutem Erfolge. Nun machte der Direktor des Hofoperntheaters, Julius Cornet, sechs bis sieben Bittgesuche nacheinander an das Obersthofmeisteramt um die Erlaubnis, den Tannhäuser aufführen zu dürfen. Jedesmal wurde er mit Hinweis auf das „unsittliche Textbuch“ abgewiesen. Erst nach dem großen Erfolge des „Lohengrin“ gab man nach und erlaubte den Tannhäuser, aber nur mit einigen sehr merkwürdigen Änderungen im Texte. Die Zensur fühlte sich durch die reaktionäre Lust der fünfziger Jahre wieder gestärkt und begann ihr altes Spiel, das man, allzu sanguinisch, für immer beseitigt geglaubt. Das Wort „Rom“ durfte in der Oper nicht vorkommen. Wie lächerlich klang es, wenn Wolfram im 3. Akte den Tannhäuser fragte: „Warst Du nicht dort?“ und dieser erwiderte: „Schweig' mir von dort!“ Noch etwas recht Romisches ereignete sich in dieser Premiere. Man hatte in Wien die „Tannhäuser-Parodie“ früher kennen gelernt, als die Oper selbst. Abend für Abend stürmte das Publikum

ins Carltheater, wo (mit Nestroy als Landgraf, Treumann als Tannhäuser) diese köstliche Travestie die Zuhörer erheiterte. Eine der drolligsten Scenen spielte der Komiker Rnaack. Er saß als „Hirtenknabe“ auf einem entlaubten Baume, sang oder meckerte vielmehr das Mailied und blies das Ritornell anstatt auf der Oboë, auf dem Fagott. Die Wirkung war unbeschreiblich. Als nun in der ersten Aufführung des wirklichen „Tannhäuser“ im Operntheater der Hirtenknabe auf dem Hügel sein Mailied anstimmte, ging eine schwer zu bändigende Heiterkeit durch das ganze Haus. Alles mußte an Rnaack und sein impertinentes Fagott denken. Der treffliche Stuttgarter Tenorist Grimlinger, welcher den Tannhäuser sang, ging in stummem Spiel auf der Bühne hin und her und befah sich, immer unruhiger und verlegener, von oben bis unten, in der Meinung, irgend ein lächerlicher Verstoß in seiner Toilette sei die Ursache der allgemeinen Heiterkeit.

Dies alles vernahm Wagner mit Interesse, benahm sich aber sonst sehr fremd gegen mich. Laube klärte mich darüber auf. Wagner habe gehört — selbst lese er natürlich keine Kritiken — ich sei für Lohengrin bei weitem nicht so warm eingetreten, wie einst für den Tannhäuser. Das war richtig. Unleugbar sind die großen technisch-musikalischen Fortschritte in Wagners späteren Opern, aber im Tannhäuser lebt doch seine beste Jugend. Nur in den schönsten Nummern der „Meistersinger“ pulsiert noch die melodische Frische und Unmittelbarkeit, welche den Tannhäuser auszeichnen.

Der erste Dialog Tannhäusers mit Venus (selbstverständlich vor dem banalen Venuslied), das Bacchanale im Hörfelberg (in der ersten Bearbeitung), das Männersextett am Schlusse des ersten Aktes, das zweite Finale, die Erzählung der Pilgerfahrt — das sind Stücke, deren musikalischen Reiz bei starkem dramatischen Ausdrucke ich im Lohengrin nicht mehr in gleicher Potenz wiederfinde. Im Lohengrin wirkt vor allem die bewunderungswürdigste von Wagners Eigenschaften: seine Gabe, den Hörer mit ein paar Tacten sofort in die erforderliche Stimmung zu versetzen. Man höre den Anfang des Orchestervorspiels, das Auftreten Elsas, das Herannahen des Schwans! Ueberhaupt ist der erste Akt eine glänzende Leistung dramatischer Stimmungsmalerei. Hingegen finde ich die Scenen Ortruds mit Telramund in ihrer gekünsteltesten Uberspanntheit hohl und ermüdend, Elsas vielbewundertes „Es giebt ein Glück“ trivial und den beliebten Brautjungferchor gleichfalls. Im großen und ganzen, insbesondere gegen den Tannhäuser, ist die Lohengrinmusik weichlich, marklos, oft geziert; sie wirkt wie das weiße Magnesiumlicht, in das wir nicht lange schauen können, ohne daß uns die Augen schmerzen. Dieses weiß flimmernde zuckende Licht ist es eben, wofür die unmusikalisch-sentimentalen Seelen schwärmen. Lohengrin ist die Lieblingsoper aller gefühlvollen Damen. Ich finde den Tannhäuser kräftiger, männlicher, natürlicher und kann ihn, in guter Aufführung — mit einem Niemann! — heute noch mit Vergnügen hören, während Lohengrin mich schnell abspannt und langweilt. Selbst

den „fliegenden Holländer“ ziehe ich in seiner Gesamtwirkung vor; es sind Naturlaute darin, die sich von Wagners Nordseefahrt herfschreiben und später in gleicher Unmittelbarkeit höchst selten bei ihm wiederkehren. Am wenigsten in „Tristan und Isolde“, wo die Unnatur von Text und Musik mir einfach unaushaltbar ist. Das sind natürlich ganz subjektive Empfindungen, wie man sie eben nur in einer Selbstbiographie ausspricht. Motiviert, so weit sich dergleichen motivieren läßt, habe ich sie in zahlreichen Kritiken bis zum Überdruß.

Wagner benutzte seinen Aufenthalt in Wien, um (im Winter 1862 auf 63) mehrere große Orchesterkonzerte im Theater an der Wien zu geben, darin als Novitäten Bruchstücke aus den Meisterängern und der Walküre. Der Primararzt Dr. Standhartner, ein begeisterter Wagnerianer, dabei liebenswürdig und tolerant, hatte mich zu einer Abendgesellschaft geladen, in welcher Wagner den vollständigen Text seiner „Meisteränger“ vorlas. Ich konnte mir nicht recht vorstellen, wie man das lange Register der von David abgehaspelten „Weisen“ komponieren könne. „Ach, das fließt im Gesang so leicht dahin,“ antwortete Wagner, „daß es garnicht auffällt.“ Abgesehen von dieser und anderen Geschmacklosigkeiten der Diktion erschien mir die Wahl des Stoffes als eine sehr glückliche und gerade für Wagner verheißungsvoll. Ich berichtete über jene Meisteränger-Vorlesung in der „Presse“: „Nach der qualmenden Blut der „Nibelungen“ ein ansprechendes, bald heiteres, bald rührendes Sittenbild aus dem deutschen Städteleben, auf einfachen Ver-

hältnissen ruhend, bewegt von Freud und Leid schlichter Menschen. Mit den „Meisterfingern“ wird Wagner dem deutschen Theater einen größeren Dienst leisten, als mit den „Nibelungen“; während diese einer geträumten Zukunft harren, wartet auf jene die opernlose Gegenwart. Wagner hat sich gleichzeitig zwei entgegengesetzte Wege geöffnet. Der deutschen Kunst kann es nicht gleich gelten, welchen von beiden Wagner in Zukunft erwählen und ob er es vorziehen wird, seiner Nation ein Meisterfänger zu sein oder ein Nibelung.“ Eine Bühnenaufführung haben bekanntlich beide Werke, deren Dichtungen wir 1862 kennen lernten, erst mehrere Jahre später erlebt; ihre ungleiche Wirkung auf das Publikum und die sehr verschiedene Stellung, die sie im heutigen Repertoire behaupten, hat meine Ansicht nur bestätigt.

Wagner, sehr befriedigt von der Aufführung des Lohengrin, bemühte sich nun auch, seine neueste Schöpfung „Tristan und Isolde“ im Hofoperntheater zur Aufführung zu bringen mit Ander und der Dufmann in den Hauptrollen. Die Oper wurde auch sofort angenommen, und die Sänger mühten sich redlich mit dem Studium ihrer fast unüberwindlich scheinenden Rollen. Nachdem eine Anzahl von Proben überstanden war, sagte mir eines Tags Ander: „Es wird gehen; den zweiten Akt können wir jetzt beinahe auswendig, aber den ersten haben wir wieder vergessen.“ Die Erkrankung Anders hat die Proben zeitweilig unterbrochen, sein früher Tod ihnen ein Ende gemacht. Es war ein Irrtum Wagners, wenn er meinte, Intriguen hätten die Aufführung von

„Tristan“ vereitelt; ein ebensolcher Irrtum, wie seine spätere Behauptung, es sei der Wiener Hofoperndirektion trotz aller zuvorkommenden Versprechungen „nicht bloß darum zu thun gewesen, die Meistersänger nicht geben zu dürfen, sondern auch zu verhindern, daß sie auf anderen Theatern gegeben würden.“ (!) In seiner leidenschaftlichen Gereiztheit war Wagner jeder Ungerechtigkeit fähig.

Der vielen Unterbrechungen müde, reiste Wagner nach Petersburg, wo er mehrere Konzerte gab. Hierauf kehrte er nach Wien zurück. Er mietete eine hübsche Villa in Benzig, ließ sie nach seinem Geschmack tapezieren und möblieren, nahm eine niedliche Ballettänzerin mit, welche seinen Gästen die Honneurs machte, und — war eines Tages verschwunden. Friedrich Uhl, damals in häufigem Verkehr mit Wagner, erzählt, wie eines Morgens Karl Taufsig (nächst Cornelius wohl der aufopferndste von Wagners Jüngern) aufgeregt zu ihm hereinstürzt mit dem Ausruf: „Denken Sie, Wagner ist fort, ohne mir etwas zu sagen! Und ich bin Bürge beim Tapezierer!“ Während Wagner, auf der Flucht vor seinen Gläubigern, sich Zürich näherte, war bereits hinter ihm sein Stern aufgegangen. Der bayrische Kabinettssekretär, Herr v. Pfistermeister, erschien in Wien im Auftrag des jungen Königs Ludwig, um ihn Wagner zu bringen. Er eilt in die Villa Mesendonk nach Zürich. Wagner war inzwischen nach Stuttgart abgereist, Pfistermeister fliegt ihm nach, erreicht ihn und bringt ihn nach München zum König. Für Wagner beginnt, nach langen Kämpfen und Irrfahrten, das goldene Zeitalter.

Von Leuten, welche die Gewohnheit haben, jede Kritik persönlich aufzufassen und zu deuten, wurde ich oft gefragt, was ich denn „gegen Wagner habe“? Nicht das allermindeste. Daß er mir nach meiner Lohengrin-Kritik bei Laube sehr kühl entgegentrat, darauf war ich gefaßt; noch mehr nach der Konzertaufführung seiner „Nibelungen“= und „Tristan“=Fragmente. In solchen Dingen besaß ich damals schon einige von den Erfahrungen, an denen ich heute überreich bin. Daß mich Wagner später, 1869, in sein „Judentum“ eingeschmuggelt hat, das konnte mich noch weniger kränken. Wagner mochte keinen Juden leiden; darum hielt er jeden, den er nicht leiden konnte, gern für einen Juden. Es würde mir nur schmeichelhaft sein, auf ein und demselben Holzstoß mit Mendelssohn und Meyerbeer von Vater Urbuez Wagner verbrannt zu werden; leider muß ich diese Auszeichnung ablehnen, denn mein Vater und seine sämtlichen Vorfahren, soweit man sie verfolgen kann, waren erzkatholische Bauernsöhne, obendrein aus einer Gegend, welche das Judentum nur in Gestalt eines wandernden Hausierers gekannt hat. Wagners Einfall, meine Abhandlung vom Musikalisch=Schönen ein „mit außerordentlichem Geschick für den Zweck des Musikjudentums verfaßtes Libell“ zu nennen, ist, milde gesagt, so unglaublich kindisch, daß er vielleicht meine Feinde ärgern konnte, mich selbst gewiß nicht. Das kostbarste Aktensstück in dem ganzen Prozeß ist aber Gustav Freytags Kritik des „Judentums in der Musik“. In dieser keineswegs satyrischen, sondern unbe-

fangenen, sachgemäß ernsten Untersuchung gelangt Freytag zu dem Resultat, daß gerade die verfehmten „jüdischen“ Charakterzüge sich besonders stark ausgeprägt finden in Wagners eigenen Opern!*)

Hatte auch Wagners Benehmen, das ich ja gewärtigen und begreifen mußte, mich in keiner Weise verletzt, so kann ich doch nicht leugnen, daß mir seine ganze Persönlichkeit recht unsympathisch war. Ein Fremder hätte aus Wagners Gesicht weniger auf einen genialen Künstler, als auf einen trockenen Leipziger Professor oder Advokaten geraten. Er sprach unglaublich viel und schnell, in monoton singendem sächsischen Dialekt; er sprach in einem fort und immer von sich selbst, von seinen Werken,

*) Diese geistvolle Kritik, welche G. Freytag den unauslöschlichen Haß Wagners zuzog, erschien ursprünglich in den „Orenzbotten“ (Nr. 2 von 1869) und ist jetzt in dessen „Gesammelte Werke“ aufgenommen. Darin heißt es am Schluß: „Wir befürchten, daß gerade Wagner in seinen eigenen Werken die Eigentümlichkeiten und Schwächen, welche nicht selten an jüdischen Künstlern getadelt worden sind, in höchst ausgezeichnete Weise an den Tag gelegt hat. Im Sinne seiner Broschüre erscheint er selbst als der größte Jude. Die Effekthascherei, das anspruchsvolle und kalt überlegte Streben nach Wirkungen, welche nicht durch sicheren Kunstgeschmack hervorgebracht werden; der Mangel an Fähigkeit, musikalischer Empfindung ihren melodischen und harmonischen Ausdruck rein und voll zu geben; die übergroße nervöse Unruhe, Freude am Seltsamen und Gesuchten; das Bestreben durch witzige Einfälle und äußerliche Kunstmittel die gelegentliche Schwäche seiner musikalischen Erfindung zu decken, dazu selbst das große Talent für raffinierte Regie der Effekte u. s. w. . . . Diese Beschaffenheit seiner merkwürdigen und für unsere Musik verhängnisvollen Begabung scheint uns gerade eine solche zu sein, welche in seinem Sinne als eine dem Judentume eigentümliche aufgefaßt werden mußte.“

seinen Reformen, seinen Plänen. Kannte er einmal den Namen eines anderen Komponisten, so geschah es gewiß in wegwerfendem Tone. Man findet das ja genau so in seinen Büchern. Der Ausruf von Hebbels Holofernes: „O, es ist öde, nichts ehren zu können, als sich selbst!“ paßte nicht übel für Wagner. Nun ist mir, offen gestanden, von allen Fehlern, die einem bedeutenden Menschen anhaften können, keiner so widerwärtig, als Anmaßung und Größenwahn, vollends wenn diese gepaart sind mit Ungerechtigkeit und Mißgunst. Im Schimpfen über das Publikum, über Theaterdirektoren und Sänger kannte Wagner kein Maß; selbst die besten, ihm ergebensten (wie Niemann) wurden nicht geschont. Daß die Deutschen eine „niederträchtige Nation“ seien, konnte man jeden Augenblick hören. Und zu all diesem hervorgesprudelten Geifer, welcher eisige Blick seiner kalten, grauen Augen!

/ Er war der personifizierte Egoismus, rastlos thätig für
 / sich selbst, teilnahmslos, rücksichtslos gegen andere. Man weiß von keinem jungen Talent, das Wagner thatkräftig unterstützt und gefördert hätte, höchstens für seine eigenen Zwecke. Dabei übte er doch den unbegreiflichen Zauber, sich Freunde zu machen und sie festzuhalten; Freunde, die sich für ihn opferten und, dreimal vor den Kopf gestoßen, dreimal wiederkamen. Je mehr Undank sie von Wagner erfuhren, desto eifriger glaubten sie für ihn arbeiten zu müssen. Die hypnotisierende Gewalt, welche Wagner nicht bloß durch seine Musik ausübt, sondern auch durch seine Persönlichkeit allerwärts erprobte, alles niederzwingend und seinem Willen beugend, reicht hin,

ihn zu einer der bedeutendsten Erscheinungen, zu einem Phänomen von Energie und Begabung zu stempeln. Das hindert mich nicht zu bekennen: je mehr ich von Wagner wußte und erfuhr, im Laufe der Jahre von ihm und über ihn las, desto mehr verminderte sich mein Respekt vor seinem Charakter*). Daß dies alles nichts zu schaffen hat mit dem Eindruck, welchen Wagners Opern auf mich machen und auf mein Urteil über dieselben, bedarf keiner Versicherung. Wer hätte in einem langen Kritikerleben nicht Kompositionen befreundeter,

*) Das getreueste Porträt von Wagners Charakter giebt wohl das Buch von Ferdinand Praeger, „Wagner, wie ich ihn kannte“. Der vor einigen Jahren in London verstorbene Verfasser war ein glühender Verehrer und Förderer von Wagners Musik und einer der intimsten Freunde des Komponisten, wie dessen zahlreiche Briefe an ihn beweisen. Deshalb hat, was Praeger aus vieljährigem Umgang von Wagners Schwächen erzählt, hohe Glaubwürdigkeit. Zum ersten Mal erfahren wir näheres über den edlen, aufopfernden Charakter von Wagners erster Frau, die ohne die leiseste Klage Jahre bitterer Not mit ihm geteilt und nur immer sein Wohl, seine Bedürfnisse im Auge gehabt. Wagner hat sich von ihr für immer getrennt, als mit der Berufung nach München sein Leben sich reich und glänzend gestaltete. Er schreibt nach dieser Trennung an Praeger, er sei mit Minna „viel zu nachsichtig und geduldig gewesen, habe sie verziehen und ärgere sich, wenn er daran denke.“ — „Er nahm,“ sagt Praeger, „von seinen Freunden die hingebendsten Opfer an, ohne die geringste Anerkennung und Dankbarkeit zu zeigen. Er kümmerte sich nicht darum, ob seine schroffe, heißende Kritik die tiefsten Wunden schlug, und doch war er selbst aufs empfindlichste gereizt und verletzt durch den geringsten Tadel. Seinen Hang zum Luxus nennt Wagner selbst „sardanapalisch“. Er hatte von Entfagung keine Idee. In seinen Bequemlichkeiten, Stoffen, kostbaren Essenzen u. dgl. kannte er keine Einschränkung, mochte auch seine Barthschaft nicht entfernt dazu ausreichen.“

liebenswürdigster Menschen tadeln müssen und umgekehrt die Werke von Männern bewundert, mit denen er im Leben nicht gern zu thun gehabt!

Seitdem ich mit Wagner je einmal bei Laube, Standhartner und Frau Dufmann zusammengetroffen, habe ich ihn nicht wieder gesprochen. Von seinen späteren Werken wird aber in diesen Blättern noch die Rede sein.

II.

Als Brahms nach Wien kam, waren seine Kompositionen nur einer kleineren Gemeinde bekannt; das große Publikum kannte ihn bloß aus Schumanns prophetischer Empfehlung. Seine ersten Klavierstücke hatten mich durch ihre geniale Kühnheit und harmonische Kunst in hohem Grade interessiert — aber doch mehr interessiert, als befriedigt. Ein junger Herkules am Scheideweg. Wird er sich links zur äußersten Romantischlagen, zur grenzen- und fessellosen Musik — oder rechts auf die Bahn unserer Klassiker? Er hat das Letztere gewählt, und nachdem er (1862) seine Händel-Variationen, sein G-moll-Klavierquartett, sein B-dur-Sextett uns vorgeführt, da gab es keinen Zweifel mehr, daß in Brahms nicht erst eine vielversprechende Genialität, sondern ein Meister im edelsten Sinn des Wortes uns geschenkt war. Ein Meister, welcher eigenartigen, modernen Inhalt in klassischer Form zu gestalten wußte. Nebenbei ein Klaviervirtuose in großem Stil, dessen männlicher, geistvoller Vortrag sich frei über einer riesigen

Technik erhebt. Als wir abends sein B-dur-Sextett hörten, nachdem mittags Wagner verschiedene Nibelungen- und Tristan-Fragmente aufgeführt hatte, da glaubten wir uns plötzlich in eine reine Welt der Schönheit versetzt — es klang wie eine Erlösung. So verschieden wie ihre Musik, so ganz anders war auch das persönliche Auftreten der beiden Männer. Mit fast linkscher Bescheidenheit näherte sich Brahms dem Klavier oder dem Dirigentenpult; nur ungern und zaghaft folgte er dem stürmischen Hervorrufen und konnte gar nicht schnell genug wieder verschwinden, während Wagner jeden Anlaß benutzte zu seinen berühmten Anreden an das Publikum. Brahms sprach wenig, und nie über sich selbst; es kostete ihn keine Überwindung, jedem Talent und redlichen Streben Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Unablässig unterstützte er mit Wort und That begabte junge Komponisten in ihren dornigen Anfängen. Oft hörte ich ihn eifrig für Wagner eintreten, wenn Borniertheit oder dummdreiste Überhebung sich in verächtlichen Schmähungen gegen jenen gefiel. Er kannte und anerkannte vollständig die glänzenden Seiten Wagners, während dieser nur geringschätzig von Brahms sprach, dessen Bedeutung darin bestehe, „keinen Effekt machen zu wollen“. Trotzdem ist es unrichtig, wenn jüngst ein Jubiläumsaufsatz Brahms als „Berehrer Wagners“ bezeichnete. Wie wäre das auch möglich! Wann könnte gerade er ein Bedürfnis nach Wagnerscher Musik empfinden! Brahms, welcher seinem Studium nichts Bedeutendes entgehen läßt, kennt ganz genau die Wagnerschen Partituren; die Opern

selbst dürfte er aber kaum mehr als einmal im Theater angehört haben. Zu einem Besuch der Bayreuther Festspiele war er niemals zu bewegen. Persönlich gab es zwischen Brahms und Wagner nur einen sehr kurzen, oberflächlichen Verkehr, der hauptsächlich damit zusammenhing, daß Wagner, durch Frau Cosima, einige Brahms gehörige Wagner-Autographe zurückverlangt hatte.

Als Brahms sich bleibend in Wien niederließ, kam ich bald in näheren freundschaftlichen Verkehr mit ihm. Derselbe besteht zu meiner Freude bis heute in gleicher Unbefangtheit. Wie Mendelssohn und Schumann, so hat auch Brahms nie ein Wort für sich selbst gesprochen, nie eine Feder für sich in Bewegung gesetzt. Er darf mit Recht sagen: „Ich besitze Ehrgefühl, aber weder Eitelkeit noch Ehrgeiz.“ Das langsame Vordringen seiner Werke hat ihn nicht mutlos, seine jetzige unbestrittene Oberherrschaft nicht eitel oder hochmütig gemacht. Mit äußerster Strenge überwacht er jedes Wort, das nur entfernt als eine Beeinflussung zu Gunsten der Verbreitung oder Aufnahme seiner Werke gedeutet werden könnte. Nie hat er mir über meine zahlreichen Brahms-Artikel ein Wort gesagt, obwohl es mich manchmal gefreut hätte, ihm Vergnügen gemacht zu haben. Um so freudiger überraschte mich eines Tages die Dedikation seiner reizenden Walzer zu vier Händen, op. 39. Ist doch Brahms bekanntlich äußerst sparsam mit Widmungen.

Ich halte Brahms für einen aufrichtigen Freund. Aber als eine anschniegsame, hingebende, mitteilungsbedürftige Natur darf man sich ihn beileibe nicht denken.

Während aus seiner Musik die glühende Phantasie, das tiefe innige Gefühl des Komponisten zu uns spricht, erkennen wir im persönlichen Umgang die Herrschaft des klaren, scharfen Verstandes, den bis zum Eigensinn unbeugsamen Willen als das bestimmende Element seines Wesens. Brahms ist ein fest auf sich selbst fußender Charakter, der, von Unzähligen verehrt und geliebt, mit vielen freundlich verkehrend, doch keinen nötig zu haben scheint für sein Herzensbedürfnis. Das Herbe, Zurückhaltende, manchmal abweisend Schroffe seiner nordischen Natur hat sich unter dem Blütenhauch der österreichischen Landschaft und Umgebung, in der Sonnenwärme von Glück und Ruhm sehr gemildert, aber doch nicht ganz verzogen. Kleine Rücksichtslosigkeiten, die ihm in guter oder schlimmer Laune passieren, nimmt keiner übel, der Brahms näher kennt. Erscheinen sie doch immer in humoristischem Gewande. Nicht schlecht erfunden ist die Anekdote, Brahms habe sich einmal nach einer Soirée mit den Worten empfohlen: „Ich bitte um Entschuldigung, falls ich heute niemand beleidigt haben sollte!“ Die Unabhängigkeit und das Selbstgenügen seines Charakters zeigt sich auch darin, daß Brahms, keineswegs geseit gegen den Zauber der Weiblichkeit, sich doch nirgends gefangen gab. Angelweit standen die schönsten goldenen Käfige geöffnet. Er aber mochte sich nicht fesseln lassen. „Mit dem Heiraten,“ sagte er mir einmal, „geht's wie mit den Opern. Hätte ich schon einmal eine Oper komponiert und meinethalben durchfallen sehen, ich würde gewiß eine zweite schreiben. Zu

einer ersten Oper und einer ersten Heirat kann ich mich aber nicht mehr entschließen.“ Brahms, der nur schwer die kleinste Beschränkung seiner persönlichen Freiheit verträgt, wäre vielleicht nicht der glücklichste Ehemann geworden. Doch zuverlässig der zärtlichste Vater. Man muß ihn mit Kindern verkehren sehen, um den sonst verborgenen Schatz von Gemüt und Kindlichkeit in ihm zu erkennen. Ich habe Brahms in seinen Sommerfrischen oft besucht: in Würzzuschlag, in Thun und in Fischl. Da gab es kein kleines Kind, das dem stämmigen Weißbart mit den freundlichen blauen Augen nicht zulief, ihn nicht von weitem mit dem Händchen grüßte. Es war oft recht schwer, mit Brahms Schritt zu halten, da er jeden Augenblick stehen blieb, um ein Kind anzureden, zu necken, zu beschenken.

Erstaunlich ist seine Kenntniss der musikalischen Litteratur. Heute ist's eine Kantate von Heinrich Schütz oder Bach, die vor ihm aufgeschlagen liegt, morgen eine Oper von Boieldieu oder Spontini, wieder einmal eine Haydn'sche oder Mozart'sche Symphonie, hierauf eine Suite von Dvořak oder Goldmark. Brahms kennt geradezu alles. Am wenigsten liegt ihm Opernmusik am Herzen. „Du weißt, ich verstehe nichts vom Theater“, pflegt er zu sagen, wenn er schon nach dem ersten Akt einer neuen Oper, die ich mit Interesse anhöre, Reißaus nimmt. Von den modernen Opern schätzt er vor allen „Carmen“ und achtet Bizet als ein großes Talent. In der Bücherwelt ist er fast ebenso zu Hause. Seine Büchersammlung, so groß sie ist, enthält durchaus Werke,

die er genau kennt. Was, außer den Schöpfungen der Poesie, die Lieblingslektüre Brahms' bildet, sind historische Werke. In Ischl fand ich ihn angelegentlich beschäftigt mit der Geschichte des neuen Deutschen Reichs von Sybel, mit der von Menzel illustrierten Geschichte Friedrichs des Großen, mit den historischen und kunstgeschichtlichen Abhandlungen Schacks. Er liest viel und schnell, mit demselben Adlerblick, der sein Partiturlernen auszeichnet. Nur von einer, jetzt so überreich vertretenen Sorte der Belletristik mag er nichts wissen: von der frivolen. Alles Unreine, Zweideutige, Lascive stößt ihn heftig ab, und in dieser Abneigung mag er wohl auch die Genrebildchen reizender Talente, wie Maupassants, mit dem übrigen „Maitressentram“, wie er es nennt, zusammenwerfen.

Was mich an Brahms immer von neuem freut, ist nebst seinem gutem Humor seine wetterfeste Gesundheit. Er hat sechzig Jahre hinter sich und er erinnert sich nicht der allerkleinsten Krankheit in seinem Leben. Er macht heute noch Fußreisen wie ein Student, und schläft fest wie ein Kind. Osterreich, seine zweite Heimat, hat auch auf seine Produktion den belebendsten Einfluß geübt. In Würzzuschlag am Fuße des Semmering und in Ischl sind viele seiner schönsten Kompositionen entstanden, deren erste Aufführung wir dann in Wien feierten. Freilich, nicht gleich nach deren Vollendung, oft zwei, drei Jahre später; denn Brahms übt die strengste Selbstkritik und bewahrt seine Manuskripte lange im Pulte. Ich fürchte sogar nicht ohne Grund, daß dieses Pult manches Schöne

verschließt, was Brahms überhaupt nicht herausgeben wird, weil er es unter seinen Ansprüchen findet.

III.

Zur selben Zeit, da die beiden erzdeutschen Komponisten, Wagner und Brahms, ihren Einzug bei uns hielten, widerhallte Wien von den schönsten italienischen Stimmen. Zuerst kam Adelina Patti, die eben in London ihren Ruf begründet hatte. Ihr Schwager und Gesanglehrer, Moriz Strakosch, ein feiner, liebenswürdiger Mann und guter Musiker, führte mich zu Adelina. Sie wohnte mit ihrem Vater, Salvatore Patti, einem schweigsamen, schönen alten Herrn, und ihrer treuen Gesellschafterin Louise Law recht einfach und zurückgezogen in einer kleinen Privatwohnung in der Klostergasse. Sie war noch nicht die gefeierte Diva beider Welten, noch nicht die grande dame, welche die folgenden Jahre in das zerstreuende Gewoge eines glänzenden Gesellschaftslebens warfen. Bei meinem Eintreten saß sie, ein kleines, schwächtiges, blaßes Mädchen in rotwollenem „Garibaldihemdchen“ am Fenster und streichelte ihr Hündchen Cora. Ich stand bald auf gut kameradschaftlichem Fuße mit beiden, mit Adelina und mit Cora. Es kamen außer mir nur wenig Leute ins Haus, hin und wieder der Impresario, der Kapellmeister der Italienischen Oper und die Familie des mit Strakosch verschwägerten Bankiers Fischhof. Adelina war damals ein halb schüchternes, halb unbändiges Naturkind, so recht was die Franzosen

mit „sauvage“ bezeichnen, ungekünstelt, gutmütig und heftig.

Die Truppe, welche mit ihr im Carltheater sang, stand auf ziemlich niedrigem Niveau; der einzige bedeutende Künstler war der Tenorist Carrion. Er gehörte, wie Mario, Calzolari und andere italienische Tenoristen, zu jenen Gesangsvirtuososen, welche, dank ihrer vorzüglichen Methode und ihrer pedantisch soliden Lebensweise, mit sechzig Jahren noch unsere Bewunderung erregen. Solche Erscheinungen waren früher nicht selten unter den Italienern; heute scheinen sie selbst in ihrem Vaterlande auszusterben. In Deutschland war noch Theodor Wachtel von dieser Art; er hat 1893, zur Feier seines siebenzigsten Geburtstages in Berlin ein Konzert gegeben und in seinen Zuhörern nicht etwa schonende Pietät, sondern aufrichtige Bewunderung wachgerufen. In Wien fragte ich einmal Wachtel nach einer anstrengenden Rolle scherzend: „Nicht wahr, heute Abend freuen Sie sich auf das erste Glas Bier?“ — „Bier? Bier?“ rief Wachtel ganz entsetzt mit seiner hohen Sprechstimme, „Bier ist Gift! Ich trinke nach dem Theater höchstens ein Gläschen gewärmten Bordeaux!“ Wie früh verlieren die meisten unserer deutschen Tenoristen den Schmelz ihrer Stimme, mit ihrem Rauchen, Trinken und Wagner-singen! Carrion führte seinen eigenen Koch mit sich, um nicht den Schädlichkeiten einer fremden Hôtellerie ausgesetzt zu sein; blieb auch tags über im Bett liegen, wenn er abends zu singen hatte. Neben dem schmetternden Verchentriller der Patti erregte der alte

Nachtigal Carrion allerdings nur mäßigen Jubel im Publikum; sein hochausgebildetes Selbstgefühl täuschte ihn jedoch darüber. Wenn ich ihn über den Erfolg einer von mir versäumten Vorstellung fragte, antwortete er: „J'ai eu un grand succès“ — und nach einer Pause: „et Mademoiselle Patti aussi.“

Adelina hörten wir in jenem ersten Jahre als Rosina im „Barbier“, als Norina in „Don Pasquale“ als „Somnambula“, „Lucia“ und als Zerline in Mozarts „Don Juan“. Sie sang diese Rolle mit entzückender Einfachheit und Anmut, vollständig in Mozarts Geist und buchstäblich getreu. Später hat sie ihre Kunst noch vervollkommenet, ihren Rollenkreis erweitert und erhöht, allein damals schon erschien sie mir als die erste lebende Gesangskünstlerin, als ein musikalisches Genie.

Wir waren in Wien bis zum Jahre 1848 fortwährend mit italienischen Opern gefüttert und übersättigt worden. Als Musikreferent der „Wiener Zeitung“ besuchte ich schließlich diese Vorstellungen mit ihrem ewigen Einerlei nur widerwillig und in dringendsten Fällen. Der Billeteur fragte mich eines Abends ganz verwundert, ob denn wirklich dieser wochenlang leerstehende Parkettstiz für die ganze Stagione abonniert sei? Es folgten hierauf mehrere Jahre ununterbrochener Alleinherrschaft deutscher Opernvorstellungen. Als dann die Patti erschien, fühlten wir den Sinn für italienische Gesangskunst und italienische Melodie in uns wiedererwachen. Die großen Erfolge Adelinas in einem Vorstadttheater weckten die Racheiferung der Hofoperndirektion, und diese

lud durch die vier Jahre 1864—1867 eine italienische Gesellschaft zu Gast. In Desirée Artôt, dem Tenor Calzolari, dem Bariton Everardi und dem Bassbuffo Zuchini besaß diese Truppe ein unvergleichliches Sängerkvartett für die opera buffa und pflegte dieses früher vernachlässigte Genre als glänzendste Spezialität. Mit Entzücken gedenke ich dieser Vorstellungen von „Cenerentola“, „Matrimonio segreto“, „Barbiere“, „Italiana in Algeri“, „Elisir d’amore“ und „Don Pasquale“. Ich werde nie wieder dergleichen hören. Dieses ganze köstliche Repertoire ist mit der dazu gehörigen Gesangkunst von dem Moloch des „Musikdramas“ verschlungen worden. Desirée Artôt, jetzt als Madame de Padilla nur noch als Gesangsmeisterin thätig, gehörte zu den vollkommensten und glänzendsten Sängerinnen. Ohne die geniale Unmittelbarkeit und die frische Sinnlichkeit der Patti zu besitzen, wirkte sie doch bestechend durch den eigentümlich kösenden, weichen Flötenton ihrer Stimme im Mezzavoce und das feine Spitzengewebe ihrer Koloratur. Die rotblonde, starkknochige Belgierin (sie spottete oft über ihr „mâchoir de cheval“) war keine Schönheit, aber in der geistreichen Grazie ihres Vortrags und Spiels erschien sie reizend. Der französische Charakter schlug bei ihr vor, wie bei der Patti das italienische Blut. Der Patti war sie überlegen an musikalischer und allgemeiner Bildung. Adelina, ein sehr unletterarisches Persönchen, interessierte sich für nichts, was außerhalb der Oper, genauer gesagt, außerhalb ihres Rollenkreises lag. Die Artôt hingegen erwärmte sich für

jede gute Musik, wenn es darin auch nichts für sie zu thun gab. Sie hatte dasselbe Verständnis und Interesse für das Schauspiel, wie für die Oper und ließ nicht nach, bis ich sie in eine französische Vorstellung von Dumas Kameliendame begleitete, ein Stück, das ich nie sehen gewollt und das mich nun durch die trefflichen Leistungen der Bouhelier und Laffières lebhaft interessierte. Der Artôt verdanke ich auch die erste Bekanntschaft mit Turgeniew's Novellen, welche, damals in Wien noch wenig bekannt, mir seither eine Lieblingslektüre geworden sind. So war denn der persönliche Verkehr mit dieser geistreichen, immer gleich heiteren und lebenswürdigen Sängerin anregender und befriedigender, als ein Gespräch mit der Patti, die mehr durch ihr Naturell bezauberte. Gerne erinnere ich mich einer kleinen von der Artôt arrangierten Landpartie. Wir fuhren in einem großen Omnibus nach dem „Himmel“, nächst dem Rahlenberg: Desirée nebst ihrer Mutter, Everardi, Richard Lewy, mein Freund Dr. Viktor Pozzi und ich. Oben verfügte sich Everardi gleich in die Küche, band eine weiße Schürze um und kochte. Triumphierend brachte er dann seine Werke ins Freie, wo wir plaudernd und lachend den Abend in lautester Heiterkeit verbrachten.

Bei Desirée Artôt traf ich auch einigemal die ihr befreundete Solotänzerin Katinka Friedberg, die unter ihren Balletkolleginnen in ähnlicher Weise durch Geist und Bildung hervorstach. Nie hatte man die Verführungsszene in „Robert der Teufel“ so gespenstisch schön, mit so genialer Mimik und Aktion darstellen sehen,

wie von der Friedberg. Die „schöne Teufelin“ Heinrich Heines stand lebhaftig vor uns. Ihre Gestalt war stolz und königlich, ihr Tanz eine Verschmelzung von schöner Plastik mit dämonischer Glut. Wenn sie umgeben von dem tanzenden Mädchen Schwarm auftrat, so überragte sie alle ihre Genossinnen. Mit solchen Gestalten ist es im Tanz, wie mit sehr starken Stimmen im Gesang; sie schmiegen sich schwer in die zierlich verschlungenen Linien der Koloratur. Der Vorteil ihrer heroischen Erscheinung bot Katinka Friedberg die schönsten plastischen Motive, wurde aber zum Nachteil für alles, was leicht und zierlich, was „Koloratur“ im Tanz sein soll. Für die Friedberg hätte ein poetischer Balletmeister ein Tanzpoem nach Kleists „Penthesilea“ schreiben müssen. Sie war eine Deutsch-Russin und hat von der Bühne weg einen Grafen Westphalen geheiratet, auf dessen Gut in Preußisch-Schlesien sie hoffentlich heute noch als stattliche Burgfrau von ihren Triumphen ausruht. Ich besitze von beiden Damen, der Artôt und der Friedberg, eine Anzahl französischer Briefe, die wenige ihrer Kolleginnen ihnen nachschreiben dürften.

Es war ein Verdienst der Artôt, daß die vortreffliche Sängerin Marie Witt sich der Oper zuwendete. Diese Frau, die Gattin eines namhaften Architekten, hatte ihre schöne Sopranstimme und ihre tüchtige musikalische Bildung durch einige Jahre in Konzertaufführungen, besonders in Dratorien, erfolgreich geltend gemacht. Ihre Sehnsucht, erst heimlich, dann immer lauter, drängte zur Bühne. Alles mahnte sie dringend ab von

diesem Schritte. Es sei zu spät, daran zu denken. Frau Wilt war nicht mehr jung, obendrein sehr corpulent von Gestalt und nichts weniger als hübsch. Kein Hauch von Boesie oder Anmut lag auf diesem Typus einer behäbigen, prosaischen Hausfrau; man konnte sie sich nicht vorstellen als Donna Anna, Euryanthe, Valentine. Dem entschiedensten Widerstand begegnete sie in ihrer Familie. Da faßte sie Zutrauen zur Artôt, sang ihr vor und bat sie um ihr aufrichtiges, ja entscheidendes Urtheil. Ich war selbst so erstaunt, wie die übrigen näheren Bekannten der Wilt, als mir Desirée am selben Tage erzählte, sie habe Frau Wilt zur Bühnencarriere ermutigt. Der Erfolg hat ihr Recht gegeben. Allerdings standen die Bühnenerleistungen der Wilt nicht auf der Höhe ihres Konzert- und Oratoriengesanges. Aber zu den merkwürdigsten Erscheinungen muß ich sie zählen. Die Wilt hatte, wie erwähnt, den Frühling des Lebens ziemlich weit hinter sich, aber der Klang ihrer Stimme war so jugendlich geblieben, daß der abseits horchende Zuhörer auf ein blühendes Mädchen raten mochte. Ein seltenes Vorkommnis; denn regelmäßig hält Schönheit des Gesichts und der Figur, insbesondere von den Hülfsmitteln der Bühne unterstützt, länger vor, als der Reiz der Stimme, für den es keine Schminke giebt. In Paris konnten die Mars in der Tragödie, die Déjazet im Lustspiele noch als bejahrte Frauen jugendliche Rollen spielen, nur weil ihr Organ seinen vollen Wohlklang beibehalten hatte. Die Wilt bewahrte sich diesen jugendlichen Klang viel länger als die meisten bekannten Sängerinnen. Zu

dieser seltenen Stimme gefellte sich eine sichere virtuose Technik und ein durch und durch musikalischer, gebiegener Vortrag. Das sind die Grundbedingungen, die ersten und wichtigsten, wenn auch nicht die einzigen, einer vollendeten Gesangsleistung. Für die maßvollen Empfindungen, die klaren, starken Linien der Oratorienmusik werden diese Vorzüge in der Regel vollauf genügen und für sich allein Großes erreichen. Dem Gesange der Witt im Alexanderfest, in der Cäcilien-Ode, in der Schöpfung, in Brahms' „Deutschem Requiem“ wüßte ich Ähnliches kaum an die Seite zu stellen. Auf der Bühne war sie ein vollendet gespieltes musikalisches Instrument; sie entzückte das Ohr; tiefer drang mir der Eindruck selten. Keine Spur von schauspielerischem Talent, schauspielerischer Bildung. Das Ungenügende ihrer Bühnendarstellung lag keineswegs, wie oft behauptet wurde, einzig in der mangelnden Jugend und Schönheit. Es giebt verschiedene Arten von unschönem Außern: geistvolle Häßlichkeiten, dämonische, gemüthliche. Wer erinnert sich nicht an eine und die andere Sängerin (insbesondere aus Frankreich und Italien), deren anfangs abstoßende, unregelmäßige Züge sich im Singen veredelten, vergeistigten, ja, anziehend werden konnten? Ein durch Geist oder tiefes Gemüt unmittelbar fesselndes Seelenleben drängte sich hier durch die widerspenstigen Gesichtszüge gleichsam an die Oberfläche, prägte jede Miene, jede Bewegung und siegte über die ungefällige Form. Solche Vergeistigung und Veredlung von innen heraus war bei der Witt nicht wahrzunehmen. Man

brauche ja nur, so hieß es oft, die Augen zu schließen, um von dem unvergleichlichen dramatischen Vortrag der Wilt hingerissen zu sein. War dies so? Nicht ganz. Nicht bloß aus dem Auge spricht die Seele eines Menschen, auch seine Stimme ist solch ein Fenster; man erkennt bald, wer da heraussieht. Aus dem Tone der Wilt quoll sicheres, musikalisches Gefühl, ruhige Kraft, auch lodernde Leidenschaft, aber jenen Hauch feinerer Bildung, der sich in der geistvollen Nuancierung eines Satzes, eines Wortes verrät, kannte ihr Gesang ebenso wenig, wie den Blütenduft zartester Empfindung. Die eigenste Natur dieser Frau, wie wir alle sie im Leben gekannt, verlagte auch auf der Bühne das Poetische. Selbst in dem hellblinkenden Metall ihrer Stimme lag etwas, das an den Glanz des sonnenbeschienenen Eises mahnte. Daß die Wilt ihr mächtiges Organ für den Koloraturgesang ebenso geschult hatte, wie für den breiten, pathetischen Vortrag, und im stande war, in den „Hugenotten“ nach Belieben die Valentine oder die Königin zu singen, das allein würde sie zu einer seltenen Erscheinung in der Theatergeschichte stempeln. Marie Wilt hat ein erschütternd tragisches Ende genommen. Sie wurde in sehr vorgerückten Jahren von einer heftigen Leidenschaft für einen jungen Mann erfaßt. Diese Neigung blieb unerwidert und aus Verzweiflung darüber stürzte sich die unglückliche Frau von einem vierten Stockwerk auf das Straßenpflaster.

IV.

Die Erinnerung an die hervorragenden Gesangskünstler jener Epoche ruft mir auch das Bild dreier gleichzeitig wirkenden Wiener Kapellmeister zurück. Verdienstvoll und bedeutend, jeder in seiner Art, waren sie doch alle drei grundverschieden von einander. Heinrich Effer, der älteste von ihnen, eine ernste, bedächtige, hagere Ratsherrngestalt „aus dem Reich“; Johann Herbeck, voll Jugendfeuer, Enthusiasmus und Ehrgeiz, Wiener durch und durch; endlich Otto Dessoff, der zierliche, kühle Leipziger von vielseitiger Bildung und gefelligem Schluß. Effer, von 1847 bis 1869 erster Kapellmeister am Hofoperntheater war einer jener gründlich gebildeten Musiker älterer Schule, bei denen man sich zuversichtlich Rats erholen konnte. Das hob ihn so bedeutend über die Mehrzahl seiner Berufsgenossen, daß er über eine allgemeine wissenschaftliche Bildung verfügte und Fragen seiner Kunst aus einem höheren Gesichtspunkt zu fassen und aus einem reicheren Schatz durchdachter Grundsätze zu beantworten wußte. In Deutschland als Komponist geachtet und beliebt, machte er doch in Wien nicht den mindesten Versuch, seine komische Oper „Die beiden Prinzen“ zur Aufführung zu bringen, überhaupt für seine Kompositionen zu wirken. Sein Ehrgeiz beschränkte sich auf sorgfältigste Pflichterfüllung. In dieser und in seinem schönen, glücklichen Familienleben fand Effer völliges Genügen. Sein freundlicher Ernst, seine ungesucht würdevolle Haltung flößten Achtung und Vertrauen ein!

Egger war unter anderem mein Kollege in einem gar seltsamen Comité: dem „Artistischen Beirat“, welchen die Hofbehörde sich veranlaßt fand, dem Operndirektor Matteo Salvi an die Seite zu setzen. Salvi, im Jahre 1861 auf diesen Posten erhoben, hatte vorher eine italienische Saison im Theater an der Wien mit Glück geleitet. Das war allerdings ein ungenügender Rechtstitel für den Direktorsposten an einer deutschen Hofbühne. Der Mann besaß nur Erfahrungen im Bereich der neuitalienischen Oper und sprach obendrein sehr schlecht deutsch. Diese Mängel zeigten bald bedenkliche Resultate und veranlaßten die Einsetzung des erwähnten „Beirates“, welcher aus dem Doktor Leopold von Sonnleithner, den Kapellmeistern Egger und Dessoff, dem ökonomischen Sekretär Steinhäuser und mir bestand. Eine aussichtslose Maßregel, denn die Leitung eines Theaters muß in Einer starken Hand liegen. Die Unmöglichkeit eines solchen vielköpfigen Regiments und eines gedeihlichen Zusammenwirkens mit Salvi, mit dem wir stets im Streite lagen, stellte sich bald heraus, und wir gaben unsere Demission. Salvi blieb nunmehr unbeschränkter Direktor bis zum Jahre 1867, wo Franz Dingelstedt — ein ganz anderer Mann! — ihm folgte. Eine hübsche Probe seiner Urteilskraft gab Salvi unter anderem, als er gegen meinen Vorschlag, Gounods Faust aufzuführen, heftig opponierte. Er hatte die erste deutsche Aufführung dieser Oper in Darmstadt angehört und behauptete, „Faust“ sei lärmend, verworren, ganz wagnerisch, und müsse in Wien durchfallen. Zum Glück

trauten die „Beiräte“ meinem Urteile mehr als dem Salvis, und wir setzten die Oper durch. „Faust“ wurde (1862), mit Ander und der Dufsmann in den Hauptrollen, vortrefflich gegeben und von dem nachhaltigsten Erfolg begleitet, dessen sich seit den „Hugenotten“ irgend eine große Oper rühmen konnte.

Otto Dessoff kam 1860 als jüngster Kapellmeister ins Kärntnertortheater. Seinem höheren musikalischen Bedürfnis vermochte die ausschließliche Beschäftigung mit Opernmusik nicht zu genügen; er nahm den fallen gelassenen Faden der von Otto Nicolai gegründeten „Philharmonischen Konzerte“ wieder auf und brachte diese zu hoher Blüte. Durch Dessoff gewannen die Philharmonischen Konzerte neue Anziehungskraft und sind eine nicht wieder unterbrochene, ständige und glänzende Institution des Wiener Musiklebens geworden. Dessoff war eine in den besten Gesellschaftskreisen geachtete und beliebte Persönlichkeit. Auch Effer fühlte sich sympathisch zu Dessoff hingezogen; die Familien beider Männer verkehrten freundschaftlich miteinander, während sie Herbeck und seinem Hause ferner standen. Im Leben, wie am Dirigentenpult bewahrte Dessoff stets eine etwas abgemessene, norddeutsch kühle Korrektheit; er besaß die volle Achtung seiner Musiker, aber nicht ihren Enthusiasmus. Das konsequente Uebelwollen eines namhaften Kritikers bewog ihn, eine glänzende Anstellung als Hofkapellmeister in Karlsruhe anzunehmen, von wo er später einem Ruf nach Frankfurt a. M. folgte. Ich habe sein Hinscheiden (1892) aufrichtig beklagt.

Was Effer und Dessoff abging, jugendliches Feuer und die Gabe, die Musiker zu begeistern, besaß in hohem Grade Johann Herbeck. Er war von den drei Kapellmeistern die interessanteste und genialste Persönlichkeit, zugleich die turbulenteste. Ich hatte Herbeck als ganz jungen Mann in einer Soirée bei Besque von Pütlingen kennen gelernt, wo er mit gewohnter Gefälligkeit die zweite Tenorpartie in einigen Vokalquartetten sang. Das geniale offene Gesicht, das feuerige braune Auge Herbecks sprachen mich sofort sympathisch an. Ein echter Künstlerkopf. Es entspann sich zwischen uns ein freundschaftliches Verhältnis, während dessen zwanzigjähriger Dauer sich Herbeck immer gleich treu und vertrauensvoll erwies. Vor die Öffentlichkeit trat Herbeck zuerst als Chormeister des Männergesang = Vereins, sodann des Singvereins. Mit unbedingter Folgsamkeit und Hingebung hingen die männlichen und weiblichen Mitglieder dieser Chorvereine an ihm. Er übte als Dirigent eine geradezu demagogische Wirkung. Vom Chor stieg Herbeck rasch auf zu den großen Orchesterkonzerten, als artistischer Direktor der „Gesellschaft der Musikfreunde“. Wie aus den Wolken fiel dann (1866) die Ernennung des jungen Mannes zum Ersten k. k. Hofkapellmeister. Es war ein alle Traditionen niederwerfender Vorgang; Herbeck war zu dieser Höhe über viele Köpfe hinweggestiegen, worunter meistens leere. An diesem großen, Kirche und Konzertsaal, Chor- und Orchestermusik umfassenden Wirkungskreis ließ sich Herbeck leider nicht genügen; er gab ihn auf, um Direktor des Hofoperntheatres zu werden. Sein

Interesse an der Oper, am Theater überhaupt, war stets ein geringes gewesen, aber der Ehrgeiz, diese nimmer ruhende Triebfeder seines Strebens, gönnte ihm nicht Rast noch Frieden. Wir gratulierten Herbed zu seiner Würde nicht ohne innerliche Besorgnis. Herbeds schnelle Auffassungs- und Assimilierungskraft machte ihn zwar auch im Opernfache bald heimisch und tüchtig. Wäre nur die drückende Unterordnung unter die Generalintendanten nicht gewesen, die mit kleinlicher Strenge und eitlen Bessermüssen ihn überall bevormundete! Herbed bewies hier eine rührende Beamten-treue und Unterwürfigkeit, aber der Beamte begann den Künstler zu überwuchern. Die öffentliche Meinung feierte den Triumph, daß die Generalintendanten aufgehoben, somit Herbed künstlerisch frei wurde, aber wenige Wochen später empfing er selbst, der Hofoperndirektor im „Reiche der Unwahrscheinlichkeit“, seine Demission. Ich hatte eben ein Feuilleton über diese Angelegenheit abgeschickt, als Herbed mich besuchte. Ob er es nicht sehen könne? Nein, es ist zu spät. Da läßt mich Herbed abends aus dem Theater herausbitten und ersucht mich dringend um eine Karte an den Seher der „Neuen freien Presse“, dieser möge ihn den Büstenabzug meines Feuilletons lesen lassen. Herbed erklärte, er könne seine Aufregung nicht länger bemeistern und unmöglich bis morgen früh warten auf meinen Aufsatz. Es peinigte ihn die Angst vor Angriffen, nicht auf seine Person, sondern auf die oberste Theaterbehörde, deren Sündenregister ich sehr wohl kannte. Und doch hatte er von der Generalintendanten nichts mehr

zu fürchten! Dieses kleine Erlebnis zeigte mir mit schrecklicher Deutlichkeit, welche zerrüttende Unruhe Herrschaft über ihn gewonnen hatte. Herbeck hat seine Enthebung von der Hofoperndirektion niemals verschmerzt, wenn er auch zu stolz war, es einzugestehen. Er trat (1876) wieder an das Dirigentenpult der Gesellschaftskonzerte, welchen Platz Brahms mit ritterlicher Courtoisie ihm sofort räumte. Herbecks Kunstbegeisterung und Energie waren die alten geblieben, aber diese Energie bekam einen Anflug von wunder Heftigkeit. Er wurde reizbar, in hohem Grade nervös. Der früher so kräftige siebenundvierzigjährige Mann vermochte einem jähen Krankheitsanfall nicht mehr zu widerstehen und erlag im Herbst 1877.

Nach der Ernennung Herbecks zum Hofoperndirektor wurde Anton Rubinstein sein Nachfolger in der Leitung der Gesellschaftskonzerte. Das war wohl der berühmteste, aber keineswegs der beste unsrer „artistischen Direktoren“. Seine Wirksamkeit dauerte nur ein Jahr und hat in der Geschichte unsres Konzertwesens keine Spuren hinterlassen. Als zuerst von einer Berufung Rubinsteins die Rede ging, dachte jedermann an den unvergleichlichen Virtuosen. Man hatte vorausgesetzt, die Gesellschaft der Musikfreunde werde das mit bedeutenden Opfern erkaufte Engagement Rubinsteins nicht ohne Rücksicht auf die höhere Ausbildung des Klavierspiels in Wien geplant haben. Das unterblieb; Rubinsteins Meisterschaft auf dem Klavier existierte nicht für die „Gesellschaft“ und ihr Konservatorium. Was er als

bloßer Konzertdirektor hier geleistet hat, war ganz unerheblich. Persönlich hatte ich zu ihm niemals auch nur die leiseste Beziehung. Obwohl er in einer ständigen Musikanstellung über ein volles Jahr in Wien lebte und nicht weit von mir wohnte, war es doch genau so, als läge das Weltmeer zwischen uns. Und doch hatte ich zwei Jahre zuvor Rubinstein in einem Hause kennen gelernt, das ihm vor allen teuer und wichtig war: bei der Großfürstin Helene von Rußland.

Es war im Sommer 1868, daß die Großfürstin im Bad Gastein mich durch ihren Leibarzt, einen hochgebildeten Deutschen aus Livland, zu sich bitten ließ. Die Großfürstin, eine deutsche Prinzessin, besaß bekanntlich große Verdienste um die Hebung der Musikzustände, insbesondere um die Pflege deutscher Musik in Rußland. Die Konservatorien in Moskau und Petersburg erfreuten sich ihrer beständigen, kundigen Obforge. Sie ersuchte mich, ihr für eine eben erledigte Professur des Klavierspiels jemanden zu empfehlen. Ich schlug ihr Alexander Winterberger vor, einen die Orgel wie das Klavier meisternden, genialen Liszt-Schüler, welcher die Stelle auch erhielt. Das ernste, musikalische Interesse der hohen Frau erkannte ich unter anderem auch daraus, daß sie meine „Geschichte des Konzertwesens“ lesen wollte. Ich ließ für sie das Buch aus Wien kommen und erhielt wenige Wochen später als fürstliches Gegengeschenk ein großes Malachitalbum mit Porträts berühmter Komponisten auf den ersten Blättern. Außerdem sandte sie mir sechs bis acht der beliebtesten russischen Opern von Glinka,

Seroff, Dragomyssky u. a. Außer Glinkas „Leben für den Czar“, dem eine italienische Übersetzung unterlegt war, hatten alle übrigen Klavierauszüge nur russischen Text, waren also in der Hauptsache für jeden der cyrillischen Schrift Unkundigen nicht brauchbar. Die nationale Abgeschlossenheit der Russen birgt große Nachteile für ihre Komponisten. Sie beharren auf ihren cyrillischen Lettern und sehnen sich doch nach europäischer Anerkennung. Russische und czechische Opern werden nie über die Grenzen ihres Landes hinaus wirken, so lange ihre Komponisten in falschem Nationalstolz glauben, einer deutschen, italienischen oder französischen Übersetzung entbehren zu können. — Nach meinem ersten Besuch wurde ich zu einem intimen kleinen Diner der Großfürstin geladen. Zugegen waren nur noch ihre Hofdame, Baronin Edith von Rhaden, eine der geistvollsten und liebenswürdigsten Deutsch-Russinnen, der Leibarzt und mein Freund Professor Glasiwek, dessen Bekanntschaft mit dem Leibarzt ich vermittelt hatte. Nach dem Diner wurde im Garten das „russische Kegelspiel“ probiert, an dem sich auch die Großfürstin beteiligte. Da erschien Rubinstein, welcher tags zuvor in Gastein angekommen war. Man kehrte in den Salon zurück, und Rubinstein spielte auf Wunsch der Großfürstin die F-moll-Sonate (Appassionata) von Beethoven. Die ersten Sätze wunderbar schön, das Finale in so wahnsinnigem Tempo, daß die Großfürstin mir zuflüsterte: „Das heißt ja nicht mehr spielen, sondern rasen.“ An Rubinstein gefiel mir sein offenes, gerades Wesen, an dem nichts

Affektiertes oder Komödiantisches haftete. Auch von slawischer Unterwürfigkeit keine Spur, eher ein Anflug von slawischem Trotz, der ihn nicht übel kleidete. Nach diesem Zusammentreffen bei seiner hohen Beschützerin habe ich Rubinstein nie wieder gesprochen, obwohl er, wie erwähnt, bald darauf nach Wien übersiedelte und ein Jahr lang die Direktion der Gesellschaftskonzerte geleitet hat. Weshalb er mich sein Lebenslang so konsequent ignorierte? Ich weiß es nicht. Hätte er meine Berichte gelesen — was er natürlich niemals that, denn welcher Virtuose kümmert sich um Kritiken! — er würde mich als einen der allerwärmsten und treuesten Bewunderer seines unvergleichlichen Spiels kennen gelernt haben. Vielleicht mag ihm doch zu Ohren gekommen sein, daß ich über manche seiner Kompositionen nicht eben rosenrot geschrieben. Aber was konnte das einen Künstler wie Rubinstein anfechten, der sich stets der vollkommensten Gleichgiltigkeit gegen Lob und Tadel berühmt?

Von der „Verachtung aller Kritik“ habe ich übrigens einmal ein erheiterndes Beispiel erlebt. Bauernfeld, dem es bekanntlich ein Bedürfnis war, über alles zu schimpfen, über den ersten Minister, wie über den letzten Statisten, wetterte mit ganz besonderer Passion gegen die Kritiker. Eines seiner späteren Stücke wurde im Burgtheater vorbereitet. „Die Kritiker werden es wahrscheinlich heruntermachen,“ äußerte er am Vorabend der Aufführung bei Baron Todesko, „aber was diese Ignoranten schreiben, ist mir ganz gleichgiltig; es fällt mir gar nicht ein, so ein Blatt auch nur anzusehen!“ Am

Morgen nach der Premiere huschte aber zeitlich früh unser Bauernfeld in ein von ihm sonst nicht besuchtes Kaffeehaus, setzte sich in den entferntesten Winkel und ließ sich alle Zeitungen bringen; sein Kopf steckte hinter diesem Papierhaufen, wie hinter einer Verschanzung. Dergleichen kommt gewiß nur äußerst selten vor. Schriftsteller, Komponisten und Virtuosen lesen ja, wie gesagt, niemals eine Zeitung, in welcher von ihnen die Rede ist! So behaupten sie wenigstens. Sänger und Schauspieler machen eine Ausnahme; sie schämen sich nicht, zu gestehen, was ja so natürlich, so selbstverständlich ist: daß sie ein menschliches Interesse an Lob und Tadel, einen Zusammenhang mit der öffentlichen Meinung haben. Der Kritiker braucht deshalb noch nicht eitel zu werden. Ein berühmter Sänger äußerte einmal frank und frei: „Der Kritiker ist immer ein Esel; mag er nun tadeln — mich nämlich, oder loben — einen anderen Sänger.“

V.

Im Sommer 1866 besuchte ich die Wasserheilanstalt Wartenberg im nördlichen Böhmen, nicht eigentlich als Patient, sondern zur Stärkung und Erholung nach einem recht anstrengenden Winter. Bald nach meinem Eintreffen waren wir unringt von der preussischen Armee, die mit Blitzesschnelle in Böhmen eingebrochen war. Wartenberg, unweit von Gitschin und Sadowa gelegen, befand sich in nächster Nähe des Kriegsschauplatzes. Bei meiner Abreise von Wien schwirrten bereits kriegerische Gerüchte

durch die Luft, doch ahnte niemand, daß die Kugeln ihnen so bald nachschwirren würden. Eines Morgens hörten wir Kanonendonner; ein Teil der Badegesellschaft erstieg einen mäßigen Hügel und erblickte von da den Pulverdampf und das kurze Aufblitzen der Kanonenschüsse. Es währte nicht lange, und wir sahen einen Verwundeten nach Wartenberg tragen, dann einen zweiten, einen dritten. Unser Badearzt, Dr. Schlechta, ein tüchtiger, ruhiger Mann, hatte beim Anrücken der Preußen sogleich die weiße Fahne auf dem Kurhaus aufpflanzen lassen; österreichische und preussische Verwundete wurden da mit gleicher Sorgfalt gepflegt. Einige genasen, die Mehrzahl erlag ihren Wunden. Da konnte man erfahren, wie gemeinsames Unglück alles vereint und ausgleicht, jeder Unterschied der Nationalität und Religion verschwindet. Heute ging die ganze Badegesellschaft hinter dem Sarge eines preussischen Offiziers, am nächsten Tage begleiteten wir die Leiche eines österreichischen nach dem kleinen hochgelegenen Friedhof. Der katholische Geistliche ging jedesmal mit und sprach sein Gebet an dem Grabe; man fragte garnicht, welcher Religion der Tote angehört habe. Warum ist man nur im Unglück so gut und vernünftig, warum nicht jederzeit?

Die Schlacht bei Sadowa war geschlagen, die Österreicher besiegt. Welch tieftrauriger Anblick, schmerzlicher als alle Begräbnisse, zu sehen, wie die gefangene österreichische Infanterie die Landstraße entlang nach Norddeutschland marschierte! Wir Badegäste standen am Rain, die Gräfin Caroline Althann und ihre beiden Kinder hatten

Körbe mit Brot und Würsten mitgenommen, welche sie an die hungerigen, gierig darnach greifenden Soldaten austeilten. Die Offiziere, ohne Degen, gingen gesenkten Blicks nebenher. Wie fühlt man in solchen Augenblicken neben der immer wachen menschlichen Teilnahme auch den Patriotismus mächtig erwachen, der ja mitunter eine längere Siesta pflegt! Bismarck und der Kronprinz Friedrich Wilhelm führen in offenem Wagen vorüber. Es war nur ein Augenblick, er lebt aber deutlich, wie eine photographische Momentaufnahme in meiner Erinnerung. Über die preußischen Offiziere, die ab und zu nach Wartenberg kamen, hatten wir nicht zu klagen. Ein Prager Bekannter, Graf Lanius, und ich führten mehrmals preußische Offiziere durch die Anlagen des schönen, waldumkränzten Kurortes auf einen Aussichtspunkt. Sie sprachen durchaus bescheiden, und einen andern Ausdruck als: „wir waren vom Glück begünstigt,“ habe ich über ihre Siege nicht von ihnen gehört.

Unsere Situation ward trotzdem mit jedem Tag unleidlicher. Mit genialer Schnelligkeit hatten die Preußen den ganzen Verkehr in ihre starke Hand genommen. „Königlich preußische Eisenbahnstation“, „Königlich preußisches Postamt“ lauteten die Aufschriften in unserer Station Turnau; Eisenbahnkondukteure, Kassiere, Postbeamte, alles Preußen. Niemand wurde aus dem Rayon heraus, niemand hereingelassen. Wir saßen in Wartenberg völlig abgeschlossen von der Welt; kein Brief, keine Zeitung gelangte zu uns. Nur gerüchtweise vernahmen wir die unglaubliche und doch längst wirkliche Thatsache:

Prag sei in Händen der Preußen. Eines Morgens hielt ein Wägelchen vor unserem Kurhaus, und darin der bekannte Prager Augenarzt Professor Josef von Hasner. Er hatte, eine dringende ärztliche Pflicht vorgehend, vom preußischen Kommandanten in Prag einen Passierschein nach Wartenberg erlangt, wo eben sein älterer Bruder, der nachmalige Ministerpräsident Leopold von Hasner weilte. Wir umringten seinen Wagen: „Haben Sie Prager Zeitungen mitgebracht? Geben Sie schnell die Zeitungen!“ — „Ja,“ erwidert Hasner, „daran habe ich in der Eile nicht gedacht. Ich habe in die letzten Zeitungen meine Stiefel eingepackt.“ „Die Stiefel! Wo sind die Stiefel?“ riefen wir und stürmten mit Hasner in sein Zimmer hinauf, packten die Stiefel aus, wickelten sie sorgfältig ab wie eine Mumie und verteilten gierig die in doppelter Schwärze glänzenden Hüllen. Hatten wir doch seit vierzehn Tagen — und welche vierzehn Tage! — nichts gehört von allem, was außerhalb Wartenberg sich zugetragen.

Immer brennender ward mein Verlangen, fortzukommen, nach Wien zurückzukehren, wo ich alle Freunde in Angst und Bedrängnis wußte. Das war aber nicht so leicht. Die Empfehlung, die ein preußischer Major, einer unserer Rekonvaleszenten, mir an den Stationskommandanten in Turnau mitgab, wurde nicht respektiert. — „Was haben Sie denn in Wien zu thun?“ herrschte er mich an. — „In Wien? Ich habe gar nirgend wo anders was zu thun!“ Er blieb bei seiner Weigerung. Ich fühlte, das sei ein Augenblick, wo man nicht viel

fragen darf. In einem der Waggonn — sie waren alle nur für das Militär bestimmt — erblickte ich österreichische Uniformen; fünf bis sechs Regimentsärzte, welche gegen preußische Gefangene ausgewechselt und in die Heimat entlassen wurden. Weiße Waffenröcke, welche Augenweide! Rasch in das Coupé hinein, wo man mich gern willkommen hieß. Niemand kümmerte sich um den blinden Passagier, der ja auch aus einer Gefangenschaft nach Hause eilte. Der Zug führte uns langsam, langsam nur bis Pardubitz, wo wir spät abends anlangten. Wir schliefen alle in dem großen Tanzsaal eines Wirtshauses, ohne Licht, auf Stroh, in unsern Kleidern. Am andern Morgen ging das Geduldspiel unseres Zuges nur bis Brünn. Unmöglich ein Zimmer dort zu erlangen; ich mußte mit einem Kämmerchen vorlieb nehmen, welches kein Fenster hatte, sondern durch eine Glasthüre das Licht aus dem anstoßenden Speisesaal empfing. Dort tafelten preußische Offiziere bis nach Mitternacht. Zuvor verlockte mich noch der Theaterdämon. Ich sah die „Hugenotten“ angezeigt und hörte zwei Akte; der einzige Zivilist unter lauter preußischen Uniformen. Früh eilte ich auf den Bahnhof. Wann ein Zug nach Wien abgehe? Das wisse man noch nicht; ich möge in zwei Stunden wieder nachfragen. Diese Wartezeit verbrachte ich in dem freundlichen „Augarten“, mit der Lektüre der „Confessions“ von Rousseau. Am Bahnhof abermals dieselbe Antwort: Ganz ungewiß, der nächste Zug nach Wien! Wieder eine Stunde im Augarten, wieder einige Kapitel der „Confessions“ und wieder zur Eisenbahn.

Endlich konnte ich ein Plätzchen in einem Militärzug erobern. Wie atmete ich auf beim Anblick des Stephanssturms! Gleichzeitig durfte Wien aufatmen: der Nikolsburger Waffenstillstand war abgeschlossen.

Wir alle hatten den Feldzug von 1866, den traurigen Bruderkrieg, redlich mitgemacht. Nicht durchgekämpft, aber durchgelitten. Es giebt Mißgeschicke, die tiefer treffen als eine Flintenkugel und Wunden, welche nicht schmerzloser sind, weil sie nach innen bluten. Auch das Herz hat seine Bleefierten. Seit den letzten Atemzügen des Krieges hatte ich, hatte keiner von den Freunden an Musik gedacht. „Kast dieses Volk, daß es dem Mord Musik macht?“ riefen wir unwillkürlich, wenn wieder eine Polka oder Opernarie aus offenem Fenster lärmte. Die Ruhe des Waffenstillstandes, endlich das Trostgefühl des Friedens legte sich befänstigend wie eine linde Hand auf den brennenden Kopf, auf das tobende Herz.

Die Wiener hatten sich schrecklich geängstigt vor der Blünderung. Furcht, die sich nachträglich als grundlos herausstellt, bleibt selten ohne einen komischen Beigeschmack, und so mußte ich denn über die verschiedenen scharfsinnigen Verstecke lachen, worin meine Bekannten aus Angst vor feindlicher Blünderung ihre Kostbarkeiten geborgen hatten. Bei Eduard Schön (Engelsberg) war die Furcht gar musikalisch geworden: er hatte seine Wertpapiere im Klavier versteckt. Das, meinte er, wird kein preußischer Soldat aufmachen!



Siebentes Buch.

Pariser Weltausstellung 1867. — Theodor Billroth.



I.

Auf dieses Kriegsjahr folgte, im Frühling 1867, die Pariser Weltausstellung.

Um London oder Paris kennen zu lernen, würde ich nach meinem Geschmack nicht die Zeit einer Weltausstellung wählen. Da findet man die Stadt in einem zwar buntglänzenden, aber fremden Gewand und ihre Einwohner in einem Trubel von Geschäftigkeit und Zerstreuung durcheinandergerüttelt. Ich habe stets die reisenden Monarchen bedauert, die keinen Ort je anders als in Flaggen Schmuck, Blumengewinden und mit Triumphpforten zu sehen bekommen, also niemals so, wie er wirklich ausieht. Etwas Ähnliches ist's mit den Weltausstellungen, von denen ich auch sonst kein besonderer Freund bin. Wie viel Zeit, die Wichtigerem gebührte, vertrödeln wir da mit dem unausweichlichen Besehen von tausenderlei ausgestellten Dingen, die uns nicht ernstlich interessieren. Besser sind wir schon daran, wenn eine stetige Verpflichtung uns mit der Weltausstellung ver-

knüpft und mir als ein kleines Mädchen in der großen Maschine mitwirken. Das war mein Fall, als ich zum Jurymitglied für die musikalische Abteilung der Weltausstellung ernannt wurde. Paris war mir zum Glück nicht mehr fremd. Ich hatte im Sommer 1860 während eines dreiwöchentlichen Aufenthalts in Paris alles Merkwürdigste besichtigt, die Bekanntschaft Rossinis und Aubers gemacht, diejenige Hector Berlioz' erneuert, den besten Leistungen der Großen und der Römischen Oper angewohnt.

Die Weltausstellung von 1867 brachte mich gleich in den ersten Tagen mit interessanten Männern in Verbindung, die als meine Kollegen die musikalische Jury bildeten. Unser Präsident war General Mellinet, ein stattlicher alter Haudegen mit einer Schmarre über die ganze linke Wange; trotz seines martialischen Aussehens der gutmütigste, anspruchloseste Mann. Die französische Regierung hatte ihn offenbar nicht wegen seiner Schlachtensiege zum Juror ernannt, sondern im Interesse der Militärmusik, die ihm wertvolle Reformen verdankt. Wir hielten die vorbereitenden Sitzungen in seiner Privatwohnung, Place Vendôme, ab. Ein kleines Frühstück krönte die Beratungen, und nach demselben wurde ich meist zu Madame Mellinet gebeten, die, eine Polin von Geburt, sich gern Chopinsche Mazurkas von mir vorspielen ließ. Zum Vizepräsidenten wählten wir Ambroise Thomas, dessen neue Oper „Mignon“ eben die Reihe ihrer großen Erfolge an der Opéra comique begonnen hatte. Ambroise Thomas, eine lange, hagere, etwas vorgebückte Ge-

stalt, zeigte immer ein ernstes Gesicht. Grauer Vollbart und graues, langes Haupthaar, auf dem ein hoher schwarzer „Gibus“ wie der schiefe Turm von Pisa saß. Zu seinem sanften, etwas melancholisch angehauchten Wesen paßte der bedächtig schleifende Gang. Er war mir ungemein sympathisch, mochte auch mich gut leiden. Von seinen Werken, seinen Erfolgen sprach er niemals, äußerte auch nie ein boshaftes oder geringschätziges Wort über einen seiner Kollegen. In diesem Punkt habe ich die Franzosen überhaupt musterhaft gefunden und vorteilhaft abstechend von unseren deutschen Landsleuten. Die französischen Aussteller pflegten vor der Jury zwar ihre Vorzüge beredt zu erläutern, niemals aber auf Kosten eines Konkurrenten, wie es gelegentlich recht gern die Deutschen thaten. In der Pariser Presse fiel mir dieselbe Höflichkeit auf; sie schien mir nur in ihrer kritischen Milde oft zu weit zu gehen. Kritik ist doch nicht da, um alles zu rühmen, sondern um die Wahrheit zu sagen. — „Wie kann man denn diesen Mr. A. loben?“ — „Er ist doch nicht ganz ohne Talent,“ antwortete man mir. — „Aber Madame B., die sang doch gestern schrecklich!“ — „Sie hatte wirklich keinen ihrer besten Abende, immerhin jedoch einige gute Momente.“ — „Aber, meine Herren,“ fuhr ich plötzlich heraus, „wenn man solche Mittelmäßigkeiten regelmäßig lobt, was soll denn geschehen, falls einer ganz schlecht ist?“ — „Dann schweigt man über ihn.“ — Es wäre recht wünschenswert, wenn mancher renommierte deutsche Kritiker den Franzosen von der höflichen Form des

Tabels ein klein wenig ablernen wollte. In neuester Zeit finde ich allerdings die früher zu weit getriebene Nachsicht der Pariser Musikkritik zu ihrem Vorteil zurückgedämmt; insbesondere von Camille Bellaigue in der „Revue des deux mondes“ erhalten wir aufrichtige, ungeschminkte Urtheile auch über französische Komponisten.—

Das mühsamste und verantwortlichste Amt in der Jury, das des Berichterstatters, versah der alte Fétis, bekanntlich ein Arsenal von historischen Kenntnissen und musikalischer Erfahrung. Trotz seines hohen Alters und seiner starken Korpulenz war er von unermüdlischem Fleiß und peinlicher Genauigkeit. Keine Weltausstellung ist zum bestimmten Termin fertig. Trotzdem wurden wir von dem Präsidenten der Kommission wiederholt um rasche Abgabe unserer Vorschläge gedrängt. Fétis antwortete in seiner selbstbewußten Härteigkeit regelmäßig: „Ich mache mir gar nichts aus dem Herrn Minister und lasse mich nicht drängen; je ne ferai pas un mauvais travail.“ Fétis' Verständnis und Urteilskraft stand über jede Anfechtung; nicht ganz so seine Unbefangenheit. Mir hatte man das Amt eines Sekretärs oktroyiert, so sehr ich auch hervorhob, daß ich, als Nichtfranzose, die vielen schriftlichen Ausfertigungen kaum ganz tabellos würde zu stande bringen. Man antwortete mir mit einem Kompliment; die Enthebung wäre mir lieber gewesen.

Nicht wenig überraschte es mich, von einem der französischen Jurors in gemüthlich schwäbelndem Deutsch begrüßt zu werden. Eine untersezte, behaglich gerundete

Figur mit militärisch gestutztem Schnurr- und Knebelbart, die rote Rosette im Knopfloch. Es war Georges Kastner, Mitglied des Instituts und vieler gelehrter Gesellschaften. In Straßburg 1811 geboren, ist Kastner zeitlebens Deutscher von Aussehen, Bildung und Temperament geblieben, obgleich er seine sämtlichen Bücher französisch schrieb. Mit einer hübschen Wendung unterschied er seine „nationalité politique“ und seine „nationalité morale“: die französische und die deutsche Seele, welche, beide stark ausgeprägt, einträchtig in dem Manne lebten. Seinem politischen Vaterlande, Frankreich, mit feurigem Patriotismus ergeben, hat Kastner niemals aufgehört, seine deutsche Muttersprache zu lieben, deutscher Kunst und Wissenschaft seine besten Stunden zu widmen. Von seiner Fruchtbarkeit macht man sich keine Vorstellung. Er hat nicht bloß mehrere Bücher über Gesangskunst, Harmonielehre, Kontrapunkt und Instrumentierung geschrieben, sondern auch vollständige Schulen („Méthodes“) für Klavier, Violine, Violoncell, Flöte, Cornet, Waldhorn, Klarinette, Oboë, Posaune, Saxophon, ja sogar für die Pauken! Alle diese Instrumente verstand er selbst zu spielen und bewährte in seinen „Methoden“ neben dem gründlichen Historiker zugleich den praktischen Musiker und Lehrer. Allein die pädagogische Schriftstellerei genügte nicht lange dem von deutscher Romantik angehauchten, weit hinausschweifenden Geiste Kastners. Er erfann sich ein wunderliches, ihm ganz allein angehörendes Genre, das seiner Gelehrsamkeit und seinem Kompositionstrieb gleichzeitig volle Entfaltung gömte:

die „Livres-partitions“. Einer musikhistorischen Abhandlung (dem „livre“) ist jedesmal als zweiter Teil eine große Komposition Kastners (die „partition“) beigegeben, welche mit dem Gegenstande in einem sachlichen oder auch rein phantastischen Zusammenhange steht. Ein Beispiel: „Les sirènes“. Kastner liefert eine gelehrte Studie über den antiken Mythos der Sirenen, zieht alle verwandten Sagen anderer Völker herbei, erzählt ihre Verwertung in der Dichtkunst und Malerei und schließt endlich mit einer umfangreichen dramatischen Symphonie für Soli, Chor und Orchester unter dem Titel: „Oswalds Traum, oder: Die Sirenen“. Diese Partitur füllt mehr als zweihundert, der Text einhundertfiebzig Seiten in Großquart. Ein ähnliches Doppelwerk von gleicher Anordnung ist die „Neolsharfe“. In dem Buche „La voix de Paris“ feiert der rastlose Sammelfleiß Kastners einen andern Triumph: er verzeichnet und notiert die Ausrufe der verschiedenen Pariser Verkäufer und Hausierer vom Mittelalter bis auf den heutigen Tag und verwertet diese Eindrücke schließlich in einer großen humoristischen Symphonie für Singstimmen und Instrumente. Man wird keines dieser seltsamen Werke durchsehen, ohne über die enorme Belesenheit Kastners zu staunen und zugleich die seltene Klarheit zu rühmen, womit er solchen Wust von Kenntnissen vorzutragen verstand. In seinen Livres-partitions haben die Abhandlungen einen unbefrittenen Wert, die Kompositionen einen sehr geringen, die Verquickung beider gar keinen. Doch ist gerade letztere höchst charakteristisch für unsern Mann, in welchem gelehrte Viel-

seitigkeit mit entschiedener Hinnneigung zum Sonderbaren, Excentrischen sich verband. In Kastner besaß Frankreich einen unersättlichen Polyhistor, wie sie bereits selten vorkommen und bei dem so mächtig anwachsenden Material jeder einzelnen Disziplin immer seltener werden. Im persönlichen Umgange zeigte er nichts von dem gelehrten Dünkel solcher Leute, er war immer natürlich, gut gelaunt und liebenswürdig. Auf seinem streng ehrenhaften Charakter haftete nicht der unscheinbarste Flecken. Wollte man nach Kastners Schwächen fragen — diesen menschlichen Anhängseln auch des Besten — so wäre wohl nur seine kindliche Freude an Orden und Titeln zu nennen. Durch Zusendung seiner Bücher an allerlei Souveräne und Akademien hatte Kastner ein ansehnlich Häuflein Orden und Würden ergattert. Auf zwei Porträts, die er mir verehrte — einem großen Kupferstich und einer Photographie — präsentiert er sich in reich gestickter Uniform, mit Bändern, Kreuzen, Medaillen und Sternen behängt wie ein Indianerhäuptling. Kastners Streben nach Auszeichnungen floß aber nicht aus gewöhnlicher Eitelkeit; es entsprang einem tieferen und für ihn ehrenvollen Grunde. Er hatte als armer Musiker im Hause des reichen Häuserbesizers Boursault — nach welchem eine ganze Straße in Paris den Namen führt — Klavierunterricht gegeben. Die einzige Tochter Boursaults verliebte sich in ihren Musiklehrer, lehnte die glänzendsten Partien ab und wurde Kastners Frau. Dieses Glück ward für den jungen Mann der Sporn zu unausgesetztem Fleiß und Ehrgeiz. Durch seine eigensten

Talente und Erfolge wollte er der Welt, die ihn um die reiche Frau beneidete, imponieren. Jedes äußere Ehrenzeichen hob ihn der Familie Boursault gegenüber auf eine höhere soziale Stufe und bewies der Welt, was seiner Frau nicht erst zu beweisen war: daß sie keinen unbedeutenden Menschen geheiratet, sondern einen Mann, der aus eigener Kraft sich zu hohen Ehren aufzuschwingen vermochte.

Das musikalische Jurorsamt bei der Weltausstellung — so aufreibend durch Langeweile und Ermüdung — versah Kastner mit einer uns Jüngere beschämenden Gewissenhaftigkeit. Offenbar hatte diese letzte Überbürdung ihn empfindlicher angegriffen, als es seine rüstige Haltung und immer gute Laune vermuten ließen. Kastner starb bald nach dem Schlusse der Ausstellung, sechsundfünfzig Jahre alt, im Dezember 1867.

Von zehn bis ein Uhr dauerten in der Regel unsere Sitzungen und Rundgänge in der musikalischen Ausstellung, dann lud abwechselnd einer der Kollegen die andern zum Frühstück in einer der Restaurationen des Ausstellungsparks. Einigemal gesellte sich auch Fürst Ponia to w s k i zu uns, ein musikalischer Dilettant, dessen Opern die Erfolge versagt blieben, die man ihm ob seiner persönlichen Liebenswürdigkeit gegönnt hätte. Wie heiter anregend und die Jurykollegen freundschaftlich verbindend, verfloßen diese Frühstücke! Dann wurde meistens noch durch zwei Stunden die Prüfung der Musikinstrumente fortgesetzt.

II.

Die Pariser Ausstellung vom Jahre 1867, aus dem Gesichtspunkt einer fast idealen Vielseitigkeit konzipiert, unterschied sich von ihren Vorgängerinnen und Nachfolgerinnen dadurch, daß sie nicht bloß industrielle und landwirtschaftliche, sondern zugleich künstlerische Ziele verfolgte. In Bezug auf Musik glich sie weniger einer Industrieausstellung, als vielmehr einem großartigen Turnier, das die musikalische Kunst aller Nationen zu lebendigem Wettstreit in die Schranken rief. Der Erlaß des Staatsministers Rouher vom 18. August 1866 hatte festgesetzt, daß die Musik sich an der Ausstellung dreifach zu beteiligen habe: aus dem Gesichtspunkt der Komposition, der Exekution und des historischen Interesses. Demgemäß wurden drei große Komités gebildet, deren erstes eine Preisauschreibung für die beste Komposition einer Ausstellungskantate und einer Friedenshymne veranlaßte, während das zweite drei Serien musikalischer Aufführungen organisierte (1. große Konzerte; 2. Preisfingen der Gesangvereine; 3. Konkurrenzproduktionen von Civil- und Militärorchestern); das dritte endlich beriet über eine Reihe von historischen Konzerten. Für alle diese Produktionen hatte die Regierung ein großes Budget bewilligt und eine bedeutende Anzahl von goldenen, silbernen und Bronzemedailles nebst Geldpreisen zur Verteilung ausgesetzt. Die Resultate dieser großartigen Unternehmung waren in ihren drei Hauptteilen verschieden. Der künstlerische Gewinn der ersten Sektion,

des Komponistenwettkampfes, war so gut wie Null. Die dritte Sektion kam gar nicht zur Aktion, da die beabsichtigten „zwölf historischen Konzerte“ an der Kostenfrage scheiterten und gänzlich unterblieben. Einen erfreulichen Erfolg erzielte nur das zweite Comité „de l'exécution musicale“, mit seinen Wettkämpfen der Gesangvereine, Fanfaren, Harmoniemusiken und Militärkapellen.

Am interessantesten erschienen mir die Wettkämpfe der französischen Gesangvereine und Harmoniemusiken.

Obwohl die Männergesangvereine verhältnismäßig spät nach deutschem Muster dort nachgebildet worden, besaß doch Frankreich im Jahre 1867 schon die enorme Zahl von 3243 Gesangvereinen („Orphéons“). Gegen dreihundert solcher Orphéons beteiligten sich an dem Preissingen und dem Monstregesangsfeste der Pariser Weltausstellung. Als musikalische Prüfungssäle benützten wir die verschiedenen Palmen- und Orchideenhäuser im Jardin réservé des Ausstellungsparkes — gewiß ein duftiges poetisches Lokal. Da produzierten sich nacheinander die zahlreich herbeigeströmten Gesangvereine. Die zu diesem Zwecke sehr verstärkte Jury hatte sich in sechs Comités geteilt, deren jedes ein Glashaus in Beschlag nahm, sich unter Palmen an einem Tischchen niederließ und dort sein bestimmtes Pensum von zwanzig bis fünfundzwanzig Vereinen abhörte. Zusammen, in einen massenhaften Chor vereinigt, hatten wir diese dreihundert französischen Vereine schon tags zuvor gehört, allerdings unter entsetzlichen akustischen Verhältnissen. Das „Festival“

(ein aus dem Englischen ohne Not und Geschmack entlehntes Wort) fand nämlich in dem immensen Industriepalaste der elsässischen Felder statt, welcher der stärksten Musikbesetzung Hohn spricht. Der Saal mit seinen vier-tausend bis fünftausend Gästen sah geradezu leer aus und spottete der Anstrengung von sechstausend Sängern. Doch war der Anblick der letzteren interessant genug. Was dem Fremden zunächst auffiel, ist der durchaus demokratische Charakter dieses Monstorchors. Kein schwarzer Frack, keine weiße Halsbinde, wie bei unserem eleganten „Männergesangsverein“, das einfachste Handwerkerge-wand, Blousen, Mützen, ärmliche Sonntagsjacken; dazwischen einige Matrosen aus den Hafenstädten und einige hundert Soldaten. Da die Sänger nicht nach Vereinen, sondern nach den Stimmgattungen gereiht waren (alle ersten Tenore zusammen, alle ersten Bässe u. s. w.), so schimmerten auch die roten Hosen und Epaulettes allerwärts zwischen den Arbeiterblousen und Bratenröcken durch, und es war ein hübsches soziales Bild, wie Krieg und Frieden einträchtig, mitunter aus Einem Notenblatte, zusammen sangen. Vierzehn verschiedene Regimentsgesang-schulen wirkten bei dem Musikfeste mit; die französische Armee zählte deren bereits siebenzig, und die allgemeine Einfüh-rung des Chorgesanges bei dem ganzen Heere steht bevor.

Die französischen Gesangsvereine rekrutieren sich (in Paris fast ausschließlich, in der Provinz größtenteils) aus den arbeitenden Klassen; bei uns bestehen sie über-wiegend aus musikalisch geschulten Dilettanten des ge-bildeten Mittelstandes. Daraus erklärt sich der ungleich

höhere künstlerische Wert der deutschen Gesangvereine, sowie die weit größere soziale Wichtigkeit der französischen. Diese Pariser Arbeiter singen oft herzlich schlecht, aber die regelmäßige Übung des Gesanges, die liebevolle Beschäftigung mit der Musik haucht unfehlbar ein Element der Veredlung und Verfeinerung in ihr Leben und vermittelt ihnen zugleich ein wohlthuendes Bewußtsein des Zusammengehörens und der Wechselseitigkeit. Denn die Mitglieder eines Sängerbundes betrachten einander als Brüder, und der letzte dieser Vereine will seine Fahne respektiert wissen. Die Regierung hat an der Gründung dieser Gesangvereine und Gesangschulen ein außerordentliches Verdienst. Wir können ganz absehen von der politischen Klugheit, die hier mitspielt: ist es doch immer besser, eine Regierung patronisiert die Gesangvereine, als sie verdächtigt oder verbietet dieselben, wie wir dies bei uns erlebt. Tausende von diesen singenden Handwerkern kennen nicht eine Note; sie werden nach der Methode von Wilhelm oder von Chev  unterrichtet, welche die Noten durch Zahlen oder Figuren ersetzt. Ja, es giebt einzelne Vereine, in welchen die Sänger nur nach dem Klange einer Violine ihren Part lernen und sich einprägen. Solche Genossenschaft muß man eben nicht auf ihre künstlerischen, sondern auf ihre socialen Früchte ansehen. Und dafür wird den Orphéons aufrichtig zu danken sein, daß sie ihre bescheidene musikalische Kultur wenigstens in die tiefsten und entferntesten Schichten leiten. Das französische Volk besizt von Haus aus wenig musikalische Anlage, es hat ein schlechtes Gehör

und wenig Empfänglichkeit für die sinnliche Schönheit des Tones. Als Sänger leistet der Franzose nur dann Bedeutendes, wenn das dramatische Element hinzutritt — auf der Bühne.

Wer, von Musik- und Musikvereinspassion beseelt, nicht Stimme genug zum Sänger besitzt, hat doch meistens hinreichenden Atem, um die Klarinette oder Trompete zu blasen. Auf Grund dieser trostreichen Wahrnehmung entstanden wohl all die kleineren und größeren Harmoniemusikvereine, welche ganz Frankreich überfluten. Vollkommene Seitenstücke zu den hier geschilderten Männergesang-Vereinen, könnten sie schlechtweg als blasende „Orphéons“ bezeichnet werden. Jede Stadt und jedes Städtchen in Frankreich hat ihre vollständige „Musique d'harmonie“, oder wenigstens ihre „Fanfane“, so heißt die kleinere, bloß aus Blechinstrumenten bestehende Zusammensetzung. Sie rekrutieren sich im allgemeinen aus denselben sozialen Schichten, wie die Orphéons: aus Handwerkern, Kaufleuten, kleinen Gemeindebeamten u. s. w.; nur greifen diese blasenden Genossenschaften etwas tiefer und etwas höher in die Altersklassen; man sieht da zwölf- bis fünfzehnjährige Knaben (wahre Schusterjungen Apollos) neben alten Knasterbärten. Unter letzteren bilden ausgediente Soldaten ein neues charakteristisches Element — ein sehr wichtiges obendrein, denn solche Veteranen einer Regimentskapelle werden, sobald sie in ihrem Heimatstädtchen sich zur Ruhe setzen, meistens Gründer oder Grundfesten einer Zivilharmoniemusik. Dieser gegenüber fühlen sich die Orphéons als die individuellere, feinere,

wohl auch vornehmere Kunstblüte. Der Regierung wie den Gemeinden sind aber die Blasenden wie die Singenden „gleich liebe Kinder“. Nicht jedes Städtchen kann einer Regimentsmusik teilhaftig, noch weniger ohne den „Propheten“-Marsch und die „Tell“-Ouverture selig werden. So werden denn die Fanfaren des Ortes durch Municipalbeiträge und freiwillige Sammlungen nach Möglichkeit unterstützt. Die Regierung sorgt für regelmäßige Preiskonkurse in den Arrondissements und Departements; die dabei errungenen Medaillen reihen jeden Verein in eine höhere oder tiefere „Division“. Diese Bruderschaften bleiben entweder im bürgerlichen Zivilrock, oder sie reihen sich der Nationalgarde, den Sappeurs und Pompierers ihres Ortes ein und dürfen in Uniform ausrücken. Zu dem Wettkampf nach Paris waren natürlich nur die besten und stärksten Vereine aus der Provinz erschienen: Fanfaren von vierzig bis sechzig, Harmoniemusiken von sechzig bis neunzig Mann und darüber. Was die künstlerische Bedeutung dieser Vereine betrifft, so steht sie, wie die der Orphéons, erst in zweiter Reihe neben ihrer geselligen. Nur die allerbesten der französischen Harmoniegesellschaften leisten musikalisch Tadelloses oder gar Vorzügliches; aber auch die geringste von ihnen darf sich rühmen, einige Seelen dem Trunke und Kartenspiel entzogen zu haben. Für die Männer der Arbeit hat selbst ein derber Verkehr mit der Kunst etwas Befreiendes, Beredelndes; der Ehrgeiz, einem musikalischen Vereine anzugehören, giebt noch einen weiteren Aufschwung nach oben.

Während die Teilnahme des Publikums an diesen Produktionen der französischen Sängers- und Bläservereine eine ziemlich mäßige war, fand der wahrhaft internationale Wettkampf der Militärmusiken im Industriepalast unter dem enormsten Andrang statt. Neun Staaten hatten sich daran beteiligt: Oesterreich, Preußen, Rußland, Frankreich, Spanien, Belgien, Holland, Bayern und Baden. Jede der Militärkapellen hatte zwei Stücke vorzutragen: die „Oberon“-Ouverture (als „Morceau imposé“) und eine Komposition nach eigener Wahl. Es war ein ermüdendes Stück Arbeit, in dem von wenigstens dreiundzwanzigtausend Menschen erfüllten heißen Saal von ein Uhr bis gegen sieben Uhr mit Aufmerksamkeit zwanzig Militärmusik-Produktionen anzuhören. Meine Lieblingsouverture, „Oberon“, wurde mir bei dieser Gelegenheit so verleidet, daß ich ihr für mehrere Jahre aus dem Wege gehen mußte. Aber alle Mühsal wurde reichlich aufgewogen durch den glänzenden Erfolg unserer Oesterreicher. Nie habe ich mit solcher Stärke die Macht des Heimsatsgefühls, welches zu Hause so häufig einschlämmt oder kritisch ins Gegenteil überschlägt, an mir erfahren, als in dem Augenblicke, wo unmittelbar nach der bewunderungswürdigen Produktion der Preußen sich unsere weißen Waffenröcke im Halbkreis aufstellten. Die Preußen hatten einen Applaus geerntet, der nicht zu überbieten schien; aber nach der Musik der Oesterreicher bröhlte der Saal wie im Orkan, alles schrie und schwenkte die Hüte und wehte mit den Tüchern. Nur einen ernsthaften Rivalen hatten wir noch zu überstehen, die Pariser Garde, welche,

im Besiz trefflicher Virtuosen und neuer Sakscher Instrumente, mit der Präzision eines Uhrwerks wetteiferte. Es war in der That nicht leicht, zwischen diesen drei Leistungen zu entscheiden, und so einigten wir uns rasch in dem Entschluß, statt eines ersten Preises deren drei von gleichem Wert an Osterreich, Preußen und Frankreich zu verteilen.

Gewiß bildeten diese musikalischen Wettkämpfe ein glänzendes, großartiges Schauspiel. Die Vorbereitung derselben, die gleichzeitige Unterbringung von so viel tausend Sängern und Musikern, die Organisation ihrer Proben, ihrer Einzelproduktionen, ihrer gemeinsamen Monstrekonzerts, dies alles verdiente die höchste Bewunderung. Schwerlich wird eine Nation übertreffen können, was die Franzosen 1867 geleistet haben. Aber die Sache war teuer erkaufte. Von den großen materiellen Opfern garnicht zu sprechen, war es ein unausweichlicher schwerer Nachteil dieser musikalischen Konkurse, daß sie alle namhaften und tüchtigen Komponisten, Dirigenten und Musikgelehrten von Paris für den Dienst der Jury und der Komités pressen mußten, so daß diese Männer durch viele Monate ihrem Berufe, ihrer Kunst entzogen und in dem aufreibendsten Preisrichteramt abgenüzt wurden. Ich nenne bloß: Auber, Berlioz, Gounod, Felicien David, Délibes, Massenet, Gevaert, Kastner, Victor Massé, Saint-Saëns, Bizet, Semet, Maillart, Pasdeloup, Georges Hainl a. a. Und diese bis zur völligen Erschöpfung führende Arbeit der intelligentesten und talentvollsten Männer Frankreichs diente im Grunde

doch zumeist der Eitelkeit. Von einer gründlichen Beurteilung und Abwägung der einzelnen Leistungen kann ja bei solcher Massenhaftigkeit der Konkurrenz kaum die Rede sein; wir häuften Medaillen auf Medaillen, um nur möglichst wenig Unzufriedene zu machen, und trotzdem ging es ohne diesen Mißklang nicht ab. Noch höre ich das zornige „Refusé!“ einiger Gesangvereine, welchen in der feierlichen Preisverteilung eine silberne Medaille zugesprochen wurde, während sie auf die goldene gehofft hatten. Und die Moral des Ganzen? Es war die hier zum erstenmale gemachte und später reichlich bekräftigte Erfahrung, daß für selbständige, rein künstlerische Wirksamkeit der Tonkunst eine Weltausstellung nicht die Zeit noch der Ort sei.

III.

Rossini, Auber, Berlioz, — ich sah sie alle drei wieder, und kaum merklich verändert seit meinem ersten Besuch im Jahre 1860. Nur Berlioz schien noch grollender, düsterer als damals. Der Tod seines einzigen Sohnes, Louis, der fern von der Heimat auf einem Ostindienfahrer sein Ende gefunden hatte, war dem Vater schmerzlich tief in die Seele gedrungen; gleichzeitig erregten die sich täglich erneuernden Schwierigkeiten gegen die projektierte Aufführung seiner „Trojaner“ Berlioz' schwärzesten Unmut. Er war so menschenfeindlich geworden, daß man ihn nicht gern mit einem Besuch behelligte. Doch brachten mich die Sitzungen des Preisgerichts über die „Friedenshymnen“, dessen Mitglieder

wir beide waren, in seine unmittelbare Nähe. Entrüstet über die „besten“ dieser Kompositionen, schüttelte Berlioz sein graues Löwenhaupt, schlug auf den Tisch und rief: „Wir sind nicht hier, um Gassenhauer zu krönen.“ Berlioz lebte vollkommen einsam. Er behauptet, Rossini niemals gesprochen zu haben. „C'est un vieil homme, qui rit de tout et se moque de tout.“ Auber nennt er „le plus grand égoïste; ce n'est pas un artiste.“ Von R. Wagner, der ihm (mit Klindworth) den ersten Akt „Tristan“ vorgespielt hatte, äußerte er: „Il est fou, totalement fou!“

Auber, den fünfundachtzigjährigen, fand ich unverändert in seiner merkwürdigen Thätigkeit und Beweglichkeit. Noch immer nach Mitternacht zu Bett und zeitig früh heraus! Im Verlaufe der vier Monate, die mir in Paris vergönnt waren, hatte ich häufig Gelegenheit, Auber sowohl in Gesellschaft, als auf offiziell musikalischem Boden zu begegnen. In der großen Jury über die Preis-kantaten und Friedenshymnen führte Auber das Präsidium. Zum „Ehrenpräsidenten“ hatte sich Rossini willig ernennen lassen, unter der ausdrücklichen Bedingung, daß er niemals zu erscheinen und nicht das Mindeste zu thun brauche. Er erklärte sich scherzend bereit, unter den gleichen Bedingungen auch noch in andere Komités einzutreten. Auber war keineswegs ein solcher Rossinischer Präsident auf dem Anschlagzettel, sondern ein sehr wirklicher. Die erste rohe Arbeit des Durchspiels aller zweihundert Kantaten und achthundert Hymnen machte er allerdings nicht mit — der

entmenschtste Barbar hätte ihm das nicht zugemutet — aber den zwei langen letzten Sitzungen, in welchen die besten der eingelaufenen Kompositionen gehört wurden, wohnte er aufmerksam bei. Leider beteiligte er sich an den Urteilen und Vorschlägen mit keiner Silbe, sondern beschränkte sich darauf, die Abstimmung in präziser Weise zu leiten und das Resultat kundzugeben. Unsere oben erwähnten Vorarbeiten fanden im Konservatorium neben dem Arbeitszimmer Aubers statt, in welches er nur durch unsern Saal gelangte. So konnten wir ihn denn täglich in seiner vollen Thätigkeit beobachten. Bald kam er von den Prüfungen in der Gesangs- oder Deklamationsklasse, um sich sofort zu jenen der Geiger oder Pianisten zu begeben; bald konferierte er mit Lehrern oder Beamten der Anstalt — kurz, er war unermülich. Nur wer dieses große und komplizierte Institut kennt, macht sich einen Begriff von der Thätigkeit, die es dem Direktor, sei es auch nur in formeller Hinsicht, auferlegt. Zu einer der Klassenprüfungen nahm mich Auber freundlich mit; er saß da mit vier Professoren am grünen Tisch, hörte ein Duzend Schülerinnen ihre Stücke vorspielen und zeichnete nach jeder Produktion seinen Kalkül ins große Buch.

Eines Morgens, als ich etwas zu früh im Konservatorium anlangte, fand ich Auber in seinem Direktionszimmer an dem kleinen tafelförmigen Klavier sitzen, das, wenn ich nicht irre, noch von seinem Vorgänger Cherubini her stammt. An diesem Instrumente hat Auber in den letzten zwanzig Jahren sehr häufig komponiert; es

diente ihm auch diesmal als Laboratorium für den Guß einer neuen Oper (*Le premier jour de bonheur*), die im nächsten Winter vollendet sein sollte. „C'est une imprudence dans mon âge“ — dieselben Worte, die vor mehreren Jahren der Greis zu mir gesprochen. Es stimmte mich glücklich, den Mann zu sehen, der einst die „Stumme“ und den „Fra Diavolo“ geschaffen und jetzt in seinem hohem Alter mit ungebrochener Lebenslust fortarbeitete. Auber hing fest, aber ohne Ängstlichkeit, am Leben, mitunter sogar nicht ohne Humor. „Der Tod scheint wirklich unter den alten Opernkomponisten aufräumen zu wollen,“ sagte er, von Meyerbeers Totenfeier heimkehrend, zu einem Freunde — „jetzt kommt die Reihe an Rossini“*).

Rossini, den ich zum erstenmale vor sieben Jahren in seiner Villa in Passy besucht hatte, verweilte diesmal (anfangs Mai) noch in seiner Stadtwohnung, Chaussee d'Antin Nr. 2. Dort gab er im Laufe des Winters sechs bis acht musikalische Soirées; eine Einladung dazu bildete in Paris den Gegenstand allgemeinen Ehrgeizes. Die ausgezeichnetsten Personen bemühten sich darum oft mehr als um eine Einladung in die Tuilerien, und die Journale versäumten nicht, am folgenden Tage davon zu berichten. Ich habe dem letzten dieser Musikabende noch beiwohnen können und gestehe, mehr Ehre als Vergnügen dabei empfunden zu haben. Rossinis Wohnung

*) Die Prophezeiung traf unerwarteter Weise ein: Rossini starb im folgenden Jahre, am 14. November 1868; Auber, neunzigjährig, erst am 12. Mai 1870.

reichte für die Zahl der Gäste nicht entfernt aus; die Hitze war unbeschreiblich und das Gedränge so groß, daß es jedesmal verzweifelter Anstrengungen bedurfte, wollte eine Sängerin (zumal von dem Gewicht einer Madame Sax) von ihrem Sitze zum Klavier gelangen. Eine juwelenfunkelnde Damenschar hielt den ganzen Raum des Musikzimmers dicht besetzt; an den offenen Thüren standen regunglos geklemmt die Herren. Mitunter schlich ein Bedienter mit Erfrischungen durch die verschmachtenden Reihen, aber seltsamerweise sah man nur wenige (meist fremde) Gäste zugreifen. Als ich ein Schälchen Gefrorenes nahm, sah mich eine Dame meiner Bekanntschaft ganz verwundert an und flüsterte lächelnd: „Sie wagen das?“ — „Warum denn nicht?“ fragte ich zurück. Statt jeder Antwort wies sie unbemerkt auf die Hausfrau hin, die wirklich einen zornigen Blick auf mich geheftet hatte und den weiteren Rundgang des gefährdeten Präsentierbrettes scharf verfolgte. Sie galt für sehr geizig; wer sich in ihrer Gunst erhalten wollte, verzweifelte lieber, als daß er sich an den spärlichen Erfrischungen vergriff. Madame Rossini soll sehr schön gewesen sein, wie sich das für die ehemalige Flamme eines Horace Bernet schickt. Als ich sie kennen lernte, ragte noch eine kühn gemeißelte Adlernase wie ein übrig gebliebener Turm aus dem Schutt ihrer früheren Schönheit. Den Rest bedeckten Brillanten.

Im Juni besuchte ich den verehrten alten Meister noch zweimal in Passy; einmal allein, das andere Mal in Begleitung von Schulhoff und dem Hauptmann von

Arbter. Dieser liebenswürdige Offizier (jetzt General und Chef des berühmten Militärisch-Geographischen Instituts) hatte von Wien den Auftrag übernommen, Rossini die Photographien des Freskobildes zu überbringen, welches Schwind zu Ehren Rossinis für das Foyer des neuen Opernhauses gemalt hatte: Szenen aus dem „Barbier von Sevilla“ und der „Italienerin in Algier“. Rossini freute sich sichtlich, sowohl über das anmutige Kunstwerk selbst, wie über die schmeichelhafte Aufmerksamkeit Schwinds. Es war schon sehr viel, wenn Rossini eine ihm dargebrachte Huldigung nicht sofort mit ironischem Spott verschmeuchte. Als ich bedauerte, seine neue Messe nicht kennen gelernt zu haben, erwiderte er: „Das ist keine Kirchenmusik für euch Deutsche, meine heiligste Musik ist doch nur semi-seria.“ Seine Napoleons hymne (für die Preisverteilung am ersten Juli) nannte er „Kneipenmusik“, seine Opern „veraltetes Zeug“. Er spottete immer über seine eigenen Kompositionen. Indem er sich selbst nicht schonte, hatte er eine Art Privilegium erworben, seinen Humor auch auf Kosten anderer spielen zu lassen. Er that dies aber nie mit Bitterkeit oder Ueberhebung, sondern stets mit heiterer Bonhomie. Richard Wagner wehrt sich in seinem Rossini-Artikel (Gesammelte Schriften, Band 8) heftig dagegen, daß Rossini Witze über ihn gemacht habe. Ihm ins Gesicht natürlich nicht. Aber es leben noch sehr viele Leute in Paris, welche, so wie ich, die sarkastischen Bonmots über Wagner aus Rossinis eigenem Munde gehört haben; denn nach alter Herren Art liebte

es Rossini, seine guten Einfälle häufig zu wiederholen. Rossini, der witzige, liebenswürdige Spötter, sollte gerade über Wagners Opernmusik, die ihm ein Greuel sein mußte, sich niemals ein Scherzwort erlauben haben? Lächerlich. Einen der hübschesten von diesen Einfällen muß man sich dramatisch vergegenwärtigen. Ein Wagnerianer bringt Rossini die Partitur zu „Tristan und Isolde“ und läßt keine Ruhe, bis dieser nicht wenigstens das Vorspiel durchliest. Rossini legt den Band auf seine Kniee, liest aufmerksam, erstaunt und immer verwunderter, bis er endlich, wie plötzlich erleuchtet, mit dem Ausruf: „Ah, c'est comme cela!“ die Partitur umkehrt.

Rossini erfreute mich beim Abschied (es war ein Abschied für immer!) mit einem Stahlstich, welcher links das Porträt des zwanzigjährigen Rossini, rechts das des sechzigjährigen zeigt. Unter das Jugendbild schrieb er mit Bleistift: „Figaro sù!“; unter das alte; „Figaro giù!“ mit einem umgekehrten Ausrufungszeichen. Darunter eine sehr freundliche Deditation. Das Bild ist mir sehr lieb und in gewissem Sinne überhaupt unschätzbar, da es als ein Privat scherz Rossinis niemals in den Handel kam.

IV.

Mehr Freude als die Ausstellung selbst gewährten mir die heiteren geselligen Abende, zu welchen jene den Anlaß gegeben. Von einigen, die mir in besonders lebhafter Erinnerung geblieben, möge hier Erwähnung geschehen. Adolina Patti, in deren eleganter Wohnung

in der Avenue des Champs Élysées es nicht so klösterlich herging, wie 1863 in der Klostergasse zu Wien, gab ihren Bekannten eine fröhliche Abschiedssoirée. Nach Pariser und Londoner Sitte ging der Abendgesellschaft ein Diner für einen engeren Freundeskreis voran. Neben einigen im Hause befreundeten Damen nahmen der Direktor der italienischen Oper, Bagier, der russische Staatsrat de Thal, der Maler Gustave Doré und der berühmte Hornist Vivier am Tische Platz. Wo letzterer zugegen, war bekanntlich die gute Laune garantiert. Vivier erfreute sich als amüsanter Gesellschafter, Schnurrenmacher und Anekdotenerzähler allenthalben der größten Beliebtheit. Ein wahres Original, heute Salonheld, morgen „Bohémien“, war er in der rauchigsten Künstlerkneipe ebenso zu Hause, wie in den Appartements Kaiser Napoleons. Die Stimmung war durch Viviers Erzählungen bald so heiter geworden, daß jeder neue Spaß fruchtbaren Boden fand, z. B. der Vorschlag, sofort (also bei dunkler Nacht) nach Dorés Atelier zu fahren, um dessen neues Bild, „Der Spieltisch in Homburg“, anzusehen. Schnell waren zwei Fiaker in Beschlag genommen, und wir fuhren zu dem nahe gelegenen Atelier in der Rue Bayard. Das vielbesprochene kolossale Genrebild mit nahezu hundert lebensgroßen Figuren, das einige Wochen später den Hauptmagnet der Kunstausstellung bildete, stand, noch unvollendet, in völliger Dunkelheit da. Es war drollig genug, wie Doré, eine Lampe zur Hand, das Gerüst bestieg und das Bild von rechts beleuchtete, während sein Farben-

reiber auf einer Leiter die linke Seite erhellte. Doré, dessen geistvolle Illustration des „Don Quixote“, „Dornröschen“ und der „Divina Commedia“ auch in Deutschland längst bekannt sind, war damals ein schmucker junger Mann von sehr einnehmenden Zügen und Umgangsformen, eine jener echt französischen Künstlernaturen, welche mit dem erstaunlichsten Fleiß den vollsten Genuß der Lebensfreuden verbinden. Er trieb uns aus dem Halbdunkel seines Ateliers zur raschen Rückkehr nach dem hell erleuchteten Salon an. Da wogte es bereits in glänzender Fülle von schönen Damen, gefeierten Künstlern, ordensschimmernden Diplomaten. Eben war die berühmte Sängerin Griji mit ihren drei Töchtern eingetreten, jungen, rehschlanken Mädchen mit üppigen Locken und geistprühenden Augen. Sie nahmen Platz neben der dunklen Centifolie Carlotta Patti und Mary Krebs, dem deutschen Bergißmeinnicht. Marquis de Caux, ein Stern der jungen Herrenwelt von Paris, hat als Anführer von Cotillons bereits wiederholt in die Hände geklatscht, als plötzlich eine kleine Bewegung am Eingang entsteht und alle Augen sich nach der Thüre wenden. Durch die respektvoll zurückweichenden Reihen schreitet ein kleiner alter Herr, dem unsere junge Hausfrau mit der ganzen Natürlichkeit ihrer Bezauberungskunst entgegenieilt. Der späte Gast in tabellosen Lackstiefelchen und weißer Kravatte, die Rosette im Knopfloch und den Claquehut unterm Arm, ist Auber. Er begrüßt mit verbindlicher Haltung die Mitglieder des Hauses und sieht stehend eine volle Stunde lang dem Tanze zu. Dann

giebt es einige kurze Ansprachen nach rechts und links, bis zwei schöne Frauen den galanten Maestro zu sich aufs Sopha nötigen. Welche Lebenskraft und Lebenslust!

Von den genannten Herren bemühten sich zwei Rivalen besonders eifrig um die Gunst Adelinas: der Marquis de Caux und der Maler Gustave Doré. Sie hat bekanntlich den ersteren gewählt; mir wäre der zweite lieber gewesen. Der Marquis, berühmt als Sportsman, Wagen- und Pferdekennner, war übrigens ein vollendeter Gentleman. Als mein Tischnachbar bei einem Diner der Fürstin Metternich überraschte er mich durch das korrekteste Deutsch, womit er mich ansprach. Er war, wie er mir erklärte, in Hannover erzogen, wo sein Vater Gesandter gewesen. De Caux schwärmte für Adalina und blieb zeitlebens ihr rasendster Claqueur. Bei diesem Punkte schien die Liebe des alternden Lebemanns stehen geblieben zu sein. Das Herz seiner jungen Frau ließ er kalt. Nach einigen Jahren hat bekanntlich das südlichere Temperament des Tenoristen Niccolini den Marquis verdrängt. Es bedurfte zweier sehr umständlicher Ehescheidungen zu diesem neuen Bunde, denn auch Niccolini war verheiratet. Adelinen ist ihr neuer Gemahl nicht eben billig zu stehen gekommen; sie mußte, nach dem französischen Gesetz der Gütergemeinschaft, dem Marquis ungefähr eine Million Franks auszahlen.

Ein interessanteres Diner werde ich schwerlich erleben, als das bei dem Deputierten M^r. de Javal. Er hatte eine Pragerin zur Frau, die ältere Schwester der Frau Julie von Ladenburg, also eine frühe Jugendbekanntschaft

von mir. Wir waren nur zehn Personen. Wie selten sind diese angenehmsten Mahlzeiten, wo jeder der Gäste in Kontakt mit den übrigen bleibt und ein gemeinsames, belebtes Gespräch den Lärm ersetzt, in welchem die Teilnehmer eines großen Dinners ihr eigenes Wort nicht verstehen! Und wer waren die Gäste? Zuerst Mr. Thiers und Jules Favre; der große Geschichtschreiber und Exminister neben dem berühmtesten Advokaten und Deputierten Frankreichs. Sodann der bekannte radikale Deputierte Mr. Glais-Bizoin und drei Herren aus Prag: der böhmische Historiograph Palacký, sein Schwiegersohn Ladislaus Kieger, der Führer der Tschechen im österreichischen Reichsrat, samt Gemahlin und der Komponist und Klaviervirtuose Julius Schulhoff. Kaum war Kieger den französischen Gästen vorgestellt, als schon sein nationaler Missionseifer ihn stachelte, einen kleinen Vortrag über die Tschechen zu halten. „Les Tchèques n'est-ce pas, ce sont des Russes?“ fragte Jules Favre, nachdem er ein Weilchen zerstreut zugehört. Nun kam Kiegers Belehrungs- und Befehrungsdrang erst recht in Fluß. Er zog eine große ethnographische Karte aus der Tasche, breitete sie auf dem Klavier aus, explizierte die Zahl und Wichtigkeit der Tschechen, dann der übrigen slavischen Stämme in Oesterreich. Von diesen rot kolorierten Flecken auf seiner Landkarte war er nicht zu trennen; er rief mit steigender Wärme: „Hier sind Slawen, da sind Slawen, überall herum Slawen,“ — während der Diener schon zum zweiten Mal sein „Madame est servi!“ gemeldet hatte. Die Gäste fühlten offenbar einen

weit stärkeren Zug zur Suppe, als zu den Slawen und wendeten sich ohne weiteres zum Speisesalon, während Riegers Landkarte offen auf dem Klavier verblieb — wahrscheinlich für den Nachtsch. Mein Nachbar beim Diner war Jules Favre, der ernsteste Mann mit dichtem Haupthaar und dem starken Backenbart rund um das ganze Gesicht herum, der ihm das Aussehen eines amerikanischen Pflanzers gab. Meine Besorgnis, einen solchen Nachbar nicht standesgemäß unterhalten zu können, schwand einigermaßen, als er sich nach österreichischen Unterrichtsverhältnissen, insbesondere der Organisation unserer Universitäten erkundigte. Mit einiger Verwunderung entnahm ich aus seinen Fragen, daß ihm alle diese Dinge neu und fremd waren. Auf mehr als einem Gebiete habe ich es erlebt, wie kindlich fremd mancher berühmte und geistreiche Franzose sich in Dingen erwies, die über die Grenzen seines Vaterlandes hinauslagen. Thiers kennen zu lernen, empfand ich als einen ganz unverhofften und unschätzbaren Glücksfall. Der bewegliche kleine alte Herr, dessen Augen noch gar lebhaft durch die große Brille leuchteten, sprach mit den Deputierten Javal und Glais-Vizoin eifrig über parlamentarische Tagesfragen; mir ist mehr das Wie als das Was seines Gesprächs gegenwärtig. Aber die Persönlichkeit der beiden Staatsmänner Thiers und Jules Favre ward mir später noch viel wichtiger, als ich sie, drei Jahre nach diesem heiteren, intimen Diner, als Hauptpersonen auf den Schauplatz der politischen und kriegerischen Ereignisse gedrängt sah. Von ganzem Herzen über die deutschen Siege

jubilend, fühlte ich doch eine tiefe menschliche Teilnahme mit dem Unglück der beiden Männer, die sich in eifrigem Patriotismus aufrieben, um das Schicksal Frankreichs im Jahre 1870 zu mildern.

Wer ahnte in dem Festjubiläum des Pariser Ausstellungssommers von 1867 die so nahe Katastrophe der Napoleoniden, den furchtbaren Krieg von 1870! Es ist mir eine wertvolle Erinnerung, Louis Napoleon auf dem Gipfel seiner Macht und seines Einflusses noch gesehen zu haben. Täglich fuhr ein anderer von den großen und kleinen Monarchen Europas vor den Tuilerien vor und huldigte dem „Emporkömmling“. Meine offizielle Stellung in der österreichischen Kommission verhalf mir zu mancher beneidenswerten Einladung. Eines der interessantesten Feste war der Abendempfang in den Tuilerien. Napoléon und die Kaiserin Eugénie hielten Cercle, dann spielten Bressand und Madame Plessy vom Théâtre français ein Proverbe auf einer improvisierten kleinen Bühne. Schließlich unterhielt man sich an dem großen Buffet, daß keinen soliden Imbiß, sondern nur Eis, Champagner und Backwerk darbot. In dieser Hinsicht erwiesen sich andere Festgeber kaiserlicher als der Kaiser und vergaßen nicht des menschlichen Nührens, das man am Ende eines langen heißen Festabends verspürt. Einen herrlichen Ball gab der Präsident des Corps législatif Mr. Schneider; man konnte sich im Garten ergehen, der von elektrischen Lichtern glänzte. Und die Fülle von Blumen und schönen Frauen! Einen noch großartigeren Anblick bot der Ball der Stadt Paris im Hôtel de Ville.

Der Kaiser von Rußland, der Kaiser von Frankreich, der König von Preußen und andere Monarchen waren anwesend. Der überdeckte Hof mit seinen Fontainen, die mit Ephem umrankten Galerien, die von Brillanten und Ordenssternen funkelnden Damen und Würdenträger auf den beiden Freitreppen, — ein märchenhaftes Bild! Allwöchentlich gab einer der Minister ein Fest zu Ehren der fremden Kommissäre, und jeder suchte sich durch eine neue interessante Variation hervorzuthun. So bildete eine theatralische Vorstellung den Hauptreiz eines vom Minister der schönen Künste, Marschall Baillant, gegebenen Festes. Die Sänger der Opéra comique begannen mit einer kleinen halbverschollenen Oper von Fouard „La rencontre imprévue“; es folgte ein Duo aus den Hugonotten u. s. w. Beim Handelsminister Forcade genossen wir ein interessantes Konzert mit Madame Carvalho, Faure und Capoul. Die schönsten, künstlerisch ausgeschmückten Empfangssäle hatte der Staatsminister Rouher in einem Flügel der Tuileries; da wurde eines Abends „La fille de l'avare“ gegeben, mit Bouffé in der Rolle des Geizigen. Mit aufopfernder Liebenswürdigkeit standen der Minister, seine Frau und Töchter die halbe Nacht hindurch am Eingang des Saals, um die Eintretenden zu empfangen, deren Namen von dem Huissier meistens in komischer Verstümmelung ausgerufen wurden. Mit ungewöhnlich heiterer Miene trat ich mit meinem Freunde, dem österreichischen Ausstellungskommissär Dr. Thaa, in den Saal, wenn wir ausgerufen wurden: „Messieurs Hanlue, Tadraa!“ In Bezug

auf die Gastfreundschaft und Liebenswürdigkeit, womit hier die höchsten Würdenträger sich in Festen für uns Fremde überboten, kann keine Stadt mit Paris sich messen.

Aus dieser an geselligen Vergnügen so reichen Ausstellungszeit könnte ich noch manchen in meiner Erinnerung nachglänzenden Tag schildern. Aber wie wenig dürfte den Leser das angenehme ländliche Mittagsmahl in Sevres interessieren, zu welchem Desirée Artôt, die liebenswürdigste, heiterste aller Hausfrauen, uns geladen hatte? Oder das festliche Diner, das Konsul Friedland aus Wien den österreichischen Jurors gab? Er hatte dazu den herrlichsten Schauplatz auserwählt: die große Terrasse Henri IV. in Saint-Germain en Laye. Die breitschulterige Gestalt mit dem gewaltigen Negerkopf des alten Alexander Dumas ragte aus unserer Tischgesellschaft hervor; seine Toaste sprühten mit den glänzend aufsteigenden Raketen um die Wette. Dann gab es einen schönen musikalischen Abend bei August Wolff, dem feingebildeten Chef der Firma Bleyel u. Wolff. Dort lernte ich den berühmten Tenoristen Duprez kennen. Vergebens bestürmte man ihn, eine Kleinigkeit zu singen. Die Heiserkeit, mit welcher er sein Ablehnen entschuldigte, war keine bloße Ausrede, denn der alte Herr hörte sonst in Freundeskreisen noch immer gern seine Stimme und den Applaus der Gäste, beides wie ein Echo aus früheren guten Tagen. Aber etwas anderes Musikalisch-Dramatisches wollte er uns zum besten geben: ein Marionettentheater, das, ursprünglich nur für seine Kinder erdacht und geübt, allmählich in Paris eine erstaunliche Berühmt-

heit erlangt hatte. Duprez' Sohn, Léon, und seine Tochter, die treffliche Sängerin Karoline Duprez-Bandenheuwel, stellten in einer Nische des Salons ein kleines Puppentheater mit Dekorationen und drei bis vier beweglichen Figuren auf, welche sie sehr geschickt mittelst Schnürchen von oben dirigierten. Sie wählten an diesem Abend den vierten Akt aus Donizetti's „Favorite“; Fernand und Leonore machten die ergößlichsten, jeder Phrase genau folgenden Bewegungen, während die beiden Geschwister hinter der Scene ihre Partien mit feinem parodistischen Vortrag sangen. Man konnte unmöglich etwas Drolligeres erleben; die blasiertesten Gesichter leuchteten vor Heiterkeit, die feierlichsten Rücken krümmten sich vor Lachen. Diese reizende Komödie, anfangs nur in vertrauesten Freundeskreisen produziert, machte bald so viel von sich reden, daß die Familie Duprez sie vor Napoleon III. und seinem Hof aufführen mußte. Papa Duprez, auch von dieser kleinsten Opernbühne bereits zurückgezogen, hörte aus einem Fauteuil wohlgefällig zu. Ein kleiner vierströtiger Mann mit schwarzgrauem Krauskopf, niedriger Stirn und breitem Mund, so uninteressant und spießbürgerlich aussehend, daß wir ihn für einen reichgewordenen Schankwirt oder Käsehändler gehalten hätten. Erzählte er doch selbst freimütig, daß eine berühmte Tänzerin der Großen Oper bei der Generalprobe von „Wilhelm Tell“ hinter ihm ausrief: „Was? Das soll der neue Tenorist sein, der mit so hoher Gage statt Mourrit engagiert wird? Eine solche Kröte? Unmöglich!“ Auch mir wollte es bei dem ersten Anblick

Duprez' durchaus nicht eingehen, daß diese unansehnliche Figur mit dem derb profaischen Gesichte als Raoul, Edgar oder Fernand das Publikum hinreißen konnte, ein Publikum zumal, das an die poetische Erscheinung Mourrits gewöhnt war. Und dennoch wissen wir, daß es so gewesen.

Nach dem Souper will weder Saint-Saëns noch Schulhoff ans Klavier. „So setzt euch beide daran,“ ruft Ambroise Thomas, „und improvisiert etwas vierhändig!“ Die beiden, ebenso feste Musiker als glänzende Virtuosen, gehen mit bester Laune auf den Vorschlag ein, bestimmen nur Takt und Tonart und improvisieren nun auf das überraschendste. Einer dem andern aufmerksam folgend, ihn vorauslassend oder zurückdrängend, scheinbar irreführend oder irrefgeführt, immer jedoch, ohne die kleinste Lücke in ihrem Ensemble, wieder in effektivstem Einklang zusammentreffend. Es war einer der hübschesten musikalischen Scherze mit geradezu erstaunlichem Talent ausgeführt.

Abseits von diesen Soiréen fehlte es mir nicht an traulichen Asplen bei Freunden und näheren Bekannten. Da war vor allen das Haus Friedrich Szarvady's. Ich kannte ihn aus meiner Jugendzeit in Prag, wo er Hauslehrer bei einer befreundeten Familie war. Das Jahr achtundvierzig lockte ihn in seine ungarische Heimat; da schloß er sich enthusiastisch an die revolutionäre Bewegung. Der Sieg der Reaktion in Oesterreich trieb ihn nach Paris, das er nicht wieder verlassen hat. Er zählte dort zu den ausgezeichnetsten Journalisten und Korrespon-

dentem. Vor dem „Revolutionär“, der aus seinen intimen Beziehungen zu Kossuth, Klapka, Mazzini und Cavour kein Hehl machte, schreckte das offizielle Österreich zurück; im persönlichen Umgang gab es keinen aufrichtigeren, liebenswürdigeren Menschen, im Familienleben kein zärtlicheres Gemüt. Szarvady hatte sich früh mit der ausgezeichneten Klaviervirtuosin Wilhelmine Clauß verlobt, einer Pragerin, die im Jahre 1854 in Wien mit großem Erfolg konzertierte und an mich empfohlen war. Das geistvolle, poetische Mädchen zog mich damals mächtig an; wir spielten viel vierhändig — lauter Schumann — und waren in ihrer Wohnung, auf Spaziergängen, im Theater fast täglich beisammen. „Wenn man sie spielen hört, oder mit ihr plaudert,“ pflegte Alfred Meißner zu sagen, „glaubt man Drangenduft zu atmen.“ Ich hatte dreizehn Jahre lang nichts von ihr gehört, ihren Mann fast gänzlich aus meinem Gedächtnis verloren, als ich 1867 nach Paris kam. Da sehe ich eines Abends im Café Helder Julius Schulhoff mit einem kleinen Manne sitzen, dessen blauschwarzes, glattes, langes Haar und funkelnde Zigeuneraugen mir bekannt vorkommen: Friedrich Szarvady. Er machte mir Vorwürfe, daß ich sein Haus noch nicht aufgesucht. — „Wissen Sie auch,“ entgegnete ich, „daß ich in Ihre Frau verliebt war?“ — „D, natürlich!“ meinte er, „ich selbst bin schon sechzehn Jahre lang in sie verliebt!“ So ging ich denn anderen Tages hin und erfreute mich an dem Anblick des schönsten Familienlebens. Frau Wilhelmine hatte mit ihrem blonden Lockenkopf auch ihre kindliche Natur=

lichkeit, ihr poetisches originelles Denken sich vollständig erhalten. Wir feierten unser Wiedersehen gleich mit einem musikalischen Fest, indem wir uns ans Klavier setzten und Brahms herrliches „Deutsches Requiem“ vierhändig spielten. Seitdem habe ich in Szarvady's traulichem, künstlerisch geschmückten, von hellen Kinderstimmen belebten Heim manchen schönen Abend verbracht, theils allein, theils mit Stephen Heller, Saint-Saëns, Schulhoff und anderen musikalischen Leuten. Szarvady hat sich mir als einer der treuesten, herzlichsten Freunde bewährt, auch bei meinen späteren Besuchen in Paris 1875 und 1878, wo er jede Stunde, die sich seinem anstrengenden Beruf abringen ließ, opferte, um mir und meiner Frau Vergnügen zu bereiten. In späteren Jahren sah er sich durch Vermögensverluste zu verdoppelter Anstrengung angespornt und hat diese Überarbeitung mit dem Leben bezahlt. Der Gedanke, Szarvady nicht mehr anzutreffen, verleidet mir seither den Gedanken an eine Reise nach Paris.

V.

An Sonntagen kam ich häufig zu Offenbach, wo ich bei einem einfachen Mittagstisch fast regelmäßig Fr. Gevaert, den gegenwärtigen Direktor des Brüsseler Konservatoriums, dann den Pariser Journalisten Albert Wolff und Friedrich Uhl aus Wien traf. In Offenbachs Hause war nichts von der „Frivolität“ zu spüren, die man stets in Verbindung mit seinem Namen bringt.

Er machte als guter Hausvater im Kreise seiner Kinder einen durchaus deutsch gemüthlichen Eindruck. Wenn die Freunde eintraten, ließ er sich nicht stören und arbeitete weiter an seiner Partitur. Erst als die Suppe aufgetragen war, wusch er sich die Hände und setzte sich, meist schweigsam, zu Tisch. Gevaert, der klassische und gelehrte Musiker, verkehrte gern mit Offenbach, weil ihn dessen originelles Talent ebenso sehr anzog, wie die Naivetät seines Wesens. Es war zu hübsch, wenn er uns seine eben beendete „Großherzogin von Gerolstein“ vorspielte und bei jeder Nummer verkündigte: „Jetzt kommt ein Duett, das ist sehr hübsch! die folgenden Couplets bringen wenig Neues, hingegen das Finale ist wieder sehr schön!“ u. s. w. Das alles mit größtem Ernst und unbefangenster Naivetät vorgebracht. Komisch war es auch, wenn Offenbachs Deutsch unter dem Einfluß französischer Gewohnheit rebellisch wurde. Als ich ihm mittheilte, ein Journal habe seine neueste Operette als durchgefallen bezeichnet, entgegnete er entrüstet: „Durchgefallen?“ Es war ein großer succès; der größte succès, der nur zu sein ist!“

Offenbach hatte nicht viel gelernt, aber der Strom seiner Melodien floß unverstieglich. Melodien, wie sie heutzutage zu den größten Seltenheiten gehören; einfach, sangbar, ursprünglich, reizend durch ihre Linien, nicht erst durch das Kolorit einer kunstvollen Begleitung. Man könnte zwanzig Melodien Offenbachs nebeneinander stellen, alle auf Tonica und Dominante aufgebaut und doch jede neu und verschieden von den anderen. Dabei jedes

Gefangstück aus dem Text, aus der Situation herausgeschaffen, also echt dramatisch, im Gegensatz zu so vielen Wiener Operetten, welche jede Nummer ohne weiteres auf einen Walzer oder eine Polka spannen und wirkungslos abfallen, wo das einmal nicht geschieht. Offenbach arbeitete sehr leicht; er wäre nicht im Stande gewesen, eine fertige Partitur etwa ein Jahr liegen zu lassen zum Behuf nachträglicher Überprüfung und Verbesserung. Es würde dadurch nicht besser werden, behauptete er, — bei ihm sei der erste Wurf entscheidend. Aber während des Arbeitens konnte er oft lange ein Thema drehen und wenden, bis ihm der Rhythmus genügte. Und in der Rhythmik war er sehr sinnreich; deutsche Komponisten, bei denen der Rhythmus fast immer der schwächste Punkt ist, könnten viel aus Offenbach lernen. Ich glaube, wenn man zehn deutschen Komponisten den Vers: „Ah, que j'aime le militaire, Ah, que j'aime le militaire!“ zu bearbeiten gäbe, es würden ihn neun von ihnen gleichförmig in vierfüßigen Trochäen skandieren. Auf die so pikante, lebensvolle Rhythmisierung Offenbachs möchte kaum einer kommen. Zu seiner reichen, melodischen Begabung gesellte sich ein zweiter, fast ebenso seltener Faktor: eine unvergleichliche Kenntnis der Bühne, der Theaterwirkung. Als eminent theatralischer Geist und Regisseurgenie in höherem Sinne ist nur Wagner mit ihm zu vergleichen. Ja, wenn ich bedenke, daß Wagner in seinen späteren Werken sehr oft jeden Maßstab für Dimensionen verloren hatte, möchte ich Offenbach den noch schärferen Theaterblick zugestehen. Wagner ließ seine

größten Partituren stehen, ohne sich vorher von ihrer Wirkung überzeugt zu haben; dann durfte an keiner Note mehr gerührt werden. Offenbach änderte und besserte während der Proben unablässig; kassierte oder kürzte ohne weiteres, was sich als zu lang erwies, verlängerte, versetzte einzelne Nummern, bis alles an rechter Stelle stand, seine volle Wirkung that.¹⁾

Musterhaft war dabei sein Verhältnis zum Verfasser des Librettos. In Frankreich ist das Schaffen einer Oper ein fortwährendes Zusammenarbeiten von Dichter und Tonsetzer. Wie oft lesen wir im Inseratenteil deutscher Zeitungen die Ankündigung eines unbekanntem Autors, er habe ein oder mehrere Operntextbücher im Manuskript zu verkaufen! Jrgend ein Komponist kauft das Ding, welches ohne Rücksicht auf einen bestimmten Tondichter und ein bestimmtes Personal verfaßt ist, und komponiert es ebenso ins Blaue hinein. Dichter und Komponist bekommen einander oft gar nicht zu sehen. Das ist in Frankreich unmöglich. Während in Deutschland der Komponist an seinem Text wie an ein Brett festgenagelt liegt, ist dem französischen Komponisten das Libretto ein

¹⁾ Paul Lindau hat in einem Aufsatz über Sardous „Fédora“ treffende Bemerkungen niedergelegt über die verschiedene Arbeitsmethode deutscher und französischer Dramatiker. „Für Theaterstücke,“ sagt er, „ist der Schreibtisch nichts anderes als die graue Theorie, die Bühne selbst des Lebens goldner Baum; und weil die französischen Dichter des unberechenbaren Vorzugs genießen, ihre Stücke selbst auf der Bühne vollenden zu dürfen, werden sie — ich meine nicht als Dichter, aber als Theaterschriftsteller — den Deutschen immer überlegen bleiben.“

Lebendiges Gewächs, das unter seinen Händen sich entfaltet und in fortwährender Umbildung seinem Talente assimiliert. Das Ineinandervachsen von Musik und Text, dies Praktische, Wirksame, was die französischen Opern auszeichnet, wäre ohne eine Gemeinschaft, wie sie z. B. Auber mit Scribe pflegte, nicht denkbar. In Paris kam ich einmal zu Offenbach, als dieser eben mit seinem Textdichter, ich glaube Herrn Meilhac, arbeitete. Es war mir sehr lehrreich, die beiden ein halbes Stündchen beobachten zu dürfen. Offenbach saß am Klavier und sang dem Dichter vor, was er tags vorher von dem Libretto komponiert hatte. Hier fand er für seine musikalischen Intentionen vier Verse zu wenig, Meilhac schrieb sie dazu; dort wollte er zwei Verse streichen, Meilhac erklärte sie für notwendig und wehrte sich. Die Verhandlung wurde mitunter äußerst lebhaft, wenn der eine Teil seine Verse, der andere seine Melodie nicht ändern wollte. Am Ende wurden die beiden doch immer einig, ihr Ziel und Interesse war ja dasselbe und jeder von beiden überzeugt, daß er ohne den andern nichts ausrichten könne. Die Strömung der Debatte führte häufig den Dichter oder den Komponisten auf ganz neue, glückliche Ideen, die jeder für sich allein an seinem Schreibtisch nicht ausgeheckt hätte. „Dichter und Komponist müssen in geistiger Ehe miteinander leben,“ bemerkte Offenbach treffend. „So lange ich an einer neuen Oper arbeite, bin ich mit dem Dichter verheiratet. Ich bin unglücklich, wenn er einen Tag ausbleibt; hat er mir auch nichts Neues zu bringen, so muß ich ihn doch täg-

lich sehen und sprechen.“ Es ist nicht zu leugnen, daß durch diesen lebhaften, wechselseitig anregenden und befruchtenden Verkehr zwischen Dichter und Tonsetzer eine Lebendigkeit, Einheit und Zweckmäßigkeit in ihre Arbeit kommt, um die manche große deutsche Oper die kleinste französische beneiden darf.

VI.

Jeden Vormittag in der Ausstellung angeblasen, angegeigt und angeklimpert, jeden Abend im Theater oder in Gesellschaft, — ein buntes, aber auch anstrengendes Leben! Ich sehnte mich für ein Weilchen aus dieser stürmischen See heraus, auf ruhiges Ufer, fort von Paris. Ein kurzer Stillstand in den Juryarbeiten ermöglichte mir einen Ausflug in die Normandie. In der angenehmen Gesellschaft meines Freundes Dr. Georg von T h a a (gegenwärtig Ministerialrat im Handelsministerium) besuchte ich Rouen, Trouville, Étretât, Havre, Dieppe; überall stürzten wir uns ins Meer und durchschweiften die Umgegend. Ein längerer Ausflug galt später dem Süden von Frankreich: Lyon, Avignon, Arles, Marseille wurden besucht. Auf der Rückfahrt machte ich Stationen in Tarascon, das noch nicht durch „Tartarin“ berühmt geworden, in Nîmes und Montpellier, endlich in Cette, wo schon spanische Einflüsse herüberwirken. Nach einem Ruhetag in Bordeaux fuhr ich die Nacht durch nach Paris, wo ich, geistig und körperlich erfrischt, dem Instrumentenlärm und den Streitigkeiten am Jurytische

wieder tapfer standhielt. Ich unterließ nicht, den Pariser Aufenthalt möglichst gut auszunützen, und freute mich der Erinnerung, alles Merkwürdige in der Stadt — von der hohen Kuppel des Pantheons bis zu den unterirdischen Katakomben — und alles landschaftlich Schöne im Umkreise derselben mit fröhlicher Ausdauer und Empfänglichkeit genossen zu haben.

Eine Hauptquelle der Belehrung und des Vergnügens bildeten natürlich die Theater. Dem Théâtre français und der Opéra comique gereicht es zur Ehre, daß beide den Zusammenhang mit ihrer glänzenden Vergangenheit nicht fallen lassen, sondern neben den Novitäten des Tages auch ihre Klassiker pflegen. Am liberalsten thut dies die Comédie française, welche Molières Meisterwerke häufig und mit größter Sorgfalt spielt. Ihre Aufführungen von „Tartuffe“, „Les femmes savantes“, „Le malade imaginaire“, insbesondere aber von „Mr. de Pourceaugnac“ entzückten mich. Letztere Posse wird büchstäblich getreu mit einer kühnen Ungeniertheit gegeben, welche außerhalb Frankreichs unmöglich wäre. Man mußte aufschreien vor Lachen, wenn sechs bis acht Doktoren der Medizin, jeder mit einer geladenen Rhytterspritze den armen Pourceaugnac verfolgen, um die ganze Bühne herumjagen, bis er endlich atemlos in den Souffleurkasten springt, seine Peiniger ihm nach, einer nach dem anderen, worauf sie alle wieder auf der anderen Seite des Souffleurkastens hervortauchen. Auch Tragödien von Racine und Voltaire sah ich auf dem Théâtre français wieder zum Leben erweckt. In meinen

Augen allerdings ein sehr trauriges Leben. Ich fand die Dichtungen konventionell, unnatürlich, ungenießbar; die Aufführung desgleichen. Den „Britannicus“ von Racine vermochte ich nicht auszuhalten, so widerwärtig hohl und prahlerisch berührten mich Spiel und Sprache dieser tremolierenden Deklamatoren. Als aber unmittelbar auf die Tragödie ein Scribeshes Lustspiel folgte, bewunderte ich die Franzosen als die ersten Schauspieler der Welt. Ebenso unübertrefflich ward im „Gymnase“ und „Vaudeville“ gespielt: moderne Lustspiele, wie „Die Familie Benoiton“, „Les idées de Madame Aubrey“ und kleine Einakter, mit der reizenden Blanche Pierson, dem Liebhaber Landrol, dem Komiker Bouffé. Auch die „Opéra comique“ bewahrt ihre Traditionen, indem sie (gewöhnlich am Sonntag) Opern des älteren Repertoires aufführt. Mit großem Vergnügen hörte ich da Grétrys „Richard Löwenherz“, den „Deserteur“ von Monfigny, den „Zauberer“ von Philidor, „Marie“ von Herold, — lauter Opern, die ehemals das Entzücken auch unseres Publikums bildeten, aber in Deutschland längst rettungslos beseitigt sind. Unter den Novitäten der Opéra comique befand sich eine einzige erfolgreiche: „Mignon“ von Ambroise Thomas mit der geistvollen Galli-Marié in der Titelrolle. Als ich, nach Wien zurückgekehrt, auf das lebhafteste für die Aufführung der „Mignon“ im Hofoperntheater eintrat, begegnete ich demselben Mißtrauen, wie einige Jahre früher mit der Anempfehlung von Gounods „Faust“. Noch während der Generalprobe von „Mignon“ trug einer der mit-

wirkenden Sänger mir jede beliebige Wette an, die Oper werde es nicht über drei Aufführungen bringen! Noch ein drittes Mal erlebte ich Ähnliches: mit der Oper „Carmen“, die ich im Frühjahr 1875 in Paris gehört hatte. Maßgebende Stimmen bezweifelten, daß diese Oper ein Zugstück bei uns werden könne, ja August Förster, der eben Direktor des Leipziger Theaters geworden war, erklärte mir, er könne es nicht wagen, dem sittenstrengen Leipziger Publikum eine so anstößige Person, wie Carmen, vorzuführen. Die norddeutschen Bühnen haben sich in der That nur sehr zögernd dazu entschlossen; jetzt vermag keine derselben „Carmen“ zu entbehren.

Die anziehendsten Vorstellungen gab es in der Komischen Oper, wenn der elegante Tenor Montaubry, der köstliche Buffo Sainte-Foy, die Sängerinnen Marie Roze und Cico zusammenwirkten; Fra Diavolo, der schwarze Domino, der Zweikampf („Le près aux clercs“). Was gäbe ich darum, könnte ich in Wien wieder einmal eine vollendete Aufführung dieser und ähnlicher Opern hören! Alles längst von dem Siegeswagen des „Musikdramas“ zermalmt, — die Opern selbst, der Geschmack des Publikums und die Vortragskunst der Sänger. Bedauerlicherweise verschmäh't die Große Oper in Paris vollständig das Beispiel der Opéra comique und des Théâtre français in Bezug auf die Wiederbelebung ihrer Klassiker. Das Repertoire der Großen Oper reicht nicht hinter Auber, Halévy und Meyerbeer zurück. Von Lully und Rameau nicht zu reden, den be-

rühmten, heute kaum genießbaren Zeitgenossen Racines und Molières; auch Gluck, Spontini, Cherubini und Méhul sind von der Großen Oper längst und für immer vergessen. Die Vorstellungen dieser Bühne gewährten mir nur einen getheilten und bedingten Genuß. Musterhaft fand ich das Ballet, die Mise-en-scène, die Massenwirkung des Chors und Orchesters, unübertrefflich das Dekorationswesen, nicht bloß im Sinne leerer Pracht, sondern wirklich künstlerischer, charakteristischer Verwendung; viel niedriger die Leistungen der ersten Sänger. Das ungetrübteste Vergnügen in der großen Oper gewährte mir die „Stumme von Portici“, nicht bloß weil die Hauptperson stumm ist, sondern weil das Ensemble, die Chöre, das Ballet, die Ausstattung, ein entzückend lebensvolles Bild gaben. Auber, der seinen Opern niemals im Zuschauerraume beiwohnte, traf ich in den Zwischenakten auf der Bühne, wohin mich Gevaert freundlich zu geleiten pflegte. Die kleine rührige Gestalt des Meisters bewegte sich voll Anteil unter den neapolitanischen Fischern und Soldaten. Ich hätte ihm die Hand küssen mögen. Die „Stumme von Portici“, deren melodischer Reiz und dramatische Kraft bei guter Darstellung jederzeit ihre Macht bewahren, ist auch eine von meinen alten Lieblingsoperen, die man in Wien nicht mehr giebt oder nicht mehr geben kann. „Hör' ich sie nie, hör' ich sie niemals wieder?“ möchte ich mit Tannhäuser ausrufen.

VII.

Erfüllt von künstlerischen, geselligen und Natureindrücken jeder Farbe, reich beladen mit persönlichen Erinnerungen, kehrte ich von meinem viermonatlichen Pariser Aufenthalt in meine stille Studierstube in Wien zurück. Da trat eine Erscheinung in mein Leben, die ich als ein unerwartetes Geschenk der Vorsehung hege und preise: Theodor Billroth. Nicht als ob ich seiner hilfreichen chirurgischen Hand bedurft hätte, — er ist mir ohne Messer tief ins Herz gedrungen. Eines Morgens trat er bei mir ein: ein kräftiger, stattlicher Mann mit dichtem, braunem Vollbart, schön gewölbter Stirn und etwas tiefliegenden blauen Augen, aus denen Geist, Lebensfreude und Wohlwollen glänzten. Was mir die Ehre eines so auszeichnenden Besuches verschaffte? Ich konnte es nur ahnen: es war der Musiker in Billroth. Als ich im Sommer 1864 Zürich besuchte, hörte ich seinen Namen zum ersten Mal. „Wie schade, daß Billroth nicht da ist!“ rief mir dort Professor Lübke entgegen. „Wenn nur Billroth nicht verreist wäre!“ wiederholte der Komponist Theodor Kirchner, zu dem mich Lübke geführt hatte. „Billroth“, fügte er hinzu, „ist heute telegraphisch nach Luzern gerufen worden, um den im Duell mit Rakowicz schwer verwundeten Ferdinand Lassalle zu verbinden.“ Meine Frage, was den berühmten Kliniker denn an mir interessieren könne, beantwortete man mir mit der Schilderung von Billroths großer Musikliebe und seines weit über den Dilettantismus

hinüberreichenden Musiktalents. Er sei ein trefflicher Klavierspieler und versammle ein Quartett bei sich, in welchem er selbst die zweite Geige oder auch die Viola übernehme. Die in Zürich versäumte Bekanntschaft wurde mir also zwei Jahre später doch in Wien zu teil. Glücklicherweise kannte ich Billroths Namen und Bedeutung sehr wohl und entging dem komischen Mißverständnis, welches ihm selbst bald nachher mit dem großen Rechtsgelehrten Professor Thering in Wien begegnet ist. Thering, als Professor an die Wiener Universität berufen, macht seine Antrittsbesuche und kommt auch zu Billroth während der Ordinationsstunde. „Ich heiße Thering.“ — „Womit kann ich dienen?“ — „Ich heiße Thering.“ — Pause. — „Ja, was fehlt Ihnen?“ — „Ich habe Ihnen doch gesagt, ich heiße Thering!“ ruft barsch und gereizt der Professor des römischen Rechts, dreht sich um und stürzt davon. Billroth hat diese Ordinationsscene oft lachend erzählt und mit Recht gemeint, daß ein Mediciner doch nicht notwendig die Namen aller bedeutenden Juristen kennen müsse. Die beiden Herren haben sich übrigens später in geselligen Kreisen ganz gut gesprochen. War doch Thering, bei allerdings hitzigerem Temperament als Billroth, ein ebenso geistvoller Mann und großer Musikfreund wie dieser.

Ein Glück für Wien, wie für Billroth selbst, daß er aus den engen Verhältnissen von Zürich in die Flut höherer, breiterer Wogen geworfen wurde. Ebenso eine Künstler- wie Gelehrtennatur, ein Forscher ohne Bedanterie, ein geselliges Talent voll Lebenslust und Lebens-

frische, hing Billroth bald mit „klammernden Organen“ an allem, was Wien Schönes, Großes, Sehenswertes bietet. Jeder Abend fand ihn in einem Theater oder Konzert, auf einem Ball, einer Maskerade oder Soirée, überall mit Leib und Seele bei der Sache. Nach Hause zurückgekehrt aus solcher Lustbarkeit, zündete er seine Studierlampe an und schrieb ununterbrochen bis zum frühen Morgen! In diesen Nachtstunden sind Billroths epochemachende Arbeiten entstanden. Dann verging der Vormittag auf der Klinik, wo der kühne Operateur bald die Bewunderung seiner Kollegen, der Abgott seiner Schüler ward. Nie ist mir eine ähnliche Arbeits- und Lebensenergie vorgekommen. „Ein außerordentlicher Mensch!“ riefen bald die Ärzte, die Studenten, die Musiker, — und wer nicht sonst.

Billroth erwarb das einstöckige Haus in der Mserstraße, das früher sein Kollege Hofrat Bamberger bewohnt hatte, und ließ insbesondere den geräumigen Musiksaal mit künstlerischem Geschmac auszieren. Wie viel schöne Erinnerungen hängen an diesem, durch die beste Musik, die edelste Geselligkeit geweihten Saal! Seit jeher war Billroth ein warmer Verehrer von Brahms, den er auch persönlich von Zürich her kannte. Die drei Streichquartette, die beiden ersten Violinsonaten und andere Instrumentalwerke von Brahms sind bei Billroth zum ersten Male gespielt worden. Auch einzelne Vokalquartette und Frauenchöre hörten wir da früher als in öffentlichen Aufführungen. Das ältere Hellmesberger-Quartett und Brahms am Klavier besorgten die

Kammermusik; auch Saint-Saëns, Amalie Joachim, Georg Henschel und andere fremde Künstler gaben hier gerne ihr Bestes. Billroth selbst wirkte nicht mit, — also ein „Dilettant“ von der seltenen guten Art, die nicht persönlich glänzen will —; er machte den lebenswürdigsten Hausherrn und verhielt sich während der Produktion, abseits in einem Fauteuil, als aufmerksamster, stillvergnügter Hörer. Den Musikabend schloß immer ein heiteres Souper, — auch dafür pflegte Billroth als feiner Kenner und wählerischer Geist das Programm selbst zu verfassen. Mitunter gab es auch einen zwanglosen Herrenabend; Billroth hatte bald die besseren musikalischen Geister Wiens an sich herangezogen und sah Goldmark, Nottebohm, Door, Epstein, Brüll, Robert Fuchs, Richard von Berger, Kalbeck u. a. gern als seine Gäste. Den engeren musikalischen Dreieck bildeten aber doch wir Drei: Billroth, Brahms und ich. Es war ein gar traulicher Abend nach einer schönen Konzertaufführung, als Brahms und Billroth das brüderliche „Du“ mit mir tauschten. Das hat mich mehr gefreut, als zwei Orden! Ich habe viel mit Billroth vierhändig gespielt, insbesondere alle neuen Sachen von Brahms, sobald sie im Arrangement gestochen, oder soweit sie in Brahms Handschrift leserlich waren. Billroth war ein tüchtiger Spieler von mächtigem Anschlag, ein schneller Kvintaleser und sicherer, treffender Beurtheiler. Bei ersten Vorstellungen, namentlich in der Oper, fand ich sein Urtheil oft von augenblicklichen Stimmungen beeinflusst, ihn aber stets bereit, dasselbe zu korrigieren, wenn späteres Hören ihm einen anderen Eindruck gemacht hatte.

Unser musikalischer Geschmack stimmte meistens überein, insbesondere bezüglich Brahms' und Richard Wagners. Ich besitze sehr viele Briefe, die mir Billroth, alle in später Nachtstunde, nach irgend einem interessanten Opern- oder Konzertabend geschrieben, Briefe von zwölf, sechzehn und mehr Seiten seiner weichen runden Handschrift. Alles im ersten Impuls ausgeströmt, ohne ängstliches Abwägen, ohne kritische Prätension, nur als treues Spiegelbild seines individuellen Empfindens. Wie schnitt das Messer des großen Chirurgen unbarmherzig ins Fleisch von Tristan und Isolde, von Siegfried, Wotan und Parsifal! Im persönlichen Verkehr von lebenswürdiger, guter Laune, bewahrt Billroth stets jene wohlthuende Gleichmäßigkeit der Temperatur, die uns kein Überspringen von Hitze in Kälte fürchten läßt. Niemals habe ich in den fünfundzwanzig Jahren unseres Verkehrs ihn zornig oder verbrießlich gesehen, niemals heftig oder anzüglich im Streite von Meinungsverschiedenheiten. Wie ein leichter Sonnenschein haftet stets ein freundliches Lächeln auf seinem Munde. Der Zauber, welchen diese mächtige und doch milde, harmonisch abgerundete Persönlichkeit auf alle ihr Nahetretenden ausübt, läßt sich schwer schildern; in mir zeitigte er eine tiefe, zärtliche Zuneigung. Unser Erwerb neuer bleibender Männerfreundschaften reicht selten über die Universitätsjahre hinaus; mit vierzig Jahren noch einen Freund zu finden, mit dem wir nicht bloß allgemeine Interessen besprechen, sondern vertrauensvoll intimes Wohl und Wehe austauschen, das ist ein seltenes Geschenk des Himmels.

Für die Lücken unseres Verkehrs, wie sie in Wien durch die Verschiedenheit des Berufs entstanden, entschädigte mich mancher Ausflug mit Billroth, mancher Besuch auf seiner Villa in St. Gilgen am Wolfgangsee. Das Frühjahr 1875 bescherte mir eine Reise mit Billroth nach Italien. Über Padua, Bologna und Florenz ging es nach Rom und Neapel, Capri, Sorrent und Amalfi. Billroth fand, daß ich ein guter Reisekamerad sei, weil auf der Reise mich alles freut und alles mir recht ist. Das war nicht schwer an seiner Seite. Später machte ich mit meiner Frau in Billroths Gesellschaft einen Ausflug an die Riviera, mit Stationen in den reizenden Orten San Remo, Mentone, Bordighera, Monte-Carlo, Nizza. Auch eine Osterwoche verbrachten wir mit Billroth in dem ihm vorzugsweise lieben Abbazia.

Ich wüßte keine Persönlichkeit, namentlich keine aus Norddeutschland herübergekommene, zu nennen, die in Wien eine so allgemeine Verehrung und Liebe genossen hätte, wie Billroth. Das zeigte sich am deutlichsten bei seiner schweren Erkrankung im Frühjahr 1887. Vom frühesten Morgen bis zum späten Abend umstand eine dichte Menschenmenge sein Haus, jeden Augenblick Nachsicht verlangend. Alle Zeitungen brachten zweimal des Tags Bulletins über sein Befinden, sie waren das erste, wonach man begierig blätterte. Durch mehrere Tage galt Billroth für einen verlorenen Mann. Ich war wütend, wenn mir Leute mit dem Ausruf kamen: „Welcher Verlust für die Wissenschaft!“ Was kümmerte mich die Wissenschaft, — die wird sich schon weiter helfen. Auch

große Ärzte werden wiederkommen. Aber der Mensch Billroth! Dieser einzige, auch ohne seine medizinische Kunst und Wissenschaft schlechterdings einzige Mensch, der wird nie seines gleichen haben, wird so niemals wiederkommen! Zum Glück ist das Gefürchtete nicht eingetreten. Billroth ward gerettet durch seine energische Natur und eine beispiellose Pflege. Wien überströmte von Kundgebungen des freudigsten Dankgefühls. Bald hatte Billroth sich erholt und mit verdoppeltem Eifer seine Thätigkeit wieder aufgenommen. Die Jahre haben seine Kraft nicht gemindert, seinen Geist nicht getrübt, seine Empfänglichkeit für alles Schöne und Große nicht geschwächt; sie haben ihn nur noch milder und liebenswürdiger gemacht.

Jüngst, im Sommer 1893, ist eine Eisenbahn von Ischl nach Salzburg eröffnet worden, die über St. Gilgen geht und dicht hinter Billroths Villa eine Minute anhält. Das ist die „Haltestelle Billroth“. Es bewegte mich ganz eigentümlich froh, als der die Stationen ansagende Kondukteur mit lauter Stimme ausrief: Billroth! So ist dieser Name, welcher für alle Zukunft im goldenen Buch der Wissenschaft prangt, nun auch geographisch befestigt und popularisiert. Fügt es sich nicht schön, daß noch in spätesten Zeiten unzählige Reisende ihn werden ausrufen hören, leise angeweht von dem Genius des Ortes? Ich steige aus dem Waggon die kleine Waldböschung herab, welche zu der stattlichen Villa führt. Billroth kommt mir entgegen mit dem alten freundlichen Lächeln und reicht mir die Hand. Er trägt wollene Kniestrümpfe

und einen Lodenrock; ein rotes Halstuch flatterte lose um den kräftigen Hals. Der weiße Patriarchenbart läßt seinen Kopf noch edler, schöner erscheinen, als vor fünfundzwanzig Jahren. In der offenen Halle mit dem herrlichen Ausblick auf den See, begrüßen wir Billroths hochgebildete, von lebhaftem Geist bewegte Frau und die drei Töchter, Else, Martha und Helene, in ihrer schmucken, steierischen Bauerntracht. In dem Garten, der wie das Landhaus selbst, Billroths eigenste Schöpfung ist, bilden die Rosenstöcke den Gegenstand seiner besonderen Sorgfalt und Vorliebe. Von Zeit zu Zeit hält er im Gespräch inne, um ein unnützes Zweiglein abzuschneiden, oder eine sich neigende Rose zu befestigen. Nur zu schnell ist mir der Tag entschwunden. Brahms kommt von Ischl herüber und holt mich ab. Die Lokomotive mit dem kleinen Eisenbahnzug dampft heran, der Kondukteur ruft sein „Billroth!“ und wir fahren bewegten Herzens von dannen. Von unten winkt uns noch lange die treue Hand des Freundes nach. Der Name „Billroth“ bezeichnet eine der lieblichsten Stationen des neuen Schienenwegs und eine der schönsten auf meiner ganzen Lebensreise.

Nachwort. (Mai 1894.)

Vorstehendes Kapitel hat Billroth im Februarheft der „Deutschen Rundschau“ wenige Tage vor seinem Tode gelesen. Ich kann es nicht über mich bringen, etwas daran zu ändern, denn — wie Billroths Schwiegersohn Dr. Otto Gottlieb mir aus Abbazia schrieb — ist es „die letzte Freude seines Lebens“ gewesen. So

mag denn das Kapitel ganz so stehen bleiben, wie es war, als Billroths brechende Augen darauf ruhten.

Die Besserung in Billroths Befinden war nur scheinbar, nur vorübergehend gewesen. Sein Herzleiden steigerte sich allmählich und bereitete ihm quälende Atemnot. Am 11. September 1893 war er noch eigens von St. Gilgen nach Salzburg gekommen, um dort meinen 68. Geburtstag mit mir und meiner Frau zu feiern. Er hatte einen erträglich guten Tag, war heiter, herzlich und mittheilfam. Den Weihnachtsabend verbrachte er noch mit seiner Familie in Wien. Dann eilte er allein nach seinem geliebten Abbazia, um sich dort „zu erholen“ — in Wahrheit um ruhig dort zu sterben. Er hegte keine Illusion über sein nahes Ende. „Armes Herz!“ mit diesem Wehruf schloß er seinen Neujahrsbrief an mich. Bald darauf, am 5. Februar, hatte das „arme Herz“ zu schlagen aufgehört. „Man wird mich mit viel Liebe begraben“, schrieb mir Billroth in einem seiner letzten Briefe. Das ist eingetroffen, und in viel, viel höherem Maße, als er selbst ahnen konnte. Ganz Wien — in Wahrheit Billroths zweite Witwe — trauert an seiner Bahre. Angesichts dieses allgemeinen großen Verlustes will ich nicht aussprechen, was ich persönlich an Billroth verlor.

* * *

Im Anhang dieses Buches biete ich dem Leser eine Auswahl aus Billroths Briefen an mich. Thatsächlich ein Stück „aus meinem Leben“, finden sie hier ihren rechten Platz. Man wird aus diesen intimen Mittheilungen

erst den ganzen großen und liebenswerten Menschen kennen lernen. Der medizinischen Welt hat Billroth Wunderdinge geboten, die wir Laien nicht verstehen können; uns andere überhäufte er mit Schätzen des Geistes und des Herzens, die jeder versteht und die jeden beglücken. Welchen Reichtum vertraulicher Mitteilungen hat Billroth im Laufe von 26 Jahren mir zugesandt! Von der ersten Einladung zu einem „ungezwungenen Herrenabend“ 1867 bis zu dem letzten Billet aus Abbazia, worin der Schwerfranke mir für das Billroth-Kapitel in meinen Erinnerungen dankt und mit den Worten schließt: „Ein ausführlicher Brief folgt nach.“ Dieser Brief ist nicht mehr geschrieben worden, — der erste und einzige Fall, wo der Freund mir nicht Wort gehalten hat.

Billroth war auch als Brieffschreiber eine ungewöhnliche, imponierende Erscheinung. Er schrieb nach aufreibendem Tagewerk seine Briefe meistens gegen Mitternacht oder noch später; da fühlte er noch das Bedürfnis, sich zwanglos auszusprechen über die Musik, die Bücher, die Ereignisse, die ihn eben beschäftigten, über alles, was seinen Geist, sein Gemüt bewegte. Darin mahnt er fast an die entschwundene Litteraturperiode der umfangreichen, intimen Briefe, die heute in der rasenden Bewegungsschnelle des modernen Lebens den lakonischen Korrespondenz-Billetten und Postkarten Platz gemacht haben. Die Auswahl ist mir allerdings schwer gefallen und diejenigen Briefe, die mich am meisten freute, mußten zu allererst beseitigt werden. Denn Billroth ließ in seiner grenzenlosen Liebenswürdigkeit kaum ein Feuilletton von mir

vorübergehen, ohne mir einige herzlich zustimmende Worte darüber zu schreiben. Sie haben in Momenten der Selbstbezweifelung, wie sie ja mit den Jahren zunehmen, mich jedesmal erquickt und aufgemuntert. „Un bon approbateur“ ist nach dem französischen Sprüchwort oft so viel wert wie un bon correcteur. Auch andere intime Mitteilungen, schöne Zeugnisse seiner unbedingten Wahrheitsliebe und Aufrichtigkeit, konnten hier nicht Aufnahme finden. So bleiben denn in letzter Linie Billroths Briefe über musikalische und litterarische Werke als Äußerungen von allgemeinem Interesse stehen. Ein reiches Gedankenleben, feinsinnig und entschieden zugleich, liegt entfaltet vor uns da. Es ist ein lautes Denken vor dem Freunde, einmal ein Selbstgespräch, das von einem lieben Zeugen belauscht sein will, dann wieder anmutig beredete und geistreiche Mitteilung, die nicht müde wird, sich in wechselnden Wendungen auszusprechen. So mächtig Billroth als genialer Chirurg wissenschaftlich und praktisch nach außen wirkte, so war hingegen sein innerstes Seelenleben von eigenartiger Zartheit und Tiefe, ganz durchflungen von Musik, und sonst auch nur höheren Anschauungen zugewendet. Aber der Drang, zu untersuchen, zu prüfen, zu sondieren, der ihm von seiner wissenschaftlichen Methode und Praxis eigen war, wendet sich auch gegen ihn selbst, und er sondiert oft ganz subtil seine Stimmungen, seine inneren Zustände, sein Verhältnis zu den Kunstindrücken. Ihm auf solchen Wegen der Selbstschau in den Briefen zu begegnen, hat einen ganz besonderen Reiz.

Noch steht Billroths ideale Gestalt lebendig vor unseren Augen, noch klingt der warme Ton seiner Stimme deutlich in uns nach. Wir werden nimmer seinesgleichen sehen. An der Schwelle des prosaisch-praktischen neuen Jahrhunderts steht Billroth als der ganz einzige große Arzt, den ein poetischer und romantischer Hauch umwittert und von dessen Künstlernatur und reinem Menschenadel ein alle Herzen bezwingender Zauber ausging. Sein berühmter Kollege Nothnagel hat ihn schön und treffend mit einem geschliffenen Edelstein verglichen: „Von welcher Seite man ihn betrachten mag, immer leuchtet er in neuer Pracht.“



Achtes Buch.

„Neue Freie Presse“. — Der Krieg von 1870. —
Wiener Weltausstellung 1873. — Die „Komische
Oper“. — Paris 1875.



I.

Am 1. September 1864 erschien die erste Nummer der „Neuen Freien Presse“. Max Friedlaender und Michael Etienne, die Begründer des neuen Blattes, waren die Seele von August Zangs „Presse“ gewesen. In seiner knickerigen Kurzsichtigkeit hatte Zang diese Seele entweichen lassen, und wir andern Seelchen flogen ihr fröhlich nach. Der etwas langatmige Titel des neuen Blattes rührt daher, daß Zang, sobald er von Friedlaenders Plan Wind bekam, sofort bei der Regierung zwei von ihm projektierte neue Zeitungen anmeldete, betitelt: „Neue Presse“ und „Freie Presse“. Diese beiden Titel, welche Friedlaender vorgeschwebt, waren nun durch Zang — der natürlich an ihre Realisirung gar nicht dachte, — vorweggenommen, und es blieb nur der stärker instrumentierte: „Neue Freie Presse“. Ich atmete erleichtert auf, ganz glücklich darüber, mit zwei wissenschaftlich gebildeten, geistreichen und wohlwollenden Chefs arbeiten zu dürfen. In Wahrheit: ein neues freies Leben! Etienne

und Friedlaender, — sie waren einander so unähnlich wie möglich, aber ihre Charaktere und Fähigkeiten ergänzten sich ganz unvergleichlich, und wo sie zusammenwirkten, da „gab es einen guten Klang“. Friedlaender, ein Ostpreuße, Doktor der Rechte: durchdringender, klarer Verstand, ruhig, maßvoll, schweigsam — neben ihm der gewaltige und gewaltfame Etienne, in welchem sich österreichisches und französisches Blut zu lebhaftestem Temperament mischten: phantasiervoll, aufbrausend und gutmütig. Wenn ich Friedlaender ein Anliegen vortrug, pflegte er statt aller Zwischenfragen oder Einwendungen ein einziges Wort zu erwidern: „Abgemacht“. Brachte man aber Etienne irgend etwas ihm nicht ganz Passendes vor, so konnte er auflodern und mit dem Donner seiner Stimme das ganze Redaktionslokal erfüllen. Man brauchte ihn aber nur ein Weilchen ausdonnern zu lassen und hatte wieder den gutmütigsten, gefälligsten Menschen vor sich. Gegensätze in ihrem Äußeren und ihrem Temperament, unterschieden sich die Beiden auch in ihrem Stil. Aus Friedlaenders Aufsätzen blickte das helle, scharfe Auge des geschulten Juristen; Etienne hatte in seiner phantasiervollen Beredsamkeit stets etwas vom Künstler, vom Poeten. Vollkommen einig standen aber beide in ihrer politischen Überzeugung, ihrer freiheitlichen und deutschen Gesinnung, endlich in dem rastlosen Eifer, ihr Blatt mit echten Mitteln zur größtmöglichen Bedeutung zu erheben. Diesem Eifer sind beide im rüstigsten Mannesalter erlegen. Es giebt kaum eine grausamere, aufreibendere Thätigkeit, als die eines leitenden politischen

Journalisten in unseren Tagen. Was wußte die gute alte Zeit davon, mit ihren dreimal in der Woche erscheinenden Blättchen! Wie ruhig segelten diese bei steter Windstille auf glattem Spiegel dahin, ohne Leitartikel, ohne Telegramme, mit ihrer leichten Fracht von Theaterkritiken, Hof- und Stadtnachrichten, Anekdoten und „Allerlei“! Heute ist der Leiter eines politischen Journals ein gehegtes Wild, ein Sklave, der keine Stunde lang sich selbst und seiner Familie angehört, ein Mann, dem immer der Kopf brennt und der doch immer hellen Geistes à la minute produktiv und jeder Überraschung gewärtig sein muß. Selbst ein vielbeschäftigter Arzt, dessen aufreibende Thätigkeit jener vielleicht am nächsten kommt, unterliegt nicht so furchtbar raschem Verbrennungsprozeß des Gehirns und der Nerven. Je länger die Zeitungen geworden sind, desto kürzer das Leben ihrer Schöpfer. Mit dem Hinscheiden von Friedlaender und Etienne, welche das Blatt so schnell zur höchsten Blüte gebracht, befürchteten manche ein Sinken der „Neuen Freien Presse“. Das Gegenteil trat ein. Die Abonnentenzahl und der Einfluß der Zeitung stiegen von Jahr zu Jahr. Aus dem Kreise der Mitarbeiter gelangten Dr. Bacher und Moriz Benedikt an die Spitze des Blattes, zwei Männer von ebenso großem Talent und Wissen wie außerordentlicher Arbeitskraft. Es geziemt mir, dankbar der wohlwollenden Rücksicht zu gedenken, welche sie mir stets angedeihen ließen und bis zur Stunde bewahren. Ich bin einer von den drei einzigen Mitarbeitern der „Neuen Freien Presse“, die

seit dem ersten Tage bis heute darin thätig sind. Der Tod hat in diesen dreißig Jahren viele hinweggerafft: Etienne und Friedlaender, Johannes Nordmann, Moriz Hartmann, die Humoristen Karl Bauernschmied und Daniel Spizer.

Einige Lockungen zum Übertritt in andere Blätter sind nicht ausgeblieben. Nach dem Tode von Dr. Ambros sollte ich zur „Wiener Zeitung“ übergehen, später wiederum zu andern neu aufgetauchten Journalen, welche goldene Berge versprachen, aber bald selber im Graben lagen. Ich fühlte nicht die mindeste Versuchung. Wie Renan, als Mitarbeiter des „Journal des Débats“, unter ähnlichen Umständen ausrief: „Pour aucune raison au monde on ne quitte pas le Journal des Débats,“ so antworte ich: „Von der Neuen Freien Presse scheidet man um keinen Preis!“

II.

Das Jahr 1870! Ich jubelte über die Siege der Deutschen und die Gründung des neuen Reichs. Daß Elsaß wieder deutsch geworden, — ein Herzenswunsch schon meiner Knabenzeit — machte mich so glücklich, als wäre mir persönlich ein Fürstenthum geschenkt worden. Zehn Jahre zuvor war ich zum ersten Mal über die Kehler Brücke nach Straßburg gegangen. Wie habe ich mich geschämt, von dem deutschen Wachtposten um meinen Paß angehalten und argwöhnisch ausgefragt zu werden, während man auf der französischen Seite mich unbe-

hindert aus- und eingehen ließ! Ja, ich triumphtierte Tag für Tag mit den Erfolgen der deutschen Armee, obgleich mir die Franzosen stets sympathisch gewesen und es noch sind im Privatverkehr wie in der Kunst. Kein Zweifel, die Welt wäre sehr viel langweiliger ohne die Franzosen. Aber ihre Prahlucht und Überhebung Deutschland gegenüber hat mich unter Louis Napoleon ebenso widerwärtig berührt, wie heute noch ihr kindischer Trotz und Größenwahn nach empfangener Lektion, ihre Unfähigkeit, sich nach vierundzwanzig Jahren in das Unabänderliche zu fügen, ihr unsterbliches Revanchegeſchrei — „Revanche“ dafür, daß geraubtes Gut von dem Eigentümer wieder zurückerobert ward! Oesterreich verhielt sich bekanntlich neutral zwischen den beiden kriegführenden Mächten, unsere deutsche Bevölkerung hingegen fühlte unverblümt national und äußerte die lauteste Freude über Deutschlands Siege. Die offizielle Bewahrung der „Neutralität“ ging in Wien so weit, daß die Polizei das Singen der „Wacht am Rhein“, dieses harmlosen, dreißig Jahre vor dem deutsch-französischen Kriege gedichteten Liedes verbot. Es durfte auf keinem Programm figurieren, wurde aber in jedem Konzert unserer zahlreichen Männergesangsvereine so stürmisch vom Publikum begehrt, daß es trotz des Verbotes gesungen wurde, drei- und viermal nacheinander.

III.

„Es liegt in der Natur der Sache, daß, wenn man als „Lebender“ über sich und über andere schreibt, man

doch sehr unfrei ist. Man könnte manche Fesseln abwerfen, wenn man Memoiren schriebe, die erst später veröffentlicht werden. Man könnte dann sich selbst im Guten wie im Schlimmen freier geben, sein innerstes Innere preisgeben; dann gäbe es wohl schärfere Lichter und Schatten. Diese fehlen und müssen fehlen, wenn man lebend über seine Erlebnisse schreibt. Ich habe schon das Gleiche bei Hasners Memoiren empfunden. Man sieht nur Lichtbilder, keine scharfen Konflikte des Selbstbiographen mit sich selbst, mit Andern, mit der Welt, — kurz, keine Schatten. Ich weiß wohl, daß es nicht anders sein kann; doch im allgemeinen wirst Du mir recht geben. Man möchte hier und da auch Dissonanzen, ein Himmelsakrament! oder dergleichen. Aber das geht eben nicht, und so hat man die Empfindung: er sagt doch nicht alles! Vielleicht kommen später doch kräftigere Schatten. Du hast das Bild Deiner Lebenslandschaft mit blauem Himmel von oben angefangen zu malen; je näher Du der Erde kommst, wird es wohl scharfschattiger werden.“

Wohl hast Du Recht gehabt, Freund Willroth, der Du mir Obiges schriebst über das erste Heft meiner Erinnerungen! „Er sagt nicht alles!“ Alles, was ich hier erzähle, ist vollständig so erlebt und gefühlt, ist buchstäblich getreu. Aber nicht alles, was ich erlebt und empfunden habe, erzähle ich. Jede Seele hat ihr Privat-kämmerlein, ihre alleinigen, verschwiegensten Freuden und Leiden. Wir öffnen es höchstens einem alten, treuen Jugendfreunde, niemals fremden Lesern. Es hat mir

nicht gefehlt an beglückenden Momenten, die keinen Dritten interessieren, noch weniger an Tagen des Kummers und bitterer Verzagtheit, die mir allein gehören. Ich würde sie nicht preisgeben, wäre ich selbst eine bedeutende Persönlichkeit, die, wie Jean Jacques Rousseau, für ihre intimsten Heimlichkeiten das Interesse der ganzen Nation ansprechen durfte. Vorübergehende thörichte Herzensneigungen eines immergrünen Herzens und ähnliche Privatissima — gehören die vor das Publikum? „Ja, für dergleichen,“ versichert mir ein Freund, „interessieren sich die Leute gerade am meisten!“ Wirklich? Nun, dann erst recht nicht. Noch weniger mag ich meine Leser an das Krankenlager und Todtenbett geliebter Personen führen. Wahrlich, an den Schatten, die Freund Billroth vermißt, hat es meiner „Lebenslandschaft“ nicht gefehlt, wenn ich auch dankbar bekennen muß, daß der „blaue Himmel“ überwog, sowohl in der Landschaft selbst, als in meinem Temperament. Eine meiner trübsinnigen Perioden war es, die mich zu einer großen Thorheit verführte. Nach einer längeren Krankheit vernichtete ich alle meine Tagebücher, die ich von meinem fünfzehnten Jahre an durch volle fünfundzwanzig Jahre mit liebevoller Sorgfalt geführt hatte. Wozu diese schmerzliche Erinnerung an entschwundene glücklichere Zeiten? Und sollten sie, wenn ich stirbe, in fremde Hände fallen? So verbrannte ich denn einen Band nach dem andern und schaute mit schmerzlichem Behagen in das Kaminfeuer, wie die geliebten Blätter rasch aufflamment und sich dann zu schwarzen funkendurchsprung-

ten Schichten zusammenballten. Nur meine Reisetagebücher wurden verschont; sie bestanden bloß aus kurzen täglichen Notizen. Wie oft, wie schwer habe ich dieses voreilige Autodafé bereut!

Während ich diese Zeilen schreibe (1894), erhalte ich den ersten Band von Gottfried Keller's Biographie. Wie schmerzlich packen mich die Worte, mit welchen der junge Keller sein Tagebuch einleitet: „Nicht bloß in Tagen der Mutlosigkeit, nein! auch in Tagen der festlichen Freude will ich stille Momente verweilen und ausruhen im traulichen Schmollwinkel meines Tagebuchs. Ich will die schönsten Blüten erlebter Freude hineinlegen, wie die Kinder Rosen- und Tulpenblätter in ihre Gebetbücher legen; und wie sie sich dann in späteren Zeiten wehmütig erfreuen, wenn ihnen so ein verblichenenes Blumenblatt in einem alten Buche zufällig wieder in die Hände fällt: so will ich mich in meinen letzten Erdentagen erfreuen an den Bildern entschwendener Freuden.“ Um diese wehmütige Freude, die beglückender ist, als so manche lärmende, habe ich mich selbst gebracht.

IV.

Und wieder eine Weltausstellung! Im Mai 1873 wurde sie in Wien eröffnet und lockte von Nah und Fern zahlreiche Scharen in die grünen Auen des Praters. Meine geringe Sympathie für Weltausstellungen habe ich schon bei Gelegenheit der Londoner 1862 und der Pariser

1867 offen eingestanden. Eine zu schnelle Aufeinanderfolge derselben wird überdies Jeder beklagen, der es mit dem industriellen Zweck solcher Unternehmungen ernstlich meint. Der für die Aussteller unvermeidliche enorme Aufwand von Geld, Zeit und Mühe erzeugt, zusammen genommen mit der Überreizung des Ehrgeizes, der Hast der Produktion, der Jagd nach Orden und Medaillen, einen fieberhaften Zustand, welcher nur auf längere Zeiträume verteilt, erträglich oder gar heilsam wirken kann. Von andern versteckten oder verfälschten Motiven, welche derlei Ausstellungen als Ableiter politischer Krankheitsstoffe, als glänzendes Spektakelstück oder endlich als ganz gemeine Spekulation auf den Beutel der Fremden benützen, will ich ganz absehen. Vom national-ökonomischen und technologischen Standpunkt sind die Nachteile einer solchen von fünf zu fünf Jahren sich wiederholenden Heße evident. Kaum hat der Industrielle sich von den Auslagen und Mühen einer Weltausstellung erholt und den geregelten Gang der Arbeit wiedergefunden, so klopft schon eine neue an seine Thür. Nun flattern alle Gedanken wieder dieser Lockspeise zu; man arbeitet nicht mehr um der Sache, sondern der Medaille willen. In den berechtigten Eifer, sich auszuzeichnen, träufelt sofort jener andere giftige Ehrgeiz, welcher mit der eigenen Geltung nicht zufrieden, vor allem den Nächsten unter sich herabgedrückt sehen will. Diese moralischen Mißklänge gehören mit zu den entstellendsten Dissonanzen der großen Industrie-Konzerte. Man kann leider in dem engen Rahmen eines Ausstellungspalastes mehr

Neid und Gehässigkeit kennen lernen, als sonst in weiten Entfernungen von Zeit und Raum.

Zum mindesten eine Pause von zehn Jahren müßte je zwei Weltausstellungen trennen, wenn wirklich entscheidende Fortschritte ans Licht treten und eine fruchtbare Vergleichung ermöglichen sollen. Bezüglich der Fabrikation von Musikinstrumenten haben wir, kleine Verbesserungen abgerechnet, 1873 in Wien eigentlich kaum etwas anderes gesehen als in London 1862. Epochenmachende Erfindungen, wie seinerzeit das double échappement von Erard, das doppelte Harfenpedal, der pneumatische Heber an den Orgeln, die Böhmische Reform der Holz=Blasinstrumente und Steinways kreuzsaitiges System hat die Wiener Ausstellung so wenig wie die letzte Pariser gebracht. Weit erheblicher als die Reformen im Instrumentenbau erschienen die Verbesserungen in der Fabrikationsweise — Methoden zweckmäßigerer, billigerer und ausgedehnterer Produktion; die, allerdings nicht erst seit fünf, sondern seit fünfzehn und zwanzig Jahren bemerkbar, sich immer mehr konsolidieren und ausbreiten: die Anwendung der Dampfmaschinen, die größtmögliche Teilung der Arbeit, die Entlohnung der Arbeiter nach der Stückzahl, statt nach den Arbeitstagen u. A.

Von all dem Schönen und Merkwürdigen, das in der Wiener Ausstellung und um dieselbe herum aufgestapelt lag, will ich nur eine Spezialität nennen, die als neu und lehrreich eigenartig hervorstach: den Pavillon „für Geschichte der Gewerbe und Erfindungen in Oester-

reich". Den ganzen Tag war diese „Additionelle Ausstellung“ belagert von Besuchern, die im ersten Zimmer alle erdenklichen Kleider- und Hutmoden früherer Zeit, in einem zweiten die verschiedensten Möbel und Gerätschaften, in einem dritten eine Auswahl älterer musikalischer Instrumente betrachteten. Professor Wilhelm Czner (gegenwärtig Hofrath und Reichsratsabgeordneter) hatte sein reiches technologisches Wissen und seine außerordentliche Arbeitskraft vollständig dieser schwierigen Aufgabe gewidmet. Die Zusammenstellung des Musikzimmers war mir anvertraut, und ich genoß die Befriedigung, daß die zahllosen Briefe, welche ich dafür nach allen Richtungen der Monarchie ausgesandt, fast durchweg von Erfolg begleitet waren. Museen und Privatpersonen, vom Fürsten bis zum Landschullehrer herab, vertrauten uns wertvolle und seltene Instrumente für die ganze Dauer der Weltausstellung. Der Musikfreund fand hier durch Tonwerkzeuge aller Gattungen die Entwicklung des Instrumentenbaues in Oesterreich seit hundertzwanzig bis hundertdreißig Jahren versinnlicht. Er erblickte neben einem Spinett von Josef Haydn, die Klaviere Mozarts, Beethovens und Schuberts, dann Geigen und Blasinstrumente der ältesten österreichischen Instrumentenmacher u. s. w. in systematischer Anordnung schön aufgestellt.

Zum Präsidenten der musikalischen Jury wurde auf Antrag eines italienischen Mitgliedes der Opernkomponist Petrella gewählt. Der gute Mann — von seinem gedachten Landsmann stets „Unser hehrwürdige Err

Präsidenten“ genannt, — konnte nicht Deutsch, noch Französisch; ich glaube, er konnte auch nicht recht Italienisch. War das ein verlegenes Stottern und Fragen und peinliches Unvermögen, die Verhandlungen zu leiten! Es konnte so nicht weiter gehen. Da hatte das Ministerium, dem unsere Klagen zu Ohren gekommen, die glückliche Idee, einen der Jury gar nicht angehörigen Kunstfreund, Herrn Nicolaus Dumba, als eine Art Neben- oder Ehrenpräsidenten kurzweg in unsere Versammlung zu deligieren. Nun ging alles ganz vortrefflich. Dumbas unvergleichliche Gabe, überall den Nagel auf den Kopf zu treffen, Wesentliches von Unwichtigem zu scheiden, seine im parlamentarischen Leben erworbene Geschicklichkeit, eine Debatte zu leiten und ihr Resultat klar und bündig zusammenzufassen, gedieh uns zu größtem Vorteil, um so mehr als Dumbas persönliche Liebenswürdigkeit keine Opposition gegen seinen Vorsitz auskommen ließ. Man freute sich schon an dem Anblick des schönen kräftigen Mannes, dessen große, kohlschwarze Augen und dunkle Gesichtsfarbe seine griechische Abkunft verraten.

Nicolaus Dumba nimmt als eine der hervorragendsten Persönlichkeiten Wiens eine so ganz eigenartige Stellung ein, daß ich in meiner langen Erfahrung mich keiner ähnlichen zu erinnern wußte. Privatmann ohne Amt oder Titel, wird er doch überall zuerst gesucht und gefunden, wo man einer gewichtigen Stimme und erfahrenen Hand bedarf in politischen oder künstlerischen Unternehmungen. Er „sitzt“ nicht bloß, er arbeitet in

der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde, des Wiener Männergesangvereins, des Kunstvereins, des Gewerbemuseums — und wo nicht sonst! Handelt es sich um die Konfursauschreibung für ein Monument — Schiller, Grillparzer, Radetzky, Beethoven, Mozart — überall ist Dumba die organisierende und stetig arbeitende Kraft. Das Schubert-Monument, der Zeit nach das erste Tonkünstlerdenkmal in Wien, verdanken wir der Initiative und größtenteils der Opferwilligkeit Dumbas, des begeisterten Schubertverehrerers und Schubertfängers. Seine Künstlernatur hat ihn niemals zu unpraktischen Vorschlägen verleitet, überall repräsentiert er den gesunden Menschenverstand, das richtige Maß, den klaren Ausdruck. Er verschmäht Auszeichnungen, Titel und Würden, die ihm zur Auswahl stünden, und bleibt der bürgerliche Nicolaus Dumba, mit dem einzigen Ehrgeiz, seinem Vaterlande aus allen Kräften nützlich zu sein. Woher der vielbeschäftigte Landtags- und Reichsrathsabgeordnete, Fabrikbesitzer und Landwirt, noch die Zeit nimmt zu allen jenen freiwillig übernommenen Arbeiten, das ist sein Geheimnis, oder richtiger: sein Talent. Im herzlichen Verkehr mit Dumba fand ich stets aufrichtigen Genuß; besonders im Kreise seiner Familie, auf seiner Villa in Liezen. Vor kurzem besiel ihn auf der Rückkehr aus Italien eine schwere Augenentzündung; der stets arbeitsfrohe Mann mußte mehrere Wochen, eine Binde um die Augen, in völlig verfinstertem Zimmer zubringen. Auch die beiden anstoßenden Zimmer waren ganz verdunkelt. Es kam mir

wie eine Opernscene vor, als Dumbas schöne, gemüthvolle Frau mich an der Hand durch die finsternen Räume zu meinem armen Freund führte. Wer hat nicht Männer gekannt, die voll mutiger Kampflust im öffentlichen Leben, zusammenknicken, sobald sie daheim ein Mißgeschick trifft? Dumba gehört nicht dazu. „Wie kannst Du das nur aushalten?“ rief ich erschreckt. Er antwortete gelassen, fast heiter: „Wozu hätte der Mensch sein bißchen Ver nunft, wenn er solche Proben nicht bestehen, Unabänderliches nicht geduldig tragen sollte!“

Wie in London und Paris, so waren mir auch in Wien jene Weltausstellungsmomente die genußreichsten, welche mich abseits vom Jurorstische mit guten alten oder lieben neuen Freunden zusammenführten. Zu letzteren gehörte Dr. Julius Rodenberg, den die Weltausstellung nach Wien geführt hatte. Es war ein schöner Sommerabend, den ich mit ihm, seiner geistvollen Frau und Eduard Schön in dem Park „zur Neuen Welt“ bei Schönbrunn verlebte. Wir kamen zu einer festlichen Produktion des „Wiener Männergesangsvereins“. Eine der beliebtesten Nummern desselben war und ist heute noch der Chor „So weit!“ Das gemüthvolle Gedicht Rodenbergs mit der reizenden Melodie von Eduard Schön (Engelsberg) entzückte die aus allen Ländern zusammengeströmten Gäste, welche den Chor stürmisch zur Wiederholung verlangten, ohne zu ahnen, daß Dichter und Komponist stillvergnügt unter ihnen saßen. Die duftige, laue Sommernacht in dem von tausend Lichtern widerstrahlenden Park erhöhte das Poetische dieses Ein-

Drucks; wir konnten so recht von Herzen uns freuen, vertraut und freundschaftlich einander mitteilen. Rodenberg hat in Erinnerung an diesen Abend Schön und mir ein wertvolles Büchlein zugeeignet, worin er, aus Anlaß der Weltausstellung, eine Wanderung durch Wien schildert und eine Menge der interessantesten historischen Daten anführt, von denen viele eingeborene Wiener gewiß zum ersten Male Kenntnis erhielten.*)

Es gab damals kaum eine Produktion irgend eines Männergesangvereins ohne den Namen Engelsberg auf dem Programm. Und doch habe ich lange zu kämpfen gehabt gegen Schöns Bescheidenheit und bureaukratische Bedenken, bevor er sich entschloß, etwas von seinen Kompositionen öffentlich auszuführen und gar drucken zu lassen. Sobald aber einmal seine ersten Chöre durch den „Wiener Männergesangverein“ und den aus Studenten gebildeten „Akademischen Gesangverein“ bekannt geworden, konnte man gar nicht genug davon haben. Hatten ihn tags über die schwierigsten Arbeiten im Finanzministerium noch so intensiv beschäftigt, des Abends setzte er sich heiteren Mutes hin und komponierte Männerchöre, meist humoristischen Inhalts, zu welchen er sich selbst den Text gedichtet. So entstanden seine köstlichen „Ballscenen“, seine „Marrenquadrille“, sein „Landtag zu Wolkenkuckucksheim“, „Doktor Heine“ u. a. Selbst ein guter Sänger, schrieb er immer stimmunggemäß, wirksam und klangschön. Sein poetischer Sinn und wählerischer Geschmack leiteten

*) „Wiener Sommertage“. Leipzig, Brockhaus. 1874.

ihn auch auf neue Stoffe. So führt er uns in seinem Cylklus „Poeten auf der Alm“ mitten in eine Gesellschaft junger Freunde, die auf einer Alpenpartie ihrer Begeisterung, je nach Sinn und Stimmung verschieden gefärbt, in Citaten aus deutschen Lieblingsdichtern Luft machen. Ein größerer Cylklus, das „Italienische Liederspiel“, ist aus Paul Heyfes trefflichen Nachdichtungen toskanischer Volkslieder so sinnreich zusammengestellt, daß wir etwas wie dramatischen Zusammenhang durchfühlen. Hier haben wir die innigste Verschmelzung von Engelsbergs poetischer Textauffassung mit seinem fast uner-schöpflichen Melodienreiz. An Großes, Gewaltiges hat er sich nie gewagt; aber viele von zarter Empfindung getragene, ernstere Chöre stehen seinen humoristischen Schöpfungen nicht nach; auch der kleinsten Komposition Engelsbergs fühlt man es an, daß sein Talent durch eine feine allgemeine Bildung hindurchgegangen ist. Komisch berührte mich Schöns immer wache Besorgnis, seine Vorgesetzten im Ministerium könnten von seinen musikalischen Seitensprüngen Notiz nehmen, oder die Journale den wahren Namen dieses „Engelsberg“ verrathen. Aber Schön stand als Beamter in zu großer Wertschätzung, als daß sein Doppelgänger Engelsberg ihm hätte schaden können. Er war ein nur allzu eifriger, leidenschaftlich fleißiger Arbeiter, der sogar während der ihm vorgeschriebenen Kurzeit in Marienbad Stöße von Akten erledigte. Das hat ihn vor der Zeit ins Grab gebracht (1879).

Die Weltausstellung fand einen merkwürdigen Ab-

schluß in einem Festkonzert, das — die chinesische Ausstellungskommission, aus Dankbarkeit gegen die Stadt Wien, veranstaltete. Eigentlich gaben die Chinesen bloß das Geld zu dem Konzerte; arrangiert ward es in fabelhafter Schnelligkeit von Herbeck. Es galt an diesem Abend mit Pomp aufzutischen, was österreichisch, gut und teuer ist. Nachdem Dessoff und Herbeck Schönstes von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert aufgeführt hatten, trat Strauß ans Pult und dirigierte Lanners „Romantiker“, — eine Walzerpartie voll Schwung und Adel, deren Franz Schubert sich nicht geschämt hätte — hierauf den majestätischen „Nobelgarden-Marsch“ von Strauß Vater, endlich seinen eigenen „Donauwalzer“. Diese Stücke belebten das bereits etwas müde gewordene Publikum bis zu einem völligen Rausch des Entzückens. Nach dem Konzert setzte ich mich in einer nahen Restauration an einen Tisch mit Herbeck, Dumba und Johann Strauß. Man wird nicht leicht drei so schöne, geistvolle Künstlerköpfe neben einander sehen. Mit Strauß bin ich immer gerne zusammengetroffen; er gehört zu den liebenswürdigsten, aufgewecktesten und zugleich anspruchslösesten Persönlichkeiten Wiens. Die Triumphe, die ihn von Jugend auf umbraust haben, konnten seiner echten, gefühlten Bescheidenheit nichts anhaben. Diese unterscheidet sich gar sehr von der gewöhnlichen, bescheiden thnenden Biederkeit, welche meistens nur die Maske lobgieriger Eitelkeit ist. Weit entfernt, alles, was er niedergeschrieben, für vortrefflich zu halten, pflegt Strauß auch das Beste anzuzweifeln und gern dem Urtheil verschiedener

Leute vorzulegen, von denen nur zu oft der Letzgekommene Recht behält. Die schöne Natürlichkeit und Offenheit des genialen Walzerkomponisten gewinnt alle Welt; mich hat sie stets gefangen genommen. Das Konzert, aus dem wir eben kamen, und der ungeheure Erfolg der Tanzstücke brachte das Gespräch gleich auf den alten Strauß und Lanner. Wer waren von Haus aus diese Beiden, welche den Wiener Walzer ganz eigentlich geschaffen haben? Zwei „Lehrbuben“ aus der ärmeren Vorstadtbevölkerung Wiens — der eine zum Buchbindergefallen, der andere zum Handschuhmacher bestimmt. Beide blieben ohne regelmäßigen Musikunterricht und trieben heimlich auf dem Dachboden ihre verpönten Violinübungen! Lanner hatte mit einem kleinen, anfangs nur fünf bis sechs Mann starken Orchester begonnen, das er als Vorgeiger in den bescheidenen Vorstadtbällen beim „Sperl“ oder der „Goldenen Birn“ dirigierte. Unser Strauß erzählte uns nun, wie sein Vater, kaum sechzehnjährig, als Bratschist bei Lanner eintrat. Mit dem wachsenden Erfolg Lanners vergrößerte sich auch sein Orchester; er mußte es, um der vermehrten Nachfrage zu genügen, teilen und Strauß die Leitung der einen Hälfte überlassen. Bei dieser Gelegenheit entdeckte Strauß zufällig sein Kompositionstalent. Ich lasse den Sohn erzählen: „Das Komponieren war offenbar damals eine leichtere Kunst als heutzutage. Zur Hervorbringung einer Polka studiert man jetzt die gesamte Musikliteratur durch. Früher gehörte zum Komponieren nur eines: „es mußte einem was einfallen“, wie man sich populär

auszudrücken pflegte. Und merkwürdigerweise „fiel einem auch immer was ein“. Das Selbstvertrauen in dieser Richtung war so groß, daß wir Alten häufig eine Walzerpartie für einen bestimmten Abend ankündigten, von welcher am Morgen desselben Tages noch keine Note vorhanden war. In einem solchen Falle erschien zumißt das Orchester in der Wohnung des Kompositors. Sobald dieser einen Teil fertiggestellt hatte, wurde er vom Personal für das Orchester hergerichtet, kopiert u. s. w. Inzwischen wiederholte sich das Wunder des „Einfallens“ beim Kompositur bezüglich der übrigen Teile; nach einigen Stunden war das Musikstück fertig, wurde durchprobiert und am Abend vor einem in der Regel enthusiastischen Publikum zur Aufführung gebracht. Lanner, der Leichtblütige, Leichtlebige — produzierte beinahe nie anders. Da widerfuhr es ihm, daß er eines Morgens sich sehr leidend und arbeitsunfähig fühlte, während für den Abend eine neue Walzerpartie angekündigt war, von der natürlich noch kein Takt existierte. Er schickte zu meinem Vater mit der einfachen Botschaft: „Strauß, schauen's, daß Ihnen was einfällt.“ — Am Abend gelangten die neuen Walzer — selbstverständlich als Komposition Lanners — zur Aufführung und fanden außerordentlichen Beifall. Dieser Umstand sowie seine in dasselbe Jahr fallende Verheiratung veranlaßten meinen Vater, sich selbständig zu machen. Er organisierte vorerst ein Quintett, aber nach kaum einem Jahre zählte sein Orchester bereits vierzehn Mann.“

Wir haten Strauß, uns etwas von seiner eigenen

Jugend zu erzählen. „Daran,“ meinte er, „ist nicht viel Gutes. Der Vater war streng, oft hart; wir blieben aber nicht lange bei ihm. Ich und meine beiden jüngeren Brüder Josef und Eduard waren noch Knaben, als der Vater sich von unserer Mutter trennte, der wir nun überlassen blieben. Von einer sorgfältigen Erziehung konnte in so verstörtem Familienleben nicht die Rede sein. Zum Vater, der in einer anderen Vorstadt wohnte, kamen wir nur am Neujahrstag und an seinem Namenstag, um pflichtschuldigst zu gratulieren. Der Vater hat meine musikalische Karriere nicht gefördert, wie man annehmen könnte, sondern eigensinnig verhindert. Ich sollte der Musik fern bleiben und Techniker werden. Allein es ging mir genau so, wie früher ihm selbst, als er seinem Buchbindermeister entlief und Musiker wurde. Des Talentes, das ich vom Vater geerbt, fühlte ich mich sicher: so nahm ich denn mutig die Geige zur Hand und stellte mich an die Spitze eines kleinen Orchesters, mit dem ich im Oktober 1844 meine ersten Walzer „beim Domeyer“ in Hiebing produzierte. Die Sachen machten unerwartetes Furore, aber mein Vater hat nichts davon gehört, nichts hören wollen.“ Ich fragte nach dem Titel jener ersten Walzerpartien; es waren die „Gunstwerber“ und „Sinngedichte“. Wir drei, Dumba, Herbeck und ich, mußten bekennen, nie davon gehört zu haben und sogar die etwas späteren, überaus reizenden „Johanniskäfer“ und „Liebesgedichte“ nur aus dem Klavierauszug zu kennen. Es überkam mich eine ganz zornige Aufregung: „Warum spielt man diese schönen Sachen nicht

mehr, sobald sie zwei oder drei Jahre alt geworden sind? Und müssen erst Chinesen ein Konzert geben, damit wir, wie heute, wieder einmal etwas von Lanner und Alt-Strauß zu hören bekommen? Man kann in jedem beliebigen Badeort des Deutschen Reichs in einem Sommer mehr Strauß und Lanner hören, als hier in zehn Jahren. Einmal im Jahr wird allerdings ein „Strauß- und Lannerabend“ in irgend einem Garten veranstaltet, wo man dann vor Gedränge sein Leben riskiert. Aber diese laute Stimme der Bevölkerung bleibt unbeachtet. Es bleibt bei dem einen Abend, an dem die Veranstalter sich mit der unbequemen Pflicht der Pietät abfinden, ungefähr wie die Friedhofbesucher am Allerseelentag. Es sollten aber in jedem Programm eines Wiener Gartenkonzerts Alt-Strauß und Lanner wenigstens eine Nummer haben. In ihrer Art klassisch, haben diese Tanzmusiken den Anspruch auf einen bleibenden Platz in unsern Garten- und Ballorchestern, sowie die Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven in unseren Philharmonie-Konzerten. Seit vierzig Jahren sind ihre Walzer in Wien wie vertilgt und verwunschen. Das gilt auch, lieber Strauß, von den köstlichen Walzern aus Ihrer ersten Periode, die bei uns so verschollen sind, als stammten sie aus der Zeit Friedrichs des Großen. Es ist eine Schande!“ Herbeck und Dumba gaben meiner etwas erregten Anklage Recht. Strauß machte zur Entschuldigung der Orchesterdirigenten nur geltend, daß die Musikverleger auf die Aufführung der so massenhaft produzierten Novitäten dringen, und die Komponisten erst recht. Mit dem

Axiom „das Publikum will nur Neues“, glaubt man das bessere Alte totschlagen zu dürfen. In dieser Behauptung ist jedenfalls das „nur“ falsch. Ich muß in meiner Erzählung um zwölf Jahre vorgreifen, um den schlagendsten Beweis dafür zu erbringen: das kleine Ballet „Wiener Walzer“. Dieses harmlose Divertissement, das in Wien bereits an dreihundert mal gegeben worden ist und seinen Siegeslauf durch halb Europa noch immer fortsetzt, — wem verdankt es diesen Erfolg? Den Fragmenten von Lanner und den beiden Strauß, aus welchen die ganze Musik zusammengesetzt ist! Die Leute können sich nicht satt hören an diesen reizenden alten Walzern, die sie eben nirgend anderswo zu hören bekommen. Aus dieser kostbaren Quelle ließe sich noch sehr viel mehr und besser schöpfen.

Serbeck kam abermals auf das Kapitel „Memoiren“ zu sprechen: „Was mußt Du, unternehmender und verhätschelter Mann nicht alles erlebt haben in jüngeren Jahren!“ Strauß aber meinte: „In jungen Jahren habe ich's sehr toll getrieben, und das kann man nicht drucken lassen. Meine Frau (Henriette Treffz) hat einmal angefangen, meine Erlebnisse niederzuschreiben, ist aber nicht weit gekommen. Mein Petersburger Aufenthalt, der war freilich interessant genug; da habe ich mich so genial aufgeführt, daß die Polizei mich ausgewiesen hat und nur hohe Protektion diesen Befehl annullierte. Davon will ich Euch vielleicht ein andermal erzählen. Mitternacht ist längst vorbei; wir wollen lieber nach Hause gehen!“

V.

Am 17. Januar 1874 wurde in Wien ein neues schmuckes Theater eröffnet: die „Komische Oper“. Nach einem vielverheißenden Anfang hat sie allerhand Drangsale durchgemacht und nach wenigen Monaten ein schnelles Ende genommen. Trotzdem möchte ich der „Komischen Oper“ hier mit einigen Worten gedenken; weil die einem wahren Kunstbedürfnis entsprungene Idee dieses Unternehmens mir unsterblich scheint und fruchtbringend über Wien hinaus für ganz Deutschland.

Mit der Eröffnung des neuen Hoftheaters im Jahre 1869 hatte Wien eins der prächtigsten Schauspielhäuser in Europa erhalten. Von imposanter Eignung für die großen Opern Meyerbeers, Gounods, Wagners erwies es sich doch als zu groß für die Spieloper, das musikalische Lustspiel. Man hielt sich dieses Genre im neuen Opernhaus möglichst lang vom Leibe. Aber das Publikum sehnte sich bald danach, die angestrengten Sinne in den klaren Fluten einfacher Musik zu laben. Man gab ihm zeitweilig den Fra Diavolo, die Weiße Frau, den Postillon. Der intime Reiz dieser heiteren Genrebilder versagte jedoch in den weiten Hallen. Da begann in einigen musikalischen Köpfen die Überzeugung aufzudämmern, daß in Wien eine eigene Unternehmung für die Komische Oper not thue. Ich hatte längst und nachdrücklich dafür plaidirt. So thaten sich denn einige geschäftstüchtige und vermögende Kunstfreunde zusammen, bildeten eine Aktiengesellschaft und bauten ein neues

Theater am Schottenring: Die „Komische Oper“. Der Name empfahl sich als wörtliche Übersetzung von „Opéra comique“ und war in demselben Sinne zu verstehen, wie von jener berühmten Bühne, welche das musikalische Lustspiel vorzugweise, aber nicht ausschließlich pflegt. Da man bei uns die strenge Klausulierung der französischen Theaterprivilegien nicht kennt, so durfte die „Komische Oper“ in Wien ihr Repertoire noch viel weiter ausdehnen als eine Pariser: italienische Opern mit Rezitativen (Barbier, Liebestrank zc.) geben, sich den Luxus eines kleinen Ballets erlauben, nach Herzenslust von Grétry bis Votzing, von Dittersdorf bis Donizetti sich ausbreiten. Die Wiener „Komische Oper“ konnte unter glücklichen Verhältnissen allmählich zur „Opéra comique“ von Deutschland werden.

Das neue Haus war mit vornehmer Eleganz errichtet, nicht zu groß, noch zu prachtvoll. Die Eröffnungsvorstellung, Rossinis „Barbier“, erregte Jubel, Minnie Hauck, früher eine Zierde des Hofoperntheatere, sang die Rosina mit glänzender Virtuosität und natürlicher Heiterkeit. In Anton Erl (jetzt Mitglied der Dresdener Hofoper) war ein ausgezeichnete Almasiva gewonnen; Sohn und musikalische Gegenstück des ehemals in Wien gefeierten Josef Erl, des Achilles unter den Heldentenenoren. Da auch der schmucke, jugendliche Hermann als Figaro und der erprobte Bassbuffo Hölzl als Basilio ihr Bestes gaben und ein allgemeines Frohgefühl die ganze Aufführung belebte, so glänzte diese Eröffnungsvorstellung als ein sehr günstiges Omen.

Nur zu bald jedoch ging es abwärts. Direktor Albin S woboda, früher ein gefeierter Operettentenor, zeigte sich seinem neuen Amte nicht gewachsen. In kurzen Zwischenräumen folgten ihm nach einander mehrere Direktoren ohne Namen und Autorität; sie konnten den Zusammensturz der so freudig begrüßten „Komischen Oper“ nicht aufhalten. Vereinzelte Glanzpunkte brachten noch die Gastvorstellungen der Patti und der Lucca. Nachdem das Haus einige Zeit leer gestanden, erwarb es Franz Jauner und eröffnete es 1880 unter dem Titel „Ringtheater.“ Es sollte hauptsächlich das Volksstück und das Lustspiel pflegen, brachte aber doch eine interessante Opernvorstellung: Offenbachs nachgelassene Oper „Die Erzählungen von Hoffmann“. Die erste Aufführung dieser Oper war auch die letzte — nicht bloß des Werkes, sondern des ganzen Theaters. Am nächsten Tage (den 8. Dezember 1881) vernichtete eine furchtbare Feuersbrunst das schmucke Haus und zugleich eine große Anzahl Menschenleben. An den Wiederaufbau einer „Komischen Oper“ war nach diesem Unglück nicht zu denken; es sollte keine „Fenice“ aus ihrer Asche entstehen. Der entsetzliche Eindruck dieser Schreckensnacht wirkt heute noch so lähmend auf die Wiener Bevölkerung, daß kein Theater es gewagt hat, jene Oper Offenbachs trotz ihres großen Erfolges wieder aufzunehmen.

Ich hege noch immer die stille Hoffnung, es werde in günstigeren Zeiten eine eigene „Opéra comique“ in Wien wieder erstehen und in den großen Deutschen Residenzen Nachahmung wecken. Das Prinzip der

Arbeitsteilung, das in Wissenschaft, Kunst und Industrie unser modernes Leben durchdringt, verlangt auch im Theaterwesen sein Recht. Eine Bühne, die wie das Wiener Hofoperntheater auf die glänzende Repräsentation der Großen Oper angewiesen ist, kann unmöglich die Spieloper in gleicher Ausdehnung und mit gleichem Erfolge pflegen. Selbst wenn sie es wollte; ihre Mittel würden den Dienst versagen. Die Sänger der Großen Oper, hauptsächlich mit Rücksicht auf starke ausdauernde Stimmen und leidenschaftlichen Gesangsvortrag ausgewählt, sind in der Regel ungeeignet für die leichte Konversationsoper; sie werden es von Jahr zu Jahr mehr in dem Maße, als die musikalische Tragödie immer entschiedener Alleinherrscherin wird. Nur in einem eigenen, stabilen Theater können sich Spezialitäten für die komische Oper ausbilden; ein Stil, eine Schule des Singens und Spielens in diesem Kunstfache. Ohne die Opéra comique in Paris wären viele der reizendsten Talente niemals zur Entfaltung gekommen, wahrscheinlich hätten sie zeitweilig sich als Nebenfiguren in der Großen Oper geübt. So verkümmern zur Stunde in Deutschland zahlreiche Künstler, welche durch die Natur ihrer Stimme und ihres Talents für die Spieloper geschaffen sind, sich aber zu mittelmäßigen Wagnerfängern hinaufschrauben, weil sie nur in diesem Fach eine Karriere zu hoffen haben. Ist wieder einmal eine eigene „Komische Oper“ auf solider Basis eröffnet, so dürften Talente dieser Art aus ganz Deutschland ihr zuströmen und sich zur Meisterschaft entfalten. Und gerade so, wie jeder jugendliche

Gefangsdebutant sich unbedenklich der Großen Oper widmet, so komponiert in Deutschland fast jeder Musiker, dem „etwas einfällt“ oder auch nichts einfällt, heroische oder tragische Opern. Wo sollte er auch eine komische Oper zur Aufführung anbringen? Und ist sie angebracht, welch' kurze, zweifelhafte Laufbahn steht ihr weiter noch in Aussicht? In Paris ist es ganz anders; das Bedürfnis nach Novitäten für die Opéra comique und für das Théâtre Lyrique hält die Produktion in Fluß, und die bloße Existenz dieser Bühnen hat manchen Komponisten, dessen anmutiges Talent an einem tragischen Stoff zerschellt wäre, dem heiteren Genre und damit einem glücklichen Wirkungskreis zugeführt. Die Wiederaufrichtung einer eigenen „Komischen Oper“ würde die erschreckende Sterilität des musikalischen Lustspiels in Deutschland allmählich heilen und den kräftigsten Hebel bilden für die Komposition neuer komischer Opern.

VI.

Mit der „Komischen Oper“ ging auch ihr erster Stern, Minnie Hauck, für Wien verloren. Sie hat seither als Gast in der ganzen Welt mit großem Erfolg gesungen, deutsch, italienisch, englisch. Durch ihr Naturell, ihre Erscheinung und ihre Stimme für die heitere Oper geschaffen, ging sie aber bald ins tragische Rollensfach über, und die reizende Zerline, Angela, Madelaine suchte nunmehr als Julie, Gretchen, Selica, Leonore zu glänzen. Es ist eine alte Erfahrung, daß Künstler beiderlei Ge-

schlechts, welche in heiteren und komischen Partien ausgezeichnetes leisten, sich „eigentlich“ für das Tragische prädestiniert halten. Als ich einmal Adelina Patti bei einem ihrer späteren Gastspiele in Wien sah, sie möchte doch wieder die Zerline in Don Juan singen, antwortete sie mir etwas piquiert: „Ich möchte in Don Juan nur als Donna Anna auftreten; ich bin keine Buffa.“ So ist uns denn auch Minnie Hauß nach einigen Jahren als seriöse Primadonna wiedergekehrt, ohne den gleichen Erfolg, wie ehemals in der komischen Oper zu erzielen. Ihr vollwangig blühendes Gesicht, ihr stets lächelnder Mund, ihre schelmisch zwinkernden grauen Augen, zwischen denen ein kleinwinziges Stumpfnäschen nistete, — das hatte sich nur zu zeigen gebraucht, um das Publikum fröhlich zu stimmen. Aber solch lustigen Stumpfnäschen glaubt man nur mit Anstrengung große Schicksale und tragische Empfindungen. In den halbernstesten Charakterbildern der neueren Opéra comique, insbesondere Carmen und Manon, hat Minnie Hauß noch in jüngster Zeit große Erfolge gehabt. Ich gedenke ihrer gern, der reizenden Künstlerin und guten Freundin, die noch kein Jahr vergehen ließ, ohne aus fernen Himmelsstrichen, aus England und Frankreich, aus Nord- und Südamerika einen Neujahrswunsch an mich abzusenden.

Ihre Nachfolgerin im Hofopertheater war eine junge Mailänderin, Emilia Tagliana. Ihre Stimme, zu schwach, um tragischen Versuchungen ausgesetzt zu sein, war vortrefflich geschult und besaß eine leicht ansprechende, ungewöhnliche Höhe. Dabei war Emilia das zierlichste

Berfönchen und wirkte mit dem ganzen einschmeichelnden Zauber ihres italienischen Naturells. In einem renommierten Wiener Pensionat erzogen, brauchte sie wenig Mühe, sich des Deutschen bald vollkommen zu bemächtigen. Ihren Vorsteherinnen, zwei frommen alten Damen, verursachte es einen kleinen Schrecken, Emilia als Opernsängerin nach Wien zurückkehren zu sehen. Sie schenkten ihr Bischoffes „Stunden der Andacht“ mit der dringenden Bitte, ja täglich darin zu lesen. Zwischen Weinen und Lachen erzählte mir die Arme, wie sie diese Lektüre wiederholt angefangen, aber durchaus nicht hinunterbringen könne. Es sei zu langweilig. „Hätten sie mir doch lieber eine Zither geschenkt!“ So schwer sie in den „Stunden der Andacht“ fortkam, so schnell und gern lernte sie Musik. In einem Tage eine neue Rolle zu studieren, war ihr ein Leichtes, und sie mit ihr a vista durchzulesen, ein Vergnügen. Diese starke musikalische Anlage und rasche Auffassung teilte sie mit Minnie Hauck. In graziösen Rollen, die wenig Kraft, aber eine flüssige Koloratur und liebenswürdige Repräsentation erheischen, ist die Tagliana kaum von einer ihrer Nachfolgerinnen erreicht worden. Es war ein Entzücken, sie als Bagen im „Ballo in maschera“ zu sehen. Das wußte niemand besser, als der Maler Hans Makart, der sie häufig besuchte und unablässig schweigend anschaute, wie das fein sachmännisches gutes Recht war. Was Geschwägigkeit betrifft, bedeutete Makart bekanntlich den Molke unter den Malern. So sehr die Bewunderung des berühmten Malers Emilien schmeichelte, sein ge-

spenstisches Stillschweigen brachte sie oft in Verzweiflung. Mir selbst ging es nicht besser, als die Tagliana einmal zur Feier ihres Geburtstages mich mit Makart zum Mittagessen einlud und ich, als sein Tischnachbar, mich vergebens bemühte, ihn zum Reden zu bringen. Ich hatte den Versuch schon aufgegeben, als mir beim Auftragen des Desserts eine Weintraube die Idee gab, Makart um seine Ansicht über die bekannte Anekdote von dem griechischen Maler Zeuxis zu fragen. Er teilte vollkommen meinen Unglauben in dieser Sache. „Ich selbst,“ fügte er hinzu, „habe die Probe gemacht, ein paar der schönsten blauen Trauben auf Leinwand gemalt und in meinem Garten aufgehängt. Kein einziger Vogel hat im Laufe des ganzen Sommers daran gepickt. Bei Tieren ist das Geruchsorgan entscheidend. Sie riechen, ob etwas lebendig oder bloß gemalt sei. Auch bellt ein Hund ebenso wenig einen gemalten Hund an, als sich selbst im Spiegel.“ Ich habe Makart weder früher noch später so viel zusammenhängend sprechen hören und freute mich, daß es obendrein etwas Belehrendes gewesen. Seine Bewunderung für unsere lebenswürdige Freundin hat leider in dem von ihm gemalten Porträt keinen ebenbürtigen Ausdruck gefunden. Das Bildnis, ein lebensgroßes Kniestück im Carmen-Kostüm, zeigt wenig von dem lebendigen Reiz des Originals. Emilia Tagliana ist nach einigen Jahren zur Berliner Hofoper übergetreten und von dort in den heiligen Ehestand mit einem Advokaten in Mailand.

Der „Komischen Oper“ gebührt auch der Ruhm,

Pauline Lucca, die in Wien Aufgewachsene, jedoch dem Wiener beinahe Fremdgebliedene, ihrer Vaterstadt wiedergewonnen zu haben. Als ganz junges Mädchen war Pauline Lucca am Hofopertheater als Choristin und dann für kleine Rollen engagiert gewesen: der zweite Knabe in der Zauberflöte, die Brautjungfer im Freischütz, das waren damals die Gipfel ihrer künstlerischen Thätigkeit. Ich bewahre noch als Kuriosität eine alte „Freischütz“-Kritik vom Jahre 1859, welche mit der bescheidenen Interpellation schließt, ob denn die Direktion nicht versuchen möchte, die stimmbegabte und anmutige Sängerin des Brautjungfernliedes, Fräulein Lucca, einmal mit einer etwas größeren Partie zu betrauen? Meine Interpellation blieb ebenso unbeachtet wie das flehentliche Bitten der jungen Anfängerin. Ihre Stimme klang dem Direktor nicht stark genug. Um sich in größeren Aufgaben versuchen zu können, nahm sie ein Engagement in Olmütz, dann in Prag an. Hier machte die Lucca — vor einigen Monaten noch „Zauberflöten-Knabe“ — Furore als Norma und wurde von Herrn von Hülsen, der ihretwegen nach Prag gereist war, als Primadonna für die Berliner Hofoper gewonnen. Es ist nicht das erste Talent, welches das scharfe Auge dieses Intendanten aus dem Dunkel emporgezogen hat. „Nach meiner Überzeugung,“ sagte mir einmal Herr von Hülsen, „muß der Direktor einer großen Bühne mindestens ebenso viel Zeit im Eisenbahnwaggon als am Schreibtisch zubringen.“ Und seine Resultate gaben ihm Recht. In Berlin blieb Pauline Lucca von 1861 durch elf Jahre der gefeierte

und verhätschelte Liebling des Publikums. Trotzdem zerriß sie ihren Kontrakt, um nach Amerika zu gehen. Von dort kam sie nach zweijährigem Wanderleben als Baronin Wallhofen nach Wien, zu einem Gastspiel in der „Komischen Oper“. Hier lernten wir sie eigentlich erst kennen, als vollendete Künstlerin. Ihre folgenden Gastspiele am Hofoperntheater gediehen allmählich zu einem beinahe festen Verband mit dieser Bühne. Die Lucca fand hier ein verständnisvolles und begeistertes Publikum. Leider bewegte sich zuletzt ihre Thätigkeit nur noch in einem engen Kreis bekannter Rollen, — vielleicht nicht durch ihre Schuld. Das Publikum, das die Lucca immer nur als Frau Fluth, Katharina, Carmen und Despina zu hören bekam, verlor endlich etwas von dem ursprünglichen Interesse an diesen Opern. Sobald aber die Künstlerin ihren Einfluß im Abnehmen wähnte, entschloß sie sich sofort und unwiderruflich zur Abdankung. Niemand im Publikum ahnte, daß sie (als Carmen) am 12. Januar 1889 zum letzten Male die Bühne betreten hatte. Sie lehnte jede „Abschiedsvorstellung“ ab und empfahl sich ohne Adieu, auf Holländisch. Die Lucca ist jederzeit unberechenbar gewesen. Wie oft hatte sie bei früheren Gastspielen geäußert, sie beschließe damit für immer ihre Bühnenlaufbahn — und dann sang sie, zu aller Freude, noch ein zweites, drittes, zehntes Jahr! Und nun, da man sie für lange festgehalten wähnt, schleicht sie sich still und unerbittlich davon. Ihr rastloser Geist und Thätigkeitsdrang verträgt aber kein müßiges Ausruhen. Der alte Wahlspruch: „Rast' ich,

so rost' ich", er könnte unter ihrem Wappen stehen. Sie gründet eine Privatgesangsschule in ihrem Hause, errichtet eine kleine Bühne in ihrer Villa in Gmunden und erzieht nun junge Opernsängerinnen mit demselben Eifer, mit welchem sie früher selbst gesungen. So haben wir, wenn uns schon die Sängerin verloren gehen sollte, doch die im persönlichen Verkehr so geistvolle und originelle Frau in Wien behalten, das belebende Element eines jeden Kreises, den sie betritt. Ihr gegen alle Bühnengewohnheit gänzlich stilles Ausscheiden aus dem Hofoperntheater erklärt es, daß auch die Zeitungen ihr keine Abschiedsfeier bereiten, keinen Rückblick auf ihre lange, ruhmvolle Thätigkeit werfen konnten. In unserem Gedächtniß leben die Leistungen der Lucca nichtsdestoweniger unverlöschlich fort.

Wer die Lucca in den „Lustigen Weibern von Windsor“ gehört, der kennt ihr Talent vielleicht von der eigentümlichsten und anmutigsten Seite. Zwar genoß sie keines geringeren Ruhmes in tragischen Partien, legte auch wohl größeren Wert darauf. In der Tragödie entfaltete die Lucca mehr ihre Kunst, in den Lustspielfiguren mehr ihre Natur. Sie repräsentierten ihre reizendste Eigentümlichkeit. Diese Frau Fluth ist im Grunde recht unbedeutend, dramatisch wie musikalisch. Welches Leben aber ein geniales Naturell einer solchen Rolle einzuströmen vermag, und durch die Rolle dem ganzen Stück, das zeigte uns die Lucca. Sie wußte einen Reichthum von ganz neuen Zügen hineinzulegen oder herauszufinden; das kam aber alles so ungesucht

und selbstverständlich heraus, als könnte es gar nicht anders gespielt werden. Das ist der Segen der Ursprünglichkeit, des erfinderischen Talentes in einer starken Natur, die ihren sicheren künstlerischen Instinkt gewähren lassen darf. In der vollkommenen Natürlichkeit der Rede, die selbst den Anstrich des Nachlässigen, Hausbackenen nicht scheut, wo er hinpaßt, in der ganz eigenartigen Verschmelzung von kindlichem und herbem Ausdruck erinnerte mich Frau Lucca an die geniale Hedwig Raabe. Durch die Lucca war ohne Frage ein neuer, wohlthätiger Impuls in unser Opernwesen geraten. Nicht der Zauberklang einer hinreißend schönen Stimme, nicht die vollendete Gesangsbravour einer Patti oder Artôt, — hier siegte ein urwüchsiges Talent, das jede Aufgabe, von der Totalauffassung bis herab ins feinste Detail, leuchtend durchzog. Die Lucca war eminent dramatische Sängerin, war es mitunter auch dort, wo sie es nicht sein sollte: im Liedervortrag. Die dramatische Anschaulichkeit und der leidenschaftliche Nachdruck, womit sie z. B. Mozarts „Weilchen“ vortrug, fällt mir hier ein. Das klang, als sei nicht ein Weilchen, sondern die junge Schäferin selbst zertreten worden. Ganz unvergleichlich war ihre Katharina in der „Widerspenstigen“ von H. Goetz. Hier erlebte man wieder einmal, was eine geniale Natur, die sich beherzt auf eine ihr homogene Aufgabe stürzt, aus dieser zu machen vermag. Ein fast ungeahntes neues Leben strömte mit der Lucca in die ganze Oper. Wie charakteristisch gleich ihr erstes Auftreten oder vielmehr Hereinstürmen während der Dienst-

boten-Revolte im ersten Akt! Unter der roten Perrücke schienen ihre Augen noch größer aufzuzucken, ihre Gestalt zu wachsen, während jeder Muskel des Gesichtes, jeder Finger an den beredten Händen mitspielend ihre Scheltworte begleitete. Und dann: ihre erste Scene mit Petrucchio; die verächtliche Gleichgiltigkeit, mit der sie seine Werbung anhört und ihm — noch immer mit beleidigender Ruhe — die Thür weist. Als er aber, statt zu gehen, sich bequem im Lehnstuhl installiert und immer herausfordernder wird mit seiner Liebeswerbung, da mußte man die ganze Scala von Hohn und Entrüstung sehen in dem Mienen- und Geberdenpiel der Lucca! Im dritten Akte, unter den demütigenden Vorfällen der Hochzeitsfeier, widersezt sich Katharina noch immer voll leidenschaftlicher Gereiztheit, aber sie hat Respekt bekommen vor der männlichen Überlegenheit; der Ausdruck des Hohnes ist bereits gewichen. Wie meisterhaft dann der noch schwierigere Übergang zum vierten Akt: von trotziger Auflehnung zu resigniert duldbendem Gehorsam und schließlich zur gewaltsam durchbrechenden Liebe. Hatte die Lucca uns vorher ergötzt, so mußte sie uns nun zu tiefstem Mitleid zu rühren durch den Herzenston ihrer Klage. Ja diese Katharina reihte sich als eine neue Perle an die Carmen, Despina, Frau Fluth und all die Rollen, in welchen Pauline Lucca durch starke, fast trogige Grazie so unnachahmlich wirkte. Auch ihre Zerline im „Don Juan“ näherte sich durch kräftige, dabei anmutige Natürlichkeit diesen Gestalten. Unbekümmert um bloß Konventionelles, schuf sie auch diese

Rolle ganz und voll aus sich heraus. Da war nichts von jener unaufhörlich lächelnden und an der Schürze zupfenden Koketterie der meisten Berliner; die Lucca lächelte nicht und hatte gar keine Schürze an. Mit einer köstlichen Unbefangtheit, um nicht zu sagen Dummlichkeit, schaut sie dem Don Juan während der ganzen ersten Scene ins Gesicht; erst während seines zweimaligen Ausrufes im Duette: O komm! O komm! fliegt ein leuchtender Schein über ihr Antlitz, das zweitemal stärker und nachhaltiger, bis sie mit dem entschlossenen „Wohlan“ ihm in die offenen Arme eilt. Dieser gefährliche Übergang war bewundernswürdig ausgeführt — man erwäge nur, wie wenig Zeit Mozart seiner Berline dazu gönnt. Die Arie „Schmähe, schmähe“ schmückte die Lucca mit originellen, naturwahren Zügen und schloß sie nach allerhand Schmeicheln und Streicheln mit einem kleinen Backenstreich. Auch die Ohrfeigen der Lucca unterschieden sich durch tiefsinnige Auffassung: was Mafetto abbekommt, ist ein neckischer Gießkannenspritzer gegen den Rheinfall auf Petrucchios Wangen. Die Leistungen der Lucca und ihr Erfolg stiegen mit jedem Abend. Man wurde bald inne, daß von dieser genialen Natur immer etwas Eigentümliches zu erwarten sei, daß die Lucca es gewiß anders machen werde als andere. Das reizt den Anteil selbst des blasierten Opernbefuchers und läßt die Neugierde nicht ruhen. Mitunter verleitet auch die sich bewußte Originalität zu irgend einem Wagnis, das uns mehr interessiert als überzeugt und befriedigt. In tragischen Partien, wie Selica, Leonore, Valentine

hatte das Organ der Lucca in letzter Zeit einen zu großen Kraftaufwand zu bestreiten. Auch fand ihre Neigung zu breiter, nachdrücklicher Behandlung der Phrase und Verzögerung des Tempos ein gefährlich weites Feld gerade in der großen Oper. Sie wurde da manchmal schleppend und forciert. Jede ihrer hochdramatischen Rollen sprühte Funken und Blitze; zeitweilig gab es auch ein Leuchten ohne innere Wärme. Die letzten Schöpfungen der Lucca waren die „Gioconda“ von Ponchielli, Hermosa in Gounods „Tribut von Zamora“ und Kimene im „Cid“ von Massenet. Alle drei Opern hat die Lucca, und sie allein, interessant gemacht und eine Zeit lang am Leben erhalten.

VII.

„Le mois d'avril c'est une fille de quatorze ans,“ sagt Balzac irgendwo. Meine Schwärmerei für vierzehnjährige Mädchen (die nichts davon erfuhren), hat sich seit meinen Studentenjahren beruhigt, — der Zauber des Aprils ist geblieben. Wenn die Fliederbüsche die ersten blauen Spitzen aufsetzen, ein Schimmer von Grün über den Wiesen leuchtet und balsamisch linde Lüfte uns den Frühling vorlügen, da wird mir heute noch das Herz so weit und sehnsuchtstrunken, wie in der Jugendzeit. Es zieht mich gewaltsam ins Freie, ich möchte reisen, reisen, wo immer hin! Im April 1875 traf es sich prächtig, daß die Neugierde des musikalischen Publikums allerwärts auf die neu eröffnete Große Oper in Paris

gerichtet war. Man erzählte Wunderdinge davon, und die Herausgeber der „Neuen Freien Presse“ waren es zufrieden, daß ich ihren Lesern von diesen Wunderdingen berichte.

Auf der Hinreise verweilte ich in Straßburg, wo mir Wilhelm Scherer den Abend und den folgenden halben Tag schenkte. Scherer, früher mein Kollege als Professor an der Wiener Universität, lehrte seit kurzem an der Straßburger Hochschule. Noch immer derselbe frische, anregende Feuergeist! Nur viel angenehmer im Verkehr, als in seinen Jugendjahren. Ich erinnere mich, wie eines Abends Ernst von Teschenberg, damals Redakteur der „Wiener Zeitung“, den jungen Studenten in unsere Abendgesellschaft brachte¹⁾. Scherer war damals schon von einer fast unheimlichen Gelehrsamkeit, und nach Art sehr talentvoller junger Leute davon förmlich besessen. Ein Wort über die Burgtheater-Aufführung von „Nathan dem Weisen“ genügte, um alle Schleusen seiner erstaunlichen Litteraturkenntnis zu öffnen; er sprach über die Quellen des Nathanstoffs; citierte alle Jahreszahlen, verglich und forrigierte die Lessingausgaben von Danzel und

¹⁾ Teschenberg, ein hochbegabter, überaus liebenswürdiger Mann, wurde später Hofrat im Ministerium des Äußeren. Er starb als „außerordentlicher bevollmächtigter Gesandter“, noch jung an Jahren, 1886 in Wien. Mit Scherer war er innig befreundet. „Der Lob Teschenbergs,“ schrieb mir Scherer am 20. März 1886 aus Berlin, „wird Ihnen auch nahe gegangen sein. Für mich hängt an ihm die Erinnerung meines ersten Berliner Semesters — jetzt vor sechsundzwanzig Jahren! Es stand mir damals kaum jemand näher als er und spätere Entfremdung verbunkelt mir das Andenken seiner Zeit nicht im geringsten.“

Gurauer, die Lessingbiographien von Stahr und Dünzer, und das alles in immer gleichem schnellsten Redefluß, so daß wir ihm erstaunt, aber etwas erkältet zuhörten. Der junge Mann machte mir damals den Eindruck eines verfrühten Büchergelehrten und Pedanten, den das Studieren um seine Jugend betrogen habe. Ich täuschte mich; Scherers Jugend, die nur in den ersten Jahren seines Strebens wie verschüttet lag, sprudelte unverfehrt und doppelt frisch wieder an die Oberfläche, sobald er Amt und Anerkennung als sicheren Boden unter den Füßen fühlte. Ich fand ihn schon in Straßburg viel heiterer und bücherstaubfreier als ehedem in Wien. Als ihn später gar die Liebe packte und er Bräutigam und Gatte einer anmutigen Sängerin geworden war, da prangte er wie ein Baum in voller Blüte. Die Pedanterie war abgeschüttelt, der geistreiche Gelehrte erfreute und fesselte nun auch Nichtgelehrte durch seine lebendige Empfänglichkeit für alles, was das Leben Schönes und Gutes bietet. Scherer machte mir in Straßburg mit unermüdlicher Liebenswürdigkeit den Cicerone, führte mich in den Dom, auf die Universität, zu Goethes Wohnhaus auf dem Fischmarkt. Er freute sich des Jubels, womit ich jeden Reichsadler auf den Gebäuden der wieder deutsch gewordenen Stadt begrüßte. Er lebte ganz in litterarischen Studien; die Tonkunst stand ihm ferner. Als Nichtmusiker maßte er sich darüber kein Urtheil an; aber von seinem Standpunkt, dem der deutschen Sprache und Dichtkunst, eiferte er heftig gegen Richard Wagner. Der „Ring des Nibelungen“ war ihm ein Greuel, und

als wir von Wagners „Tristan und Isolde“ sprachen, äußerte Scherer, er wolle sich einmal „ex officio des armen verballhornten Gottfried von Straßburg annehmen.“ Fast wörtlich that er gegen mich die Äußerung, die ich ein Jahr später in der „Deutschen Rundschau“ von ihm las: daß er sich freue, „überall noch Leute anzutreffen, die nicht zur Bayreuther Religion gehören, die mit Lessing nach der Begrenzung der Künste streben, statt nach ihrer Vermischung, welche Sinn und Verstand für ein unentbehrliches Ingredienz der Poesie halten und welche die Sprache Lessings und Goethes nicht zum Fallen und Blöken herabdrücken wollen“¹⁾. Als ich auf dem Straßburger Bahnhof von Scherer Abschied nahm, ahnte ich nicht, daß wir ihn so bald, im kräftigsten Mannesalter, verlieren würden. Auf seine riesige Arbeitskraft vertrauend, scheint er schließlich ihr doch zu viel zugemutet, zu viel abgezwungen zu haben. Im rastlosen Dienst der Wissenschaft hat er sich aufgerieben²⁾. —

In Paris genoß ich das Glück eines herrlichen Vorfrühlings. Paris ist niemals schöner, als wenn im Park Monceau die Kastanien ausschlagen und der Flieder blüht. Ich schwelgte in den von fröhlichen Menschen belebten Gärten und in dem herrlichen Grün der Umgebung. Einen düstern Kontrast dazu bildeten die Ruinen, welche von den Schrecken der Belagerung und der Raserei der Kommune erzählten. Die Tuilerien, der oberste Rechnungshof, das herrliche Schloß von Saint-Cloud,

¹⁾ Deutsche Rundschau, 1876, Bd. IX., S. 317.

²⁾ Er starb am 6. August 1886.

— lauter Brandstätten! Im Publikum gewahrte ich wenig Niedergeschlagenheit und gar keine Teilnahme am Schicksal Napoleons. Der Deutschenhaß hatte an Festigkeit etwas abgenommen. Als ich mit Stephen Heller in seinem Lieblingsrestaurant bei der „Mère Morel“ nächst der Opéra comique speiste, war ich erstaunt, daß er meine französisch begonnene Konversation deutsch fortsetzte. „Nehmen Sie keinen Anstand, hier deutsch zu sprechen?“ — „Vor drei Jahren,“ antwortete er, „hätte ich's nicht gewagt; jetzt braucht man sich nicht mehr zu genieren.“

Von Heine, der in gesunden Tagen dort ein häufiger Gast gewesen, erzählte mir Heller manchen drolligen Zug. Heine nahm unmäßig viel Senf zu jeder Speise. „Sehen Sie,“ erklärte er dem erstaunten Heller, „mit viel Senf kann ich alles vertragen, — ich glaube sogar Musik.“

Stephen Heller gehört zu den Personen, an die ich mit besonderer Behmut und Innigkeit zurückdenke. Er war im persönlichen Verkehr ein feiner, vornehmer Geist, wie in seinen Kompositionen. Diese zeigen eine Chopin verwandte Natur, erinnern auch mitunter an Schumann, welcher der erste gewesen, der das Talent des jungen, nach Paris verschlagenen Ungarn erkannt und ans Licht gezogen hat. Heller ist als Tondichter stets in dem engen Rahmen von Klavieretuden, Präludien, Charakterstücken verblieben. In dieser Begrenzung offenbarte er jedoch eine reiche, bewegliche Phantasie, originellen Geist und zarte Empfindung. Ich möchte ihn den Meissonnier unter den Klavierkomponisten nennen. Er ist von unseren konzertgebenden Virtuosen schmählich

ignoriert worden. Viel zu stolz, um zu klagen, konnte er gegen mich doch die bittere Empfindung nicht verhehlen, sich immer mehr ins Dunkel zurückgedrängt zu sehen. Seine Erscheinung hatte etwas Aristokratisches und zugleich unendlich Weiches. Die langen grauen Haare umrahmten ein fein geschnittenes Gesicht, aus dem zwei große blaue Augen träumerisch hervorblickten. Als ich ihn kennen lernte, war er nicht mehr in der Mode und schien sich mitunter knapp behelfen zu müssen. Er gab Unterricht, aber nur an sehr talentvolle Schüler, und die sind nicht eben häufig. Daß ihm das Unterrichten eine Last war, wird dem Poeten Niemand verübeln. „Hat er keine Stunden?“ fragte ich einmal den alten Fétis, als dieser das unzureichende Einkommen Sellers erwähnte. „Oui, — il a quelques leçons, qu'il ne donne pas“, lautete die malitiöse Antwort. Niemand hat aus Sellers Munde je ein Wort des Neides oder der Gehässigkeit gegen glücklichere Kollegen vernommen. Auf einem Spaziergang mit ihm blieb ich einmal bewundernd vor einer herrlichen Villa stehen. „Wer ist denn der glückliche Besitzer?“ — „Ich weiß es nicht,“ antwortete Seller, „aber glücklich ist er gewiß nicht. Verlassen Sie sich darauf! Wenn ich an so einem Pracht- haus mit Garten vorbeikomme, denke ich mir immer: der Mann leidet ganz gewiß an der Gicht oder am Magentrebs, oder er hat ungeratene Kinder, oder seine Frau ist ihm untreu — mit dem möchte ich doch nicht tauschen.“

Seller war einer der sehr wenigen Menschen, mit

denen Berlioz in seinen letzten verbitterten und vereinsamten Jahren vertrauensvoll verkehrte. Er hat Berlioz, den Künstler und den Menschen verehrt und genoß in seltenem Grade dessen Zuneigung und Vertrauen. Aus Anlaß meiner Ausstellungsberichte von 1878 schrieb mir Heller einen Brief, welcher über Berlioz in biographischer wie in künstlerischer Hinsicht so viel Neues und Interessantes enthält, daß ich mir kaum versagen darf ihn hier mitzuteilen. Hellers Schreiben ist aus Paris, 1. Februar 1879 datirt und lautet, mit Hinweglassung einiger freundschaftlicher Eingangsz- und Schlußworte, wie folgt:

„Schon im Jahre 1838, als ich zuerst nach Paris kam, stand Berlioz apart unter den dortigen Künstlern. Man konnte ihm schon damals den Ruf eines kühnen, nach Großem strebenden Künstlers nicht mehr streitig machen. Seine Werke, seine Reden, sein ganzes Gebahren gaben ihm das Air eines Revolutionärs vis-à-vis dem alten Musikregime, welches Berlioz gern als abgelebt betrachtete. Ich weiß nicht, ob er Girondin oder Terroriste gewesen, aber ich glaube wohl, daß er nicht abgeneigt war, die Rossini, Cherubini, Auber, Herold, Boïeldieu u. s. w., diese „Pitts“ und „Coburgs“ der verderbten Musikwelt, zu Hochverrättern zu erklären und ihnen einen lebensgefährlichen Prozeß zu machen. Diese gräulichen Musik-Aristokraten wurden täglich gespielt und sogen mit der Tantième das Mark ihrer Unterthanen, daß heißt des Publikums, aus. Aber Paris ist der einzige Ort in der Welt, wo man alle Situationen ver-

steht, und wo man es liebt, den seltsamen unter ihnen nachzuspüren und in einem gewissen Maße Aufmunterung und Beistand zukommen zu lassen. Nur muß diese Situation etwas Absonderliches, eine gewisse Physiognomie, etwas Pathetisches haben. Mit einem Worte, es muß sich um einen Mann irgend eine Legende verbreitet haben. Und Berlioz hatte deren mehrere. Seine unüberwindliche Musik-Passion, die weder Drohungen noch Armut vermindern konnten; er, der Sohn eines angesehenen, vermögenden Arztes in Grenoble, gezwungen, Chorist in einem der kleinsten Theater zu werden, seine phantastische Liebe zu Miß Smithson, die ihn als Ophelia und als Julia hinriß, obgleich er kein Wort Englisch verstand — endlich seine „Sinfonie fantastique“, welche seine Liebe schilderte, und deren Anhörung die englische Schauspielerin, welche gar nichts von Musik verstand, bewog, seine Liebe zu erwidern — Alles dies gab Berlioz diese Situation, die hierzulande nötig ist, um die Sympathien gewisser Enthusiasten zu erringen. Diese Art von verständigen, zugeneigten, zu jedem Dienste willfährigen, oft jeder Aufopferung fähigen Menschen findet jedes echte Talent in Paris, vorausgesetzt, daß es sich in einem gewissen Lichte zeigt. So sah ich denn wenige Monate nach meiner ersten Bekanntschaft mit Berlioz, daß er als Haupt und Spitze der verkauften Genies in Paris zu gelten anfing. Er war verkauft, das ist richtig; aber wie ein solcher, an dem zu verkennen war. Berlioz hat die Verkennung des Talents bis zu einer Würde erhoben; denn die Anerkennung, ja die Bewunderung

eines großen Kreises ließ die Verkenning so grell und so unliebsam hervortreten, daß sie Verlioz täglich neue Freunde gewann. Einer etwas mehr philosophischen Natur hätte dieses Gegengewicht hingereicht, ihn glücklicher zu machen. Es beleidigte, kränkte den feinen Sinn der Pariser (ich meine darunter eine gewisse Klasse von Menschen), einen Künstler verfolgt, getadelt und in Armut zu sehen, welcher jedenfalls Proben eines hervorragenden Talentes, eines glühenden Eifers und hohen Mutes gegeben. Und die Franzosen begnügen sich nicht, still platonisch zu lieben, einem Freunde alles Glück zu wünschen und die Dinge walten zu lassen, wie sie wollen. Sie sind thätig, gar nicht faul, legen tüchtig die Hände d'ran und lassen sich nicht bei allen Heiligen beschwören, doch den Mund aufzuthun, um einige enthusiastische Worte zum Besten eines lobbedürftigen verkannten Künstlers von sich zu geben. Das französische Gouvernement in Person des Ministers Grafen Gasparin machte den Anfang und bestellte bei Verlioz ein Requiem: später eine Trauermusik für die Totenfeier der Juli-Gefallenen. Inzwischen reihten sich alle mehr oder weniger begabten, mehr oder weniger verkannten Kunstjünger und Lehrlinge um ihr verehrtes Oberhaupt. Sie waren die von der Natur gegebenen Apostel, Klienten und Sachwalter Verlioz'. Namentlich waren es die Künstler anderer Fächer, welche sich nicht immer durch die Musik, aber von ihren poetischen Vorwürfen, von den pittoresken Programmen angezogen fühlten. Fast alle Maler (die durchgängig für Musik Sinn haben), Graveure, Bild-

hauer, Architekten waren Anhänger Berlioz'. Zu diesen muß man viele der besten Dichter und Romanciers zählen: V. Hugo, Lamartine, Dumas, de Vigny, Balzac, die Maler Delacroix, Ary Scheffer, welche in Berlioz mit Recht einen feurigen Adepten der romantischen Schule sahen. Alle diese großen Schriftsteller und gänzlich musikalischen Menschen, welche in ihren Dramen bei schauerlichen Szenen einen Walzer von Strauß im Orchester spielen ließen, um die Rührung oder das Entsetzen noch zu steigern (es ist wahr, der Walzer wurde langsam, feierlich, mit Sordinen und einigem Tremolo gespielt), alle diese Leute schwärmten für Berlioz und bethätigten ihre Sympathie in Schrift und Wort. Und endlich gesellte sich zu allen diesen thätigen Verbreitern des alias verkannten Berlioz eine gewisse Zahl, klein, aber gewichtig, von der vornehmen, der eleganten Welt Paris! Das waren Leute, die auf wohlfeile Art den Ruf von Freigeistern erlangen wollten. Sie sind nicht kapable, eine Sonate von Bach oder Diabelli von einer Beethoven'schen zu unterscheiden. Aber sie schrien gegen den sündlichen Reiz der modernen Musik; sie spotteten ihrer Stammgenossen, welche in Meyerbeer, Rossini und Auber schwelgten, prophezeiten den Untergang jener lasterhaften, hochaufgeschürzten Melodien und den Sieg einer neuen weltbewegenden, hehren, ewig männlichen Kunst.

Fügen Sie noch die nicht geringe Zahl guter und echter Musiker hinzu, welche das wirklich Kühne und Großartige, die oft wunderbare Originalität, die zauberhafte Orchestrierung zu verstehen wußten, so werden Sie

zugeben, daß Berlioz nicht so vereinsamt gelebt und gewirkt hat, wie er selber es liebte vorzugeben. Von 1838 an, noch mehr später, haben einzelne Stücke seiner Symphonien glänzende, ja allgemeine Anerkennung gefunden. Sie wurden da *capo* verlangt und stürmisch applaudiert. Ich will davon nur anführen: den Hinrichtungsmarsch, den Pilgermarsch, die Serenade in den Abruzzen (Harald), das Fest der Capulets, Stücke aus Flucht von Egypten, Ouverture zum römischen Karneval u. s. w. Daß vieles höchst Bedeutende schwachen Erfolg gehabt, ist nicht zu leugnen und schmerzlich, zu sagen. Aber wie viel großen, ja größeren Künstlern ist es nicht so ergangen? Schwerlich war je ein Künstler so entfernt von aller Resignation, dieser deutschen Jugend, wie Berlioz. Fruchtlos machte ich den deutschen Plutarch, ihm Züge erzählend aus dem Leben eines Weber, Mozart, Beethoven, Schubert, Schiller (den er sehr liebte) und Anderer. Wenn er so bitter klagte und seine Erfolge verglich mit denen der herrschenden Theaterkomponisten, so sagte ich ihm: Lieber Freund, Sie wollen zu viel, Sie wollen alles. Sie verachten das große Publikum, und Sie wollen von ihm bewundert werden. Sie verschmähen, und zwar mit dem Rechte des edlen, originellen Künstlers, den Beifall der Majorität und entbehren ihn dennoch schmerzlich. Sie wollen ein kühner Novateur, ein Bahnbrecher sein, und zugleich von allen verstanden und gewürdigt. Sie wollen nur den Edelsten und Stärksten gefallen, und zürnen dem Kaltfinne der Gleichgiltigen, der Unzulänglichkeit der

Schwachen. Wollen Sie nicht auch einsam, groß, unnahbar und arm dastehen, wie ein Beethoven, und zugleich umringt sein von den Kleinen und Großen dieser Welt, beschenkt mit allen Glücksgütern und Auszeichnungen, Titeln und Aemtern? Sie haben erlangt, was die Natur Ihres Talents und Ihres ganzen Wesens erlangen kann. Die Majorität haben Sie nicht, aber eine geistvolle Minorität bemüht sich, Sie aufrecht und mutig zu erhalten. Sie haben einen ganz besonderen Platz in der Kunstwelt sich errungen, haben viele begeisterte rührige Freunde — ja es fehlt Ihnen auch nicht, Gott sei es gedankt, an tüchtigen Feinden, die Ihre Freunde wach erhalten. Ihre äußere Existenz ist auch seit einigen Jahren gesichert, was nicht zu verachten ist, und endlich können Sie mit Sicherheit auf etwas rechnen, was bis heute von allen Menschen von Geist und Herz geschätzt worden ist: auf eine vollständige Genugthuung, welche Ihnen die Nachwelt bewahrt.

Manchmal gelang es mir, ihn wieder aufzurichten, was er stets mit freundschaftlichen und rührenden Worten zugestand. Besonders gern erinnere ich mich eines derartigen Erfolges. Es war eines Abends bei dem trefflichen, nun auch dahingeshiedenen B. Damcke.¹⁾ Diesen und seine Frau, deren Herzensgüte und gastliche Aufnahme, hat Berlioz auch in seinen „Memoires“ dankbar

¹⁾ Berthold Damcke, ein geborener Hannoveraner, hatte sich, nachdem er verschiedene Dirigentenstellen in Deutschland innegehabt, im Jahre 1840 als Musik-Kritiker und musikalischer Korrespondent in Paris niedergelassen. Er starb daselbst 1875.

erwähnt. Wir waren dort fast allabendlich versammelt: Berlioz, J. d'Ortigue, ein gelehrter Musik- und Litteratur-Historiker, Léon Kreutzer und Andere. Da wurde geplaudert, kritisiert, musiziert, so recht frank und frei. Der Tod hatte auch diesen kleinen Kreis gelichtet; in der letzten Zeit waren nur Berlioz und ich bei Damcke's. Als nun an jenem Abend Berlioz wieder sein altes Klage lied anstimmte, entgegnete ich ihm in der Weise, wie ich oben erzählte. Ich hatte meinen Sermon geendigt; es war 11 Uhr geworden; eine kalte Dezembernacht lag draußen in trauriger Finsternis. Müde und verbrießlich zündete ich eine Cigarre an; da sprang Berlioz rasch und jugendlich vom Sofa auf, wo er die Gewohnheit hatte, sich mit seinen kothbespritzten Stiefeln hinzustrecken, zum stillen Leidwesen der reinlichen, ordnungsliebenden Frau Damcke: „Ha!“ schrie Berlioz auf, „Heller hat Recht — wie? Er hat immer Recht. Er ist gut, er ist klug, er ist gerecht und weise; ich will ihn umarmen“ — er küßte mich auf beide Wangen — „und dem Weisen eine Tollheit vorschlagen.“ — „Ich gehe auf jede ein,“ sagte ich. „Was wollen Sie beginnen?“ — „Ich will mit Ihnen bei Bignon (ein berühmtes Restaurant an der Ecke der Chaussée d'Antin) soupiieren gehen. Ich habe wenig zu Mittag gegessen und Ihr Sermon hat mir Lust zur Unsterblichkeit und einigen Duzend Aultern gegeben.“ — „Gut,“ erwiderte ich, „wir wollen Beethovens und auch Lucullus' Gesundheit trinken und unsere Seelenleiden in edelstem Franzwein und angemessenen Gänseleber-Pasteten ersäufen und vergessen.“

— „Unser Wirt“, sagte Verlioz, „kann zu Hause bleiben, denn er hat eine liebenswürdige Frau. Wir aber haben keinerlei Frau, und wir gehen ins Wirtshaus — keine Widerrede! Das ist abgemachte Sache.“ Der alte, feurige Verlioz war wieder erwacht. Und so schlenderten wir Arm in Arm, scherzend und lachend, die lange Rue Blanche, die ebenso lange Chaussee d'Antin hinunter und traten in den glänzend erleuchteten Salon des Restaurant. Es war halb 12 Uhr, und nur wenige Fremde waren noch da, was uns sehr lieb war. Wir verlangten Austern, Straßburger Leberpasteten, ein kaltes Geflügel, Salat, Früchte, besten Champagner und echten Bordeaux. Um 1 Uhr löschte man das Gas, und die Garçons schlichen gähnend um uns (wir waren ganz allein, die anderen hatten den Saal verlassen), als wollten sie uns mahnen, aufzubrechen. Man schloß die Thüren und brachte Wachslichter. „Garçon!“ rief Verlioz, „Sie wollen uns durch allerlei Pantomimen glauben machen, es sei spät. Ich aber bitte Sie, uns zwei demi-tasses café zu bringen und auch einige wirkliche Havana-Cigarren.“ So wurde es 2 Uhr. „Jetzt“, sagte Verlioz, „jetzt wollen wir aufbrechen, denn um diese Zeit liegt meine Schwiegermutter im besten Schlafe, und ich habe die gegründete Hoffnung, sie aufzuwecken.“ Während unseres Soupers sprachen wir von unseren Lieblingen: Beethoven, Shakespeare, Lord Byron, Heine, Glück, und so beim langen, langsamen Wege nach seinem Hause, unweit dem meinigen gelegen. Es war der letzte heitere, lebendig gefellige Abend, den ich mit ihm verlebte; wenn

ich nicht irre, im Jahre 1867 oder 1868. Es war, glaube ich, in demselben Jahre, als er eine Art von Leidenschaft hatte, einigen Freunden Shakespeare in der französischen Übersetzung vorzulesen. Man versammelte sich bei ihm abends 8 Uhr, und er las uns wohl sieben bis acht Stücke. Er las gut, aber war oft zu sehr ergriffen; bei besonders schönen Stellen rannen ihm die Thränen von den Wangen. Er fuhr aber fort zu lesen, und trocknete die Augen eilends, um sich nicht zu unterbrechen. Bei diesen Vorlesungen waren nur zugegen Dames und zwei bis drei Freunde. Einer von diesen, ein alter, bewährter Kamerad Berlioz', aber wenig literarisch gebildet, übernahm aus eigenem Antriebe die Rolle eines Klaqueurs. Er hörte sehr angestrengt zu und suchte in den Zügen des Vorlesers und der Zuhörer den rechten Moment zu finden, wo er seinen Enthusiasmus kundgeben konnte. Da er nicht zu applaudieren wagte, erfand er sich eine originelle Beifallsäußerung. Jede ausgezeichnete Stelle, mit Bewegung vorgetragen und nachempfunden, wurde von ihm mit einem halbleise ausgestoßenen Fluche begleitet, wie sie in den Volksklassen und in Ateliers gebräuchlich sind. So hörte man denn nach den rührendsten oder heroischen Passagen Shakespeares: *Nom d'un nom! Nom d'une pipe! Sacre matin!* Nachdem das nun einige Duzend Male stattfand, fuhr plötzlich Berlioz zornig auf und, den Vers unterbrechend, donnerte er: „Ah! Ça voulez vous bien s'icher le camp avec vos nom d'une pipe!“ Worauf der andere schreckensbleich die Flucht ergriff,

während Berlioz wieder ganz ruhig die Balconscene von Romeo und Juliette aufnahm.

Das, was ich Ihnen einst über Berlioz' geringes musikalisches Gedächtnis gesagt, bezieht sich auf moderne Musik, mit der er weniger vertraut war. Aber die Musik, die er studiert hatte, war ihm sehr gegenwärtig. Namentlich die Orchesterwerke Beethovens (weniger die Quartette und Klavierwerke desselben), dann die Opern von Gluck, Spontini, ebenso Grétry, Méhul, Dalayrac und Monfigny. Trotz seines wunderlichen Hasses gegen Rossini war er ein sehr warmer Verehrer zweier Partituren dieses Meisters: „Graf Dry“ und „Barbier von Sevilla“. Berlioz gehörte zu den echten Kunstmenschen, die von jeder in ihrer Weise vollkommenen Produktion hingerissen und bis zu Thränen gerührt sein konnten. So war ich mit ihm beim ersten Gastspiel der Abelina Patti im „Barbier“. Sie werden es mir glauben, wenn ich Sie versichere, daß ihm bei den heitersten, liebenswürdigsten Stücken dieser Oper die Augen überquollen. Was soll ich erst von der „Zauberflöte“ sagen, die ich auch in seiner Gesellschaft hörte! Berlioz hatte einen etwas kindischen Zorn gegen das, was er strafbare Konzessionen Mozarts nannte. Er meinte damit die Arie des Don Ottavio, die Arie Doña Annas in F, sowie die famosen Bravour-Arien der Königin der Nacht. Er war nicht zu bewegen, die relative Vortrefflichkeit dieser allerdings weniger dramatischen Sätze anzuerkennen. Aber wie innig erfreut war ich, den tiefen, gewaltigen Eindruck zu sehen, den die „Zauberflöte“ auf ihn machte. Er hatte

sie oft gehört; aber sei es bessere Stimmung oder Wirkung einer vortrefflichen Aufführung, Berlioz sagte mir, nie wäre ihm diese Musik so tief ins Herz gedrungen. Ja, einigemal äußerte sich seine Exaltation so laut, daß sich unsere Nachbarn des Parquets, welche sich die Zähne stocherten und ruhig ihr Diner verdauen wollten, über diesen „indiskreten“ Enthusiasmus beschwerten. Eines Abends hörten wir in einem Quartett-Vereine das Beethoven'sche in E-moll. Wir saßen in einem entfernten Winkel des Saales. Mir war bei Anhörung dieses Wunderwerkes wie etwa einem frommen Katholiken, der die Messe hört, mit tiefer Andacht und Inbrunst, aber zugleich mit Ruhe und klarer Besonnenheit: er ist mit dieser hohen Empfindung längst vertraut. Berlioz schien mir ein später Eingeweihter; er war innigst erbaut, aber seiner Andacht gefellte sich etwas wie ein freudiger Schreck vor dem heilig-süßen Geheimnis, das sich ihm offenbarte. Sein Gesicht war wie verzückt beim Adagio — es war wie eine Wandlung in ihm vorgegangen. Es wurden noch andere gute Werke aufgeführt. Wir entfernten uns aber, und ich begleitete ihn an sein Haus. Kein Wort wurde gewechselt zwischen uns. Das Adagio betete in uns fort. Als ich von ihm Abschied nahm, ergriff er meine Hand und sagte: *cet homme avait tout . . . et nous n'avons rien.*“ So zerknirscht, so niedergedonnert fühlte er sich in dieser Stunde vor der Riesengröße des „Mannes“.

Eine kleine Anekdote noch. Nahe beim Hause, welches Damcke bewohnte, Rue Mansard, war auf dem

Trottoir ein besonders großer und weißer Pflasterstein eingefeilt. Auf diesen Stein stellte sich Berlioz jeden Abend, wenn wir von der Rue Mansard kamen, um mir gute Nacht zu sagen. Eines Abends (kurz vor seiner letzten Krankheit) trennten wir uns eilig, denn es war kalt und ein dicker gelber Nebel lag auf den Straßen. Wir waren schon zehn Schritte entfernt, als ich Berlioz rufen hörte: „Heller! Heller! Wo sind Sie? Kommen Sie zurück! Ich habe Ihnen nicht auf dem weißen Steine gute Nacht gesagt!“ Wir finden uns wieder, und nun suchen wir in stockfinsterer Nacht den unentbehrlichen Pflasterstein, der übrigens auch eine besondere Form hatte. Ich ziehe meine Zündhölzchen hervor, aber sie zünden nicht in der feuchten Nachtluft. Wir kriechen Beide auf allen Vieren auf dem Trottoir herum — endlich schimmert uns das verwitterte Weiß entgegen. Berlioz setzt sehr ernsthaft den Fuß auf den edlen Stein und sagt: „Gott sei gelobt, ich stehe darauf — nun gute Nacht!“ Es war unser letztes „Gutenacht“ auf dem weißen Steine.“ Berlioz starb im März 1869. Stephen Heller selbst hat sein Leben traurig zu Ende geführt. Dürftig und fast gänzlich erblindet ist der lebenswürdige Mensch und vornehme Künstler 1888 in Paris gestorben.

VIII.

Ein prächtiger, trefflicher Mensch, aber von ganz anderem Schlage als Heller war Léon Délibes. Sehr groß, etwas ungeschlacht, stark gerötet, immer heiter und

naiv, — der richtige „bon garçon“. Er überstürzte sich vor lauter Eifer im Denken und noch mehr im Sprechen. Man erreichte ihn noch etwas umständlicher als Offenbach, der vier Treppen hoch thronte. Délibes wohnte im fünften Stockwerk eines großen Hauses der Rue Rivoli; die blühenden Kastanien-Alleen und grünen Rasenplätze lagen weithin ausgestreckt vor seinen Blicken. Mit Stolz zeigte er schwindelfreien Besuchern die Aussicht von seinem Balkon. In seinen graziösen Balletten, seiner liebenswürdigen komischen Oper „Le roi l'a dit“, ist er der unverkennbare Nachfolger Aubers und Adams, Pariser durch und durch. Dabei aber, merkwürdig genug, erwuchs er zum eifrigen Wagnerianer. Das Eindringen Wagners in die französische Musik, oder, vorläufig wenigstens, in die französischen Musiker, konnte ich sehr genau wahrnehmen. Daß ein dürres, reflektiertes Talent wie Ernest Rey (der aus Deutschtümelei sogar seinem französischen Namen Rey die deutsche Endsilbe angehängt), sich auf die Nachahmung Wagners werfen und einen Nibelungenstoff („Sigurd“) komponieren würde, das konnte niemanden wundern. Aber daß ich bei dem Ballet beherrschenden Délibes, ja sogar bei dem Operettenkomponisten Lecocq („La fille de Madame Angot“) Wagnersche Partituren würde aufgeschlagen finden, das hatte ich doch nicht erwartet. Wagnerscher Einfluß waltet heute allenthalben; aber nur völlig talentlose junge Komponisten (leider zumeist in unserem Vaterlande) adoptieren blindlings sein System und kopieren seinen Stil. Ton-dichter, welche Talent und eigene Ideen haben, wie

Délibes, Gounod und Massenet, lernen von Wagner, was sie brauchen können, insbesondere für die Instrumentierung; sie studieren ihn, aber gleichzeitig als abschreckendes Beispiel, wie man's nicht machen soll. Sie opfern ihm nicht ihre Individualität und nicht den Geist ihrer Nation.

Délibes hatte eben ein neues Ballet in der Arbeit, das er nach Tassos Schäfergedicht „Aminta“ nennen wollte, später aber „Sylvia“ taufte. Er war ganz Feuer und Flamme, als er mir den fertigen ersten Akt auf seinem Klavier vortrommelte. Ich habe ihn später noch in Wien gesehen, als seine Oper „Jean de Nivelles“ da zur Aufführung kam. Er setzte großes Vertrauen auf Wien, wo seine Oper „Le roi l'a dit“ zahlreiche Wiederholungen erlebt hat, während sie in Paris rasch verschwunden war. Leider errang sein „Jean de Nivelles“ bei uns nur einen Achtungserfolg; eine Schätzung, die ich nicht anfechten konnte, aber um des lebenswürdigen Komponisten willen aufrichtig bedauert habe. Délibes starb nach ganz kurzer Krankheit, fast plötzlich im Jahre 1891. Sein früher Tod bedeutet einen Verlust für Frankreich, das an talentvollen jüngeren Komponisten keinen Überfluß hat.

Gounod, den ich von früher her kannte, nahm mich sehr herzlich auf. Er hatte eben seine Oper „Polyeucte“ vollendet und sang mir mit großer Begeisterung Einiges daraus vor. Wie die meisten Künstler, so hielt auch Gounod sein jüngstes Werk immer für sein bestes. Er hat ganz kurz vor seinem Tode im Oktober 1893 gegen einen Freund die Überzeugung ausgesprochen,

für seinen „Polyeucte“, der 1878 rasch von der Bühne verschwunden war, stehe die Zeit gerechter Würdigung noch bevor. Ein Glück für Gounod, daß er den Trost dieser Selbsttäuschung mit ins Grab genommen. Seine schwärmerisch religiöse Richtung hatte ihm in Corneilles „Polyeucte“ den lang ersehnten Stoff geoffenbart, aus dem er „un œuvre apostolique“ schaffen könne. In der That ist das Werk eine Mischung von weltlicher und geistlicher Oper geworden und konnte nach keiner Seite voll befriedigen. Noch hatten die Proben zu „Polyeucte“ nicht begonnen, als Gounod bereits eifrig an einer neuen Oper arbeitete, deren religiöse Richtung gleichfalls in dem Stoff vorangedeutet liegt: „Abélard“. Ich erschrak nicht wenig über die Wahl dieses bedenklichen Themas; aber Gounod stürmte mit seiner hinreißenden Beredsamkeit gegen alle meine Bedenken an. Das bewegende dramatische Motiv im „Polyeucte“ sei der Märtyrertod für den Glauben, die Verklärung des Christentums; im „Abélard“: Kampf der echten religiösen Überzeugung gegen starre Unduldsamkeit. Die Oper ist unvollendet geblieben.

Gounod konnte in der Konversation bezaubernd sein. Wie gern folgte man seiner raschen, lebhaften Rede, die mit Vorliebe von künstlerischen Selbstbekenntnissen zu allgemeinen Maximen aufstieg. Die leichte Selbstbespiegelung des Redners störte nicht, weil das sich spiegelnde Antlitz wirklich so anziehend war. Auch diesen geistvollen Künstler, dessen „Faust“ und „Romeo“ zu den Perlen des neueren französischen Repertoires gehören, werde ich nicht wiedersehen!

In Paris traf ich auch unseren Wiener Johann Strauß und hörte die Premiere seiner Operette „La reine Indigo“ in dem kleinen Renaissance-Theater. Das Werk machte Furore und wurde durch drei Wochen allabendlich bei vollem Hause gespielt. In dem heiteren, leichtbewegten Temperament dieser Musik findet der Pariser ein verwandtes Naturell; hat er doch unstreitig etwas vom Wiener Blut. Zugleich aber prickelt in den Walzermotiven, welche die Pulsader dieser Operette bilden, der Reiz von etwas fremdartig Nationalem. „Comme cela est viennois!“ hörte man die vergnügten Zuhörer unermüdlich ausrufen. Die glückliche Vereinigung eines blutsverwandten Elementes mit einem exotischen erklärt den Enthusiasmus der Franzosen für Strauß. Ein Wiener kann in einem Pariser Salon nichts Vorteilhafteres thun, als den Leuten Strauß'sche Walzer vorspielen. Ich hege eine lebhaftere Vorliebe für Letztere, bei sehr mäßiger Sympathie für „Indigo“. Aber in der Fremde siegt das Gefühl patriotischer Genugthuung über die kritischen Bedenken und so habe ich denn bei der Premiere von „Indigo“ so wienerisch mitapplaudiert, wie ein Pariser, also gleichsam vierhändig. Ein Vorzug der Strauß'schen Musik sticht übrigens in Paris mehr hervor, als bei uns daheim: der Reichtum und die Natürlichkeit der musikalischen Erfindung, im Gegensatz zu dem sterilen Esprit und den gesuchten Wendungen der jüngeren französischen Komponisten. Die Flut der Strauß'schen Melodie strömt in einem engen Bette, aber sie füllt es bis an den Rand; ein klarer Gebirgsbach, an dessen Ufern Primeln und

Vergißmeinnicht blühen. In den Pariser Operettenkomponisten überragt der dramatische Geist, die feine, theatralisch geübte Hand; in Strauß das musikalische Talent von Gottes Gnaden. Das unglaublich alberne Wiener Libretto, von Hause aus der Krebschaden dieser ersten Straußschen Operette, ist in Paris vereinfacht, aber nicht verbessert worden. Mit der Umwandlung des Königs Indigo in eine verwitwete, mannstolle Königin (eine Gerolstein in ihrer tiefsten Erniedrigung) hat man viel schmutzige Witze eingeschmuggelt. Verfasser des französischen Textbuches sind die Herren Jaimé und Victor Wilder. Von ersterem rührt wahrscheinlich die abgeschmackte Intrigue, von letzterem die gute Übersetzung der Gesangstücke her. Victor Wilder hat in einer Reihe von Arbeiten seine Geschicklichkeit bewiesen, deutsche Operntexte in getreuem Anschmiegen an die Musik ins Französische zu übertragen. Der erste Donauwalzer, welcher in das erste Finale eingelegt und responsorienartig (— von 2 zu 2 Takten geteilt zwischen Chor und Solostimmen —) gesungen wird, wiegt sich allerliebft auf den Worten:

Danube d'azur — (Quels sont ces chants?)

Plus clair qu'un ciel pur — (Ces doux accents?)

O fleuve adoré! — (Rasant la mer,)

O fleuve sacré — (Planant dans l'air.) etc.

Die Darsteller spielten frisch, mit kecker, oft ausgelassener Laune, sangen aber ganz mittelmäßig. Dann die effigsauren Frauenchöre und das armselige Orchester des Renaissance-Theaters! Vier Violinen, eine Flöte, eine Oboë, ein Fagott, keine Harfe! Ich mußte längft, wie

bescheidene Anforderungen die Franzosen an die musikalische Aufführung ihrer Operetten stellen; wie tief sich aber diese Ansprüche noch gesenkt haben seit 1878, erregte mein Erstaunen. Offenbach und Lecocq sprachen mit einer wehmütigen Begeisterung von der musikalischen Tüchtigkeit und Fülle, mit welcher ihre Operetten in Wien auftraten; Johann Strauß mochte ähnliche Vergleiche anstellen.

In der Opéra comique sah ich eine einzige Novität: „L'amour africain“ von Paladilhe, dem Komponisten des beliebten Liedes „La Mandolinata“. Eine so unglaubliche, so fundamentale Verirrung wie dieses Werk ist selten in der Operngeschichte, und ein bemerkenswertes Ausnahmsbeispiel, wie selbst das eminent theaterkundige Volk der Franzosen einmal etwas völlig Undramatisches und Widermusikalisches auf die Bühne bringen kann. Zwei berühmte Schriftstellernamen sind zunächst schuld daran: Prosper Mérimée, in dessen „Théâtre de Clara Gazul“ sich der Stoff vorfindet, und Legouvé, der hochangesehene Akademiker, welcher ein Opernbuch daraus gemacht. Die wenige Druckseiten füllende „Sénéte“ von Prosper Mérimée spielt im Orient zwischen zwei Freunden und einer Sklavin. Zeïm, der Wüstensohn, der einst dem Türken Nouman das Leben gerettet, verlangt zum Danke dafür dessen schöne Sklavin; auf ihre Weigerung hin ersticht er zuerst das Mädchen, dann den Freund, und will sich eben auch selbst erstechen, als sein Diener mit der Meldung eintritt: „Monsieur est servil“, worauf alle Drei aufspringen und sich lustig

mit einander zum Souper begeben. Der Vorhang fällt. Mérimée selbst hat gewiß nicht im Traume an eine Bühnenaufführung dieses wunderlichen Einfalls gedacht. Daß ein alter Theater-Praktiker wie Legouvé, der Dichter von „*Adrienne Lecouvreur*“, allen Ernstes ein Opern-Libretto daraus macht, ist die erste Unbegreiflichkeit; die zweite, daß ein Komponist, ein Pariser zumal, dieses Unding komponiert; die Willfährigkeit des Theater-Direktors, es aufzuführen, die dritte; die himmlische Selbstverleugnung der Sänger die vierte; die Langmut des bis zu Ende ausharrenden Publikums die fünfte. Legouvé hat zu der oben erzählten Szene als Einleitung einen ersten Akt hinzugedichtet: Ein sommerfrischer Graf samt Gemahlin treffen auf ihrem Landgut mit drei aus Rom heimkehrenden Künstlern zusammen und beschließen, auf ihrem Haustheater die Mériméesche Szene, die einer von ihnen komponiert hat, aufzuführen. In diesem ersten Akt stehen fortwährend die fünf Personen (in modernem Sommeranzug) neben einander auf der Bühne; je eine singt immer etwas vor, die vier anderen Unglücklichen hören zu; es geschieht absolut gar nichts. Mit wachsendem Erstaunen sieht man diesen langweiligen Akt sich abspielen, dem als zweiter jene orientalische Tragödie folgt, mit demselben barocken Schluß: „Das Souper ist aufgetragen!“ Das Übermaß der Langweile müßte in Gelächter umschlagen, wäre die Musik nur nicht so entsetzlich ernst und pathetisch. Rouman, der gerade die Sklavin auf dem Markte gekauft hat, wie etwa Türken ein hübsches Stück Menschenfleisch kaufen, ergeht sich in

einem schwärmerischen Liebesduett mit ihr, sentimental wie Lohengrin und Elsa! Auf die Frage seines Haushofmeisters, wodurch ihm denn Zein das Leben gerettet habe, beehrt ihn dieser mit einer langen Arie über die Unannehmlichkeit des Verdurstens in der Wüste. Der Andere hört ihm gelassen zu. Nun kommt Zein und singt dem Türken eine Biographie seines Pferdes vor, mit Schlachtgetümmel und Heldenthaten, alles in heroischem Styl. Dabei rennt er wie ein wilder Esel auf der Bühne auf und nieder, während wieder der Andere, die Hände über dem Bauch gefaltet, resigniert zuhört. In keiner einzigen Szene entspringt die Musik spontan aus der Situation; überall wird sie plump aufgeklebt. Dabei keine Spur von Humor oder Leichtigkeit, nicht eine heitere Nummer in dieser ganzen „komischen Oper“! Die Partitur ist mit äußerstem Fleiß ausgearbeitet, sie perlt von Schweißtropfen. Rein musikalisch betrachtet sind manche Einzelheiten, wie ein Quintett im ersten Akt, recht hübsch. Gern würde man sie als einen tröstlichen Beweis für das Talent des Komponisten anführen, hätte er nur dieses Libretto nicht komponiert. Es ist, als sollte man jemandem den Beruf zum Naturforscher zuerkennen, der absolut nicht begreifen kann, daß die Erde sich bewegt. Legouvés „L'amour africain“ ist ja nicht ein „schlechtes Textbuch“, wie so viele andere, die auch ihren Komponisten in der Not gefunden haben; es ist gar kein Textbuch, sondern das gerade Widerspiel davon, die absolute Negation eines musikalischen Bühnenstückes. Ein Komponist, welcher das nicht fühlt, mag ein recht tüch-

tiger Musiker sein, aber er begreift nicht, daß die Erde sich bewegt. Der liebenswürdige Komponist der „Mandolinata“ hat sich mit seiner „Afrikanischen Liebe“ die Mandoline der öffentlichen Gunst gründlich verstimmt. —

Viele gemütliche Stunden verbrachte ich im Hause Friedrich Szarvady's, der mir bei jedem meiner Pariser Besuche dieselbe treue Freundschaft bewies. Ein Abend im Gespräch mit ihm und im Vierhändigspiel mit seiner Frau zog mir alle Theater auf, so sehr mich diese jederzeit anzogen. Szarvady führte mich auch zu Alexander Dumas, dem bedeutenderen Sohn des berühmten Vaters. Ich war erstaunt, beide Wände seines Stiegenhauses von oben bis unten mit Gemälden behängt zu sehen, desgleichen das Vorzimmer. Dumas ist ein großer Bilderfreund und Sammler; aber die Liebe für seine Gemälde entbehrt nicht ganz der praktischen Seite. „Sehen Sie,“ erklärte er, „da hängen viele Stücke von noch unberühmten jungen Malern; ich habe sie sehr billig gekauft; in zehn, zwanzig Jahren werden sie wahrscheinlich hoch im Preise stehen.“ Dumas zeigte uns mit besonderem Behagen ein Genrebild, das mir unfertig schien und in der Kühnheit seiner Zeichnung bis zur Verzerrung übertrieben. „Sie haben Recht,“ meinte Dumas, „aber gerade dieses Bild ist mit all seinen Fehlern das eigentümlichste dieses Malers; es ist sein hohes C (son ut de poitrine). Ich habe vollkommenerer Bilder dieses Meisters, aber ein hohes C schlägt er doch nur in diesem an.“ Mit lebhafter Beredsamkeit entwickelte er gegen Szarvady den Plan seines neuesten, noch un-

vollenendeten Schauspiels, dessen bewußte Tendenz den gesellschaftlichen Vorurteilen in Betreff unschuldig verführter Mädchen entgentreten solle. Der sittliche Eifer, womit Dumas seine Produktionen zielbewußt in den Dienst moralischer Ideen stellt, seine Absicht, Vorurteile zu beseitigen, das Los Unterdrückter und Verkannter zu verbessern, gewann ihm meine lebhafteste Sympathie und Achtung. Ich hatte noch einmal das Vergnügen, mit ihm zusammenzukommen; bei dem sogenannten „Diner Bigio“. Ein Kreis von Freunden, an deren Spitze der verstorbene italienische Staatsmann Bigio gestanden, war übereingekommen, am ersten Freitag in jedem Monat sich bei einem zwanglosen Mahle zusammenzufinden. Zu den ersten Teilnehmern hatten die Dichter Alexander Dumas Vater, Mérimée, Sainte-Beuve, Villemot, Bonfard, der Maler Delacroix, der Komponist Halévy gehört. Jedes Mitglied besaß das Recht, einen Gast einzuführen. Szarvady, die Seele und zugleich der Oberregisseur dieses zwanzig Personen umfassenden Symposions, führte mich, der ich glücklicherweise am ersten Freitag des Monats Mai noch anwesend war, in diese Gesellschaft bei Brébant ein. Es waren unter andern anwesend: Alexander Dumas, Camille Doucet, der Verleger Hæzel, der Maler Meissonier, der Lustspieldichter Labiche, der Schauspieler Régnier und Friedrich Szarvady. Ich kam zwischen Labiche und Régnier zu sitzen, also zwischen übersprudelndem Wiß und magistraler Würde. Labiche, einer der unerschöpflichen Lustspieldichter, um welche wir Frankreich

zu beneiden haben, überloß auch im Gespräch von heiteren Einfällen. Als Dumas, sein Vis-à-vis, ihm einige im Salon ausgestellte Statuen rühmte, entgegnete Labiche: „Lassen Sie mich in Ruhe mit der ganzen Plastik! Was ist das, die Plastik? Leute, die sich nackt ausziehen, um Flöte zu blasen!“ Das brachte selbst den ernsthaften Régnier zum Lachen. Eine Art oberster Gerichtshof in allen Fragen der korrekten Aussprache und Deklamation, galt P. Régnier zudem als lebendiges Nachschlagebuch für die Geschichte des Théâtre français, zu dessen angesehensten Künstlern er durch viele Jahre gehört hatte. Dieses zwanglose „Diner Bizio“ bot mir ein interessantes Beispiel von der Fruchtbarkeit geselligen Verkehrs bei den Franzosen. Wieviel Anregung wird da geboten, wie viel Geist geweckt!

Nach etwa drei vergnügten und ersprießlichen Pariser Wochen kehrte ich nach Wien zurück. Einen Kasten tag vergönnte ich mir in Baden-Baden, wo ich mir mit dem Karlsruher Hofkapellmeister Otto Dessoff ein Rendezvous gegeben hatte.

IX.

An einem Frühlingsnachmittage trat, von ihrer Schwester begleitet, eine junge Sängerin bei mir ein, mit dem Ersuchen, sie anzuhören. Eine Schülerin der Marchesi, sollte sie demnächst in der öffentlichen Prüfungsproduktion des Konservatoriums auftreten. Ich akkompagnierte ihr die Romanze der Mignon aus der Oper

von Ambroise Thomas. Mit ineinander gefalteten Händen, das dunkellockige Haupt etwas zurückgelehnt und die blauen Augen gen Himmel gerichtet, sang sie „Kennst du das Land?“ Ihre Stimme klang so warm, ihr Vortrag so tief empfunden, zugleich so dramatisch, daß ich, davon sympathisch berührt, ihrem Talente eine schöne Entwicklung prophezeite. Gern folgte ich ihrer Einladung, sie im Kreise ihrer Familie aufzusuchen. Da habe ich denn häufig mit ihr musiziert, insbesondere einige Rollen, wie Agathe, Mignon, Margarethe, Amneris ihr am Klavier begleitet. Nicht nur ihr Talent, ihr ganzes Wesen interessierte mich, das, bescheiden, schweigsam, schüchtern, nur im Gesang einen ungeahnten Aufschwung nahm. In der Opernproduktion, welche die öffentliche Schlußfeier des Konservatoriums bildete, sang und spielte sie (im Kostüm und mit Orchesterbegleitung) die Kerker-scene aus Gounods „Faust“ mit hinreißender Wärme und Wahrheit. Der erste Preis im dramatischen Gesang wurde ihr einstimmig zuerkannt. Der Ruf von diesem neu aufgetauchten vielversprechenden Talent verbreitete sich bald. Dr. August Förster, im Begriffe, die Direktion des Leipziger Stadttheaters zu übernehmen, kam in Begleitung seines Kapellmeisters Josef Sucher zu der jungen Sängerin, hörte sie singen und engagierte sie. Der bereits unterzeichnete Kontrakt ist trotzdem nie in Kraft getreten, und daran war kein anderer schuld, als ich. Sophie Wohlmut, so hieß das Mädchen, wurde meine Frau. Über den Vorwurf, der Bühne ein schönes Talent vorweggenommen zu haben, mußte mich die Über-

zeugung trösten, daß die zarte Konstitution Sophiens den Anstrengungen der modernen Opernpartieen nicht lange standgehalten hätte. Nicht bloß ihre Stimme, auch ihre Psyche war zu fein besaitet für die Wirklichkeit des Bühnenlebens mit seinen häßlichen Intriguen und rohen Berührungen. Sie hatte von der Prosä hinter den Koulissen gerade genug gesehen, um zu fühlen, daß sie dahinein nicht passe. In vielen langen Gesprächen habe ich ihr vorgehalten, daß sie es vielleicht bereuen werde, ihrem Lieblingsstraume entsagt zu haben um meinetwillen! Aber sie blieb fest in ihrem Entschluß. Und heute noch, nach neunzehn Jahren, wiederholt sie mir das goldene Wort: „Ich habe es nie bereut!“ Ich wäre namenlos unglücklich geworden, hätte sie sich darin getäuscht. War es doch ein großes Wagestück, in meinen Jahren ein junges Mädchen zu heiraten. Aber aus ihrem ganzen Wesen, daß so durchaus wahr, ernst und redlich mich anblickte, hatte ich volles Vertrauen geschöpft. Es ist keinen Augenblick getrübt worden. Die Abmahnungen meines stets besorgten Herzensfreundes, Eduard Schön, ließen mich unbewegt. „Du hast wieder einmal mehr Glück als Verstand gehabt!“ rief er, als er nach Jahr und Tag uns im glücklichsten Einvernehmen fand. Ich mußte ihm vollkommen Recht geben. Am 29. April 1876 wurden wir in der Karlskirche von dem mir befreundeten Kommandeur des Kreuzherrn-Ordens, Josef Dobner, getraut und unternahmen noch am selben Tag unsere kleine Hochzeitsreise. Sie erfüllte Sophiens sehnlichsten Wunsch: das Meer zu sehen, Venedig zu sehen.

Meine Frau hat der Bühne, aber nicht der Kunst entsagt. Ihr Vortrag deutscher und italienischer Lieder, von Wärme der Empfindung, wie des Klanges durchströmt, erfreut noch heute den Kreis unserer Freunde. In die Öffentlichkeit ist sie nur noch infognito getreten, um meine Vorlesungen in Pest, Prag und Graß durch den Vortrag einiger, den Gegenstand illustrierender Gesangstücke zu unterstützen. Der frühverstorbene geistvolle Kunsthistoriker Professor Alfred Woltmann in Prag hat damals in einem Toast den Gedanken schön ausgeführt, daß die selbstlose Unterordnung einer Künstlerin unter einen wissenschaftlichen Zweck uns doppelt schön und herzlich anmute, wenn sie zugleich als ein Liebesbeweis der Frau für ihren Mann erscheint.



Neuntes Buch.

Bayreuth 1876. — Pariser Weltausstellung 1878.
— Karlsbad und Marienbad. — Wiesbaden und
Frankfurt. — Bayreuth 1882.



I.

Unser junges Eheleben erfuhr sehr bald eine kurze, aber doch recht empfindliche Trennung. Kaum hatten wir, von der Hochzeitsreise zurückgekehrt, uns ruhig in Weidlingau, einer Sommerfrische am Wienerwalde, niedergelassen, als die Redakteure der „Neuen freien Presse“ mich ersuchten, als Berichterstatter nach Bayreuth zu reisen. Wagners Tetralogie sollte (August 1876) dort zum erstenmale vollständig in dem neu erbauten Festspielhaus in Scene gehen. So sehr mich die Sache interessierte, so ungern folgte ich dieser Aufforderung. Einmal fiel es mir schwer, meine junge Frau allein zurückzulassen, die ich doch nach allem, was von der peinlichen Wohnungs- und Hungersnot in dem Nibelungennest verlautete, unmöglich mitnehmen konnte. Sodann graute mir vor jener eiligen Berichterstattung, welche, auch von der Wiener Journalistik adoptiert, voraussichtlich in Bayreuth den höchsten Grad von Atemlosigkeit erreichen würde. Ich nahm den Antrag nur unter der

Bedingung an, daß ich nicht zu telegraphieren brauchte. Wohl mir, — denn in Bayreuth rannten die Bericht-erstatler, vor allem die englischen und amerikanischen, nach jedem Akte einer jeden Vorstellung aufs Tele-graphenamt, um ihren Abonnenten löffelweise den „Er-folg“ zu kredenzen. Nach meiner Empfindung eine wahre Barbarei, und eine ganze überflüssige. Mich verstimmt es schon, wenn ich unmittelbar nach einem anstrengenden langen Opernabend eine Notiz für das Morgenblatt niederschreiben soll. Wie leicht thut man da, müde und aufgereg, jemandem Unrecht!

Ich hatte die Bitternis geheßten Kritizierens 1868 in München ausgekostet, als dort die „Meisterfinger“ zum erstenmale gegeben wurden. Vom Telegraphieren war ich zwar damals schon enthoben gegen das Ver-sprechen, am folgenden Tag ein Feuilleton abzuschicken. Die Aufführung währte von sechs bis elf Uhr. Todmüde von angestrengtem Hören in heißem Raum, eile ich zur Garderobe. Da kommt mir Rubinstein in die Quere, die Schönste der Wagnerianerinnen, Gräfin Sch., am Arme führend. Sie giebt ihm einen Wink, worauf er mit begreiflicher Verdrossenheit mich vorstellt. „Nun sagen Sie mir,“ fragt sie eifrig, „was halten Sie von den Meisterfingern? Wie haben sie Ihnen gefallen? Ist es nicht der Gipfel von Wagners Kunst?“ Ich machte ein tiefes, tiefes Kompliment und — eilte, ohne ein Wort zu sagen, meinen Ueberrock auszulösen. Wenn uns von fremder Hand so ungeniert die Pistole auf die Brust ge- setzt wird, dann haben wir wohl einiges Recht, dieselbe

sachte wegzuschieben. Müde, hungrig, fieberhaft aufgeregt kam ich gegen Mitternacht in mein Hotel. Am andern Morgen begann ich, meine Nervosität niederkämpfend, zu schreiben. Ich bemühte mich, vollkommen gerecht zu urteilen, kann aber nicht leugnen, daß ich gerade von den „Meistersingern“ heute viel besser denke als damals. Hätte ich die Oper noch einmal hören und mich wenigstens einen Tag erholen, sammeln können, — es wären mir gewiß die Vorzüge des Werkes stärker, die Schatten geringer erschienen. Zwar stört mich auch heute noch das unnatürlich Erzwungene der angeblich komischen Figuren und Szenen, in welchen die vollständige Humorlosigkeit Wagners zu Tage kommt; desgleichen die unmäßige Länge, welche uns die Empfänglichkeit für den besten, den dritten Akt der Oper raubt. Aber die lyrischen, teils sentimental, teils pathetischen Partien der Oper, insbesondere die Rolle Walthers von Stolzing, stehen an Ursprünglichkeit und melodischer Schönheit obenan unter Wagners Schöpfungen. Diese Frische der musikalischen Erfindung erklärt sich wohl zum großen Teil daraus, daß die erste Konzeption der Meistersinger unmittelbar in die Zeit nach dem „Tannhäuser“ fällt. Die glückliche Wahl des Stoffes, der nicht angeblich „national“, wie die uns fremde Walhalla-Gesellschaft, sondern echt volkstümlich und gemütvoll ist, hatte ich, bevor die Musik dazu veröffentlicht war, schon im Jahre 1863 freudig begrüßt. Nach diesem Bekenntnis darf ich wohl ebenso aufrichtig gestehen, daß ich von meinen Kritikern der übrigen Opern Wagners kein Jota zurück-

nehmen könnte. Je öfter ich den „Tristan“ und die „Nibelungen“ gehört habe, desto mehr haben sie mich gelangweilt, gequält und abgestoßen. Die „Meistersinger“ höre ich gerne wieder; was ich heute von keiner andern Wagneroper sagen kann, etwa den „Lamhäuser“ ausgenommen.

Meiner Reise nach Bayreuth stellten sich in letzter Stunde noch die flehentlichen Ermahnungen meines Freundes Ed. Schön entgegen, welcher, für meine persönliche Sicherheit besorgt, mich von allerlei Insulten seitens der Wagnerianer bedroht sah. Er hatte freilich ein nettes Beispiel erlebt. In einem Wiener Bierhause, im damaligen „Bürgerhospital“, war er mit einigen Bekannten zusammengetroffen, zu denen sich auch ein bekannter junger Wagnerianer — heute Hofkapellmeister in einer süddeutschen Residenz — gesellte. Derselbe sagte, als zufällig die Rede auf mich kam, er würde sich gar kein Gewissen daraus machen, mich zu vergiften. Von Schön zur Rede gestellt, wiederholte er seinen Ausspruch mit der größten Unbefangtheit. Gesprochenes oder geschriebenes Gift hatte ich verdauen gelernt; ein anderes war aber in Bayreuth nicht zu fürchten. In der That habe ich dort nicht die mindeste Unart erfahren, es freilich auch sorgsam vermieden, durch ein Wort, eine Miene Argerniß zu geben. Wie der Anhang des „Meisters“ gegen mich gesinnt war, wußte ich genau, bekam davon auch ein ergötzliches Pröbchen. Als sehr ungenügende Vorsorge gegen die große Hungerleiderei war eine lange table d'hôte nächst dem Festspielhause gedeckt. Ich suchte

Dort nach einem Couvert, fand aber alle Plätze bereits belegt. Da erblickt mich Herr La Roche, ein lebenswürdiger junger Professor vom Petersburger Conservatorium, und beeilt sich, mir ein Plätzchen an einem Extratisch anzutragen, der ihm mit einigen Freunden reserviert sei. Als ich dankend annahm, fügte er noch hinzu, es sei eigentlich der Klaviervirtuose Herr K., welcher den Tisch bestellt habe und den er deshalb doch früher verständigen möchte, — natürlich nur der Form halber. La Roche eilt in den Nebensaal und kommt nach einer Weile bleich und verlegen zurück: ich möge ihm ja nicht böse sein, aber — Herr K. habe erklärt, an einem Tisch mit mir würde er keinen Bissen hinunterbringen. Ich beruhigte lachend den trostlosen Vermittler und ließ Herrn K. den allerbesten Appetit wünschen. Nun begann ich wieder meine Entdeckungsreise um die table d'hôte herum. Da ruft jemand meinen Namen. Es war Friedrich Bodenstedt, der im Gegensatz zu K. meinte, es würde ihm die Bayreuther Kost in meiner Gesellschaft doch etwas besser munden. Er und eine Dame rückten, mir Platz schaffend, auseinander, und ich befand mich zwischen zwei Nachbarn, wie ich sie besser nicht wünschen konnte: rechts Bodenstedt, der lebenswürdige Dichter des „Mirza-Schaffy“, zur Linken die Frau Baronin von Bronsart, welche ehemals als Fräulein Ingeborg Starck durch ihr Klavierspiel berühmt, heute mit ihren eigenen Kompositionen einen ansehnlichen Kreis von Verehrern erfreut. Zudem wir, anfangs leise und behutsam tastend, unsere Eindrücke austauschten, fanden wir drei,

zu meiner unaussprechlichen Freude, uns in völliger Uebereinstimmung über Wagners „Nibelungen“. Insbesondere stimmte es mich ganz vergnügt, gerade in Frau Bronsart „unter Larven die einzig fühlende Brust“ gefunden zu haben; sie begriff es vollständig, daß ich diese vier Festspieltage vier Martertage nannte. Unser seliges Einverständnis erhielt noch einen aparten Reiz dadurch, daß uns gerade gegenüber zwei namhafte Wagnervereher saßen; Hofkapellmeister Eduard Lassen und — der Gemahl meiner Nachbarin, der Hoftheater-Intendant Hans von Bronsart! Letzterer, ein feiner geistvoller Mann, hatte den charmanten Einfall, seiner Frau lächelnd zuzurufen: „Elsa, mit wem verkehrst Du?“ Einer von der gewöhnlichen Wagnerianer-Sorte hätte ihr wahrscheinlich die grimmigsten Blicke zugeworfen. Mir ist das Zusammentreffen mit der so liebenswürdigen, wie aufrichtigen Frau von Bronsart eine der wenigen angenehmen Erinnerungen an Bayreuth.

Mit ihrem Gemahl hatte ich mehrere Jahre später einen interessanten kurzen Briefwechsel. Er schrieb mir aus Hannover, daß das Publikum und die Journale stürmisch die Aufführung von Mehlers „Trompeter von Säckingen“ verlangen, er aber, als Intendant, wehre sich seiner künstlerischen Grundsätze und wolle schlechte Musik nicht einführen. Nun habe aber eine dortige Zeitung sich auf mich berufen, der ich dem Wiener Hofoperntheater die Aufführung des „Trompeter“ vorge schlagen hätte. Ob das wirklich wahr sei? Ich antwortete mit Ja; ich war für diese von ganz Deutsch-

land bejubelte Novität mit der Motivierung eingetreten: der berühmte Trompeter werde wahrscheinlich nur die Neugierde befriedigen, aber diese Neugierde sei berechtigt. „Ihre künstlerische Strenge und ideale Richtung,“ so schloß ich meinen Brief an Bronsart, „sind verehrungswürdig; aber ich fürchte, Sie werden doch in den sauern Apfel beißen müssen!“ Nach einigen Wochen erhielt ich wirklich von dem Intendanten die Nachricht, es sei ihm von Berlin der Befehl zugekommen, Meßlers „Trompeter“ in Hannover aufzuführen. „Ich habe in den sauern Apfel gebissen!“ — Seit einigen Jahren leitet bekanntlich Baron Bronsart als Intendant das Hoftheater in Weimar, das ihm kunstfönnige Förderung und ein kräftiges Aufblühen verdankt.

So gut, wie an jenem Mittagstisch zwischen Bodenstein und Frau von Bronsart ist es mir nicht wieder gegangen in Bayreuth. An drei von den vier „Fest“-Tagen vermochte ich keinen Platz an irgend einer Mittagstafel zu erringen; ich mußte mich ambulatorisch von Brod und Würsten nähren. Ein riesenstarker Wiener Instrumentenmacher eroberte mir bei „Angerer“ ein Glas Bier dazu, das er mir über einen dichten Knäuel von Apostelköpfen herüberreichte. Mit Unrecht glaubten allerlei fern von Bayreuth schmausende Leute, dergleichen Schilderungen seien übertrieben. Sie waren es keineswegs. Mit köstlichem Humor erzählte Daniel Spitzer die Scene, wie man vor dem Wagnertheater einen Herrn, den man eine Buttersemmel essen sah, deshalb für den Großherzog von Weimar gehalten habe. Der

elenden Verpflegung entsprach vollkommen die klägliche Unterkunft. Das kleine Bayreuth hatte in keiner Weise für diesen plötzlichen, massenhaften Andrang vorgesorgt. Durch die Freundlichkeit meines Kollegen von der „Neuen freien Presse“, Hugo Wittmann, welcher einige Tage früher eingetroffen war, konnte ich für schweres Geld ein kleines Zimmerchen in der Wohnung eines Trödlers beziehen, während Wittmann und Speidel die anstoßende Stube einnahmen. Welche Mühsal und Nervenpein, unter solchen Verhältnissen nacheinander vier große Werke, — Wagnerische! — aufmerksam hören und in den Zwischenpausen darüber schreiben zu müssen, anstatt sich davon zu erholen! Nie hatte ich ähnliche Qual mitgemacht. Der Kopf drohte mir zu zerspringen, und da ich mit jedem Tag aufgeregter und gänzlich schlaflos wurde, fürchtete ich ernstlich, zu erkranken, bevor der letzte Akt der „Götterdämmerung“ ausgeklungen. Ein Stündchen ruhigen Aufathmens ward mir nur auf einem einsamen Spaziergang nach dem Gasthausgärtchen der „Frau Kollwenzel“, wo ehemals Jean Paul täglich einzukehren und zu schreiben pflegte. Ich traf dort einen andern, modernen Paul, nämlich Paul Lindau, der mich dann in die Stadt zurückbegleitete. Ich danke seiner Gesellschaft die im Nebelungennebel doppelt unschätzbare Wohlthat einer geist- und lebensvollen Aufheiterung. Der Born über Bayreuth und die Wagnerianer entlockte Lindau ein Feuerwerk von witzigen Einfällen. Ein Nachglanz davon findet sich in seinen „Nüchternen Briefen aus Bayreuth“.

Von großem Interesse war mir die neue sinnreiche Einrichtung des Festspielhauses. Unser Hans Richter, dem ich es hoch anrechne, daß er bei helllichem Tag mich durch die Straßen von Bayreuth begleitet hat, führte mich auch eines Vormittags auf die Bühne, wo ich das aus England verschriebene Scheusal, den Drachen Siegfrieds, in der Nähe betrachten durfte. Die Tiefersetzung des Orchesters ist eine Wohlthat, für die wir Wagner Dank schuldig sind. Sie hat nunmehr in allen Theatern Eingang gefunden. In Bayreuth sind die beiden richtigen Gedanken: Vertiefung des Orchesters und Verdunkelung des Zuschauerraums leider in der Ausführung bis zur Karrikatur übertrieben worden. Die armen Musiker schweben, durch ein Blechdach von der Oberwelt abgesperrt, in einem schauerlichen Abgrund; ihr Ton dringt ohne Kraft, ohne Glanz zu uns empor. Die Verdunkelung des Parquets hingegen wird zur absoluten Finsternis, in welcher man nur seinen nächsten Nachbar — schlafen sieht. Für viele unserer Mode-Wagnerheuchler war dieses unbemerkte Schlummerstündchen eine unschätzbare Wohlthat¹⁾.

Erst am Morgen nach dem vierten Opferfest, der „Götterdämmerung“, zog wieder Hoffnung und Lebensfreude ein in meine Seele. Eine Stunde vor Abgang des Eisenbahnzugs war ich schon auf dem Bahnhof. Er wimmelte bereits von Abfahrtskandidaten. Alles

¹⁾ Eine ausführliche Besprechung der Tetralogie und ihrer ersten Aufführung in Bayreuth findet man in meinem Buche, „Musikalische Stationen“ (Berlin, Verein für deutsche Litteratur. 1880).

wollte fort, gleich fort und mit demselben Frühzug fort. Es gelang mir mit zwei Wiener Freunden, die ich erst an der Bahnhofskasse zu Gesicht bekam — Nicolaus Dumba und Dr. Heinrich Bach — ein Coupé für uns zu erobern. Als sich der Zug in Bewegung setzte, fielen wir einander um den Hals: „Gott sei gelobt! So ist es doch erreicht, — es ist aus, die Götter haben ausgedämmert, und wir sind der Erde wiedergegeben!“ Wir fuhren zusammen bis Regensburg, wo ein, in Ruhe genossenes, gutes Mittagessen, ein Gang durch die Stadt und ein Bad in der Donau uns erquickte. Hier trennte ich mich von den Freunden, um die Nacht durch nach Linz zu fahren, wo ich mit meiner Frau zusammentreffen sollte. O doppelt glückliches Wiedersehen!

II.

Im Frühjahr 1878 wurde ich von der österreichischen Regierung als musikalischer Juror zur Weltausstellung nach Paris gesandt. Es war die vierte Weltausstellung, die ich in offizieller Eigenschaft mitgemacht habe. Meinen Lesern die angenehme Versicherung, daß ich von der eigentlichen „Exposition“ so gut wie gar nicht sprechen werde! Aber einiges, was nebenher ging, zählt zu meinen interessantesten Erinnerungen und mag darum hier Platz finden.

Bei unserer ersten Jurysitzung erschien, von uns allen freudig begrüßt — Liszt. Ich benützte den Moment rasch zu dem Antrag, unsere Jury möchte Liszt

mit Acclamation zum Ehrenpräsidenten ernennen. Das geschah auch sofort und schien ihn zu freuen. Wirklicher Präsident war Gevaërt, der gelehrte und geistreiche Direktor des Brüsseler Konservatoriums; mich hatte man zum Vicepräsidenten gewählt, den Bibliothekar des Pariser Konservatoriums Chouquet zum Berichterstatter. Daß das Land Ungarn für seine wenigen Musikinstrumente einen eigenen Juror und obendrein keinen Geringeren als Liszt nach Paris entsendete, klang ein wenig komisch, machte sich aber gut. Einen so großen Herrn hatte kein anderes Land auszuspielen. Die Nachricht klang ungefähr, als sei unser Kaiser (wie das in einigen Landgemeinden wirklich vorgekommen) zum Reichsratsabgeordneten gewählt worden. Viel praktischer Nutzen sah dabei freilich nicht heraus. Zum Musikfest nach Erfurt eilend, konnte Liszt nur die erste Sitzung unserer Jury und zwei flüchtige Promenaden durch die Reihen der ausgestellten Instrumente mitmachen. Aber auch bei längerem Verweilen wäre dieser berühmte Musiker kaum der passendste Juror gewesen — eben wegen seiner Berühmtheit. Sein Ausspruch über den Wert oder Unwert eines Instruments hätte mit unerwünschtem Gewicht auf die ganze Jury gedrückt. Und weil er dieser Wirkung sich wohl bewußt war, hielt er mit dem Urtheil diplomatisch zurück. Er wußte, daß dieser, von hundert Lippen weitergetragen, Regen und Sonnenschein machte, ja daß der Sonnenschein seines Lobes gleichzeitig zum schädlichsten Regenguß für die Mitbewerber des Gelobten werden konnte. Den Klavierfabrikanten gegenüber sah sich Liszt

geradezu in der delikaten Stellung eines Monarchen. Und als einer der wohlwollendsten Monarchen vermied er jedes vielleicht folgenschwere Wort. So schritt er denn mit uns und spendete, ohne selbst ein Instrument zu probieren, hier ein aufmunterndes Wort, dort ein freundliches Lächeln. Wir waren nicht lange gegangen, als unser kleiner Zug eine ansehnliche Verlängerung zeigte. Immer mehr und mehr Menschen hängten sich an unsere Fersen, und jeden Augenblick mußte ich die höfliche Frage irgend eines Fremden beantworten: „De grâce, Monsieur, n'est-ce pas Litz?“ Denn „Litz“ und nicht anders sprechen alle Franzosen den Namen aus, mit dessen ungarischem sz sie nichts anzufangen wissen. Aus den Bildnissen wenigstens kannte jedermann die hagere Figur im Abbeleid und breitrandigen Hut, den scharfgeschnittenen, von weißen Mähnen so charakteristisch eingerahmten Jupiterkopf. Litz war seiner Zeit unstreitig die bekannteste Persönlichkeit in Europa. Gegen die Mittagstunde hielt er etwas ermüdet still und gestand, er würde jetzt Messer und Gabel für die preiswürdigsten Instrumente halten. Gerne folgten wir seiner Einladung zu einem Frühstück in der ungarischen „Garda“ im Ausstellungspark. Der sonnenverbrannte Wirt lachte vergnügt unter seinem spitz aufgedrehten Schnurrbart, der Koch that sein Bestes, die musizierenden Zigeuner desgleichen, und so erfreuten wir uns denn bald der vergnügtesten Behaglichkeit. Selten habe ich Litz so aufgeräumt und mittheilsam gesehen, — so liebenswürdig möchte ich sagen, hätte ich ihn je anders als liebenswürdig gekannt. Nach

Jahren der Entfernung erfuhr ich unverändert wieder die faszinierende Gewalt seiner Persönlichkeit. Er erinnerte sich eines ungezwungenen Soupers, zu dem im Jahre 1858 einige Musiker in Wien ihn gebeten hatten, und wie er da vom Klavier das vierhändige „Diversissement hongrois“ von Schubert nahm und aufs Pult legte: „Nun, meine Herrn, wer wills mit mir spielen?“ Wir alle traten bescheiden zurück, keiner wollte dem andern die Ehre vorwegnehmen. Nachdem das Deprezieren fortbauerte, that mir's doch zu leid, daß ich um die niemals wiederkehrende Gelegenheit kommen sollte, mit Liszt vierhändig zu spielen, und da noch immer niemand heranwollte, — meldete ich mich. „Bravo,“ rief Liszt, „aber der Kritik gebührt neben der Produktion doch nur die zweite Rolle, nicht wahr? Spielen Sie also den Sekond!“ Leicht hat er mir's nicht gemacht, das darf ich sagen. War es der künstlerische Übermut, oder ein bißchen Bosheit, was ihn antrieb, — Liszt spielte nicht bloß ausgelassen frei im Takt, er improvisierte auch, nach Zigeunerart, ganz wundervoll lange Schnörkel, Passagen, Trillerketten, Kadenzten, wie und wo es ihm einfiel. Zum Glück kannte ich das Stück so gut, daß ich nur auf sein Spiel aufzupassen hatte, nicht auf die Noten. So ward mir denn eine unvergeßliche Erinnerung fürs ganze Leben und dazu der freundliche Lobspruch von Liszt, daß ich mich „nicht habe aus dem Sattel werfen lassen.“ Noch an manches andere Wiener Intermezzo erinnerte sich Liszt in der Czarda, indem er aus einer Flasche roten Ungarweins sich und mir tapfer

einschenkte. Mit ihm konnte man stundenlang verkehren, ohne Besorgnis, er werde disharmonische Saiten berühren, an Meinungsverschiedenheiten Ärgernis nehmen oder geben. Er hatte die Gabe und das Verdienst, die aufrichtige Zuneigung selbst solcher zu gewinnen, die seinen Kompositionen unverhohlenen Opposition machten. Zum Schluß gab es noch ein recht komisches Nachspiel. Liszt, der einen Besuch vorhatte, empfahl sich herzlich von uns, indem er dem Violinvirtuosen Reményi im Abgehen zurief: „Lieber Reményi, begleichen Sie die ganze Rechnung!“ Liszt war lange verschwunden, als sein treuer Reményi ihm noch verdußt nachblickte und dann *mezza voce* zu räsonnieren begann: „Ja, wenn's zum Zahlen kommt, da heißt es immer: Lieber Reményi, bringen Sie das in Ordnung! Er ist immer der Souverän, der um solche Kleinigkeiten sich nicht kümmert, sehr begreiflich, aber aus meiner leeren Tasche kann ich gar nichts „in Ordnung bringen“. Natürlich faßten wir die Sache von ihrer heiteren, naiven Seite, und ein freundlicher Wiener Künstler hatte im Stillen schon die Rolle des „lieben Reményi“ übernommen, bevor wir noch unsere Brieftaschen hervorlangen konnten.

Auf die Arbeiten der Weltausstellung hat Liszt nicht den mindesten Einfluß gehabt; er kam und ging als ein glänzendes Schaustück. Für mich aber waren die drei Tage unter seinem Ehrenpräsidium die fröhlichsten und friedlichsten der ganzen Pariser Turnzeit. Von Paris nahm ich die glücklichste Erinnerung an den seltenen Mann nach Hause, der, ungebeugt von der Last der

Jahre wie des Ruhmes, auch einmal zur Abwechslung Juror spielte und dies so, wie eben nur Liszt spielt. Am letzten Tage gab mir Liszt noch ein Rendezvous in der französischen Gemäldeausstellung, die er besichtigen wollte, und ersuchte mich, meine Frau mitzubringen. Gegen Damen erschien seine Liebenswürdigkeit erst recht bezaubernd in ihrer Mischung von weltlicher Galanterie und geistlicher Würde. Liszt überraschte mich mit dem Versprechen, uns im Winter in Wien zu besuchen. Monate waren verstrichen, und ich hatte nicht geglaubt, daß er sich dieser Zusage erinnern würde: da trat er wirklich bei uns ein, plauderte ein Weilchen und forderte dann meine Frau zum Singen auf. Sie wählte das einfachste und darum beste seiner Lieder: „Es muß ein Wunderbares sein“ und sang es ihm zu Dank. So bewahrt sie denn gleich mir die schöne Erinnerung, mit Liszt musiziert zu haben.

Eine merkwürdige Begegnung war mir noch vorbehalten. Auf unserem Prüfungsrundgang bei den Klavieren der Firma Herz angelangt, stellte sich ein elegant gekleideter Herr mir vor: Henri Herz. „Ist es möglich,“ rief ich unwillkürlich, „Sie sind Henri Herz, derselbe Henri Herz . . .?“ Ich glaubte ihn längst verstorben; schon als kleiner Junge hatte ich seine Stücke gespielt, und war jetzt selbst kein Jüngling mehr. In der ersten Lateinklasse kannte ich schon die scherzhafte Übersetzung: „Variatio cor meum delectat — Die Variationen von Herz delectieren mich sehr.“ Und nun stand die fragwürdige Gestalt lebhaftig vor mir! Das

Komponieren hatte Henri Herz aufgegeben, — weder er noch die Konzertgeber hatten es mehr nötig; er betrieb jetzt die Klavierfabrikation, oder gab wenigstens seinen Namen dazu. Merkwürdigerweise ist der jetzt überwundene Kultus leichter, eleganter Fingerfertigkeit hauptsächlich von drei in Frankreich naturalisierten Deutschen betrieben worden: von dem Kasseler Kalkbrenner, dem Koblenzer Hünten und dem Wiener Henri Herz, die sämtlich auf dem Pariser Konservatorium ihre Ausbildung erhalten haben. Diese drei sind die eigentlichen Vertreter jener gehaltlosen, äußerlich glänzenden Klaviermusik gewesen, welche zwanzig Jahre lang von Paris aus die musikalische Welt beherrschte. Alle drei sind hochbetagt und reich gestorben, viel später als ihre Kompositionen. Henri Herz schenkte mir, vielleicht aus Rührung darüber, daß er zu meinen Jugenderinnerungen gehörte, — seine Photographie. Neues Erstaunen meinerseits. Das Bildchen zeigte ja einen Mann von höchstens vierzig Jahren! Ich meinte, es sei wohl ein Portrait aus früherer Zeit? „Ist es nicht ähnlich?“ fragte er zurück; „es ist das letzte, das ich machen ließ.“ Und der eitle Mann zählte über zweiundsiebzig Jahre! Gefreut hat es mich übrigens, so ganz gegen alles Vermuten Henri Herz noch gesehen zu haben. Nach dieser Überraschung hätte ich mich nicht sonderlich gewundert, hätte man mir auf der Promenade jemanden als den Großvater Alexander v. Humboldts gezeigt.

III.

Meine Berufung zur Weltausstellung 1878 hatte für mich das beglückend Neue, daß ich meiner Frau Paris zeigen konnte. Wir wohnten im Hotel Bellevue in der Avenue de l'Opéra, der ersten Straße, welche durchaus elektrisch beleuchtet war. Welch feenhaftes Licht! Aber das war nicht das einzige Wunder. Eine Aufzugmaschine beförderte uns schnell und lustig zu unserer Wohnung im vierten Stock. Wir machten einen Gang durch die Stadt. In der Passage Choiseul lesen wir über einer Ladenthür die Aufschrift: „Edisons Phonograph“ und treten ein. „Monsieur le Phonographe“, wie der Regisseur die Maschine höflich tituliert, wiederholt das ihm vorgeblasene Trompetenstücklein, wiederholt deutlich die von mir hineingesprochenen Worte! In den öffentlichen Ämtern und den großen Komtoren bemerken wir, daß ein Telephon die Stadtpost und den Kommissionär überflüssig gemacht hat. Angesichts dieser technischen Wunder tastet man sich unwillkürlich zurück in die Zeit der eigenen Jugend, wo alles so ganz anders war! Nicht ohne Anstrengung können wir uns heute vergegenwärtigen, wie mangelhaft, schwerfällig, lächerlich man sich früher behelfen mußte. Während wir jetzt, dank der herrlichsten aller Erfindungen, nur an einen Knopf zu drücken brauchen, um unser Zimmer mit glänzendem Licht zu erfüllen, mußten wir vor fünfzig Jahren mittels Bündhölzchen, die einen abscheulichen Schwefelgestank verbreiteten, eine Unschlittkerze anzünden. Diese schrecklichen

Ubelriecher herrschten in den besten bürgerlichen Familien; nur an Gesellschaftsabenden braunten Wachs- oder Willikerzen. Ein unentbehrliches Marterinstrument, das auf jedem Tisch seine schmutzigen Scheren ausstreckte, habe ich schon als Knabe tödlich gehaßt: die Lichtpuße. Welche Dual, wenn sie den schneidigen Dienst versagte und an dem überhängenden schwarzen Docht hilflos herumnagte. Die Dienstmädchen halfen sich in der Regel, indem sie das Licht mit den Fingern schneuzten und ihre ruhige Beute in die Lichtpuße hineinlegten. Heute sieht man dieses Instrument höchstens im historischen Museum. Und doch ist's nicht so lange her, daß Goethe schrieb:

„Wüßt' nicht, was sie Besseres erfinden könnten,
Als wenn die Lichter ohne Pußen brennten!“

In der Küche benützte man allemeim eine mit Zunder angefüllte Blechbüchse; auf diesen Zunder wurden mittels Stahl und Feuerstein Funken geschlagen, an dem glimmenden Zunder ein Schwefelfaden entzündet und mit diesem endlich die Kerze! Für sehr aristokratisch galt schon eine „Zündmaschine“, wie wir Kinder sie auf dem Schreibtisch unseres Großvaters bewunderten. Durch das Drehen eines Hahnes lockte man aus dem Spalt der großen Glasugel ein Flämmchen, an welchem man einen Papierfidißus anzündete. Das ganze Zimmer roch von dem verbrannten Papier — in dem glücklichen Fall nämlich, daß die Zündmaschine bei Laune war und nicht versagte, was jedoch in der Regel geschah.

Welch ein Jubel in Prag, als statt der Öllämpchen die Gasbeleuchtung eingeführt wurde! Man glaubte,

die Sonne selbst eingefangen zu haben. Heute glänzen schon kleine Städte wie Trient, Gastein u. s. w. in elektrischem Licht, und wir thun damit so impertinent vertraulich, als wären wir dabei aufgewachsen.

Und wie war's in meiner Jugend mit der Briefpost bestellt? Briefmarken gab es nicht; der unschuldige Empfänger des Briefes mußte immer das Porto zahlen. Wollte man ihn dessen entheben und den Brief frankieren, so hatte man zu dem oft recht entfernten Hauptpostamt zu gehen, wo der Brief abgewogen, klassifiziert, registriert und von dem Absender bezahlt wurde. Aber auch mit den gewöhnlichen unfrankierten Briefen mußte ich den weiten Weg zum Schalter des Postamts machen, denn Briefkästen in den einzelnen Straßen gab es noch nicht in Prag. Von den Beschwerlichkeiten des Reisens, bevor wir eine Eisenbahn hatten, will ich nicht erzählen, sie sind noch manchem in Erinnerung. Allein auch der geregelte Postdienst ist nicht so alten Datums, wie unsere Jugend glaubt. Wenn mein Großvater eine Reise nach Wien vorhatte, veröffentlichte er zwei bis drei Wochen früher in der „Prager Zeitung“ diese Absicht, mit der Anfrage, ob nicht jemand in Kompagnie mit ihm einen Reisewagen mieten wolle. Ein Telegramm war ein seltenes Ereignis und fuhr der ganzen Familie wie ein Todeschreck in alle Glieder. Wenn sich die Aufregung darüber vollständig gelegt hatte, wurde die Depesche wie ein Wundertier allen Bekannten gezeigt. Jetzt ist schon der Telegraph halb und halb veraltet und durch das Telephon verdrängt. Wer erinnert sich noch der,

jetzt durch die elektrische Klingel verdrängten Glockenzüge über dem Sopha? Sie war meistens sehr schön gestickt und blieb uns bei jedem sehr heftigen Zug abgerissen mit dem Draht in der Hand. Ich war bereits Gymnastialschüler, als mein Vater eine merkwürdige Neuigkeit nach Hause brachte — die ersten Stahlfedern! Also das mühsame Federschneiden war fortan überflüssig? Für uns jüngere wohl; der Vater jedoch und seine Altersgenossen verblieben zeitlebens bei dem Gänsekiel und hatten alle zerstoehene Daumennägel vom Abkippen der Spitze mit dem Federmesser. Noch eine ergötzliche Erinnerung aus dem vormärzlichen Osterreich: es war bei uns verboten, auf der Straße Zigarren zu rauchen — wegen Feuergefähr! Natürlich rauchte alle Welt und nahm die Zigarre nur für einen Augenblick aus dem Munde, wenn eben ein Polizeisoldat des Weges kam. Erst nach dem Jahre 1848 hat dieses kindische Verbot aufgehört — ein Zeichen, daß in unseren Tagen auch der Polizei ein Licht aufgegangen ist, wenn auch kein elektrisches. Was die Bequemlichkeit und Schnelligkeit des Reisens betrifft, haben wir noch viel von den Amerikanern zu lernen und in betreff des Postverkehrs von den Engländern. Bei uns dürfte man z. B. nicht einen großen Hausschlüssel oder ein Paar Handschuhe mit daran gehefteter Adresse ohne weiteres in den Briefkasten werfen, wie in London. Der Bereich technischer Erfindungen, den die neueste Zeit sich erobert und zur Erleichterung des täglichen Lebens verwertet hat, ist so groß und glänzend, daß nur wir älteren Leute, denen in ihrer

Jugend nichts Ähnliches schwante, seinen vollen Wert zu schätzen verstehen. In dem Paris von 1878 drängten sich solche vergleichende Rückblicke stärker als irgendwo anders auf.

Eines Tags wurde ich mit meiner Frau von Carlotta Patti, der älteren Schwester Adelinas, die sich von ihren Wiener Konzerten her meiner erinnerte, zu einem kleinen Diner geladen. Sie hatte 1865 in Wien enormes Aufsehen gemacht und im Laufe von vier Wochen vierzehn gut besuchte Konzerte gegeben. Als Sängerin wollte sie mit einem eigenen Maßstab gemessen sein. Die abnorme Höhe ihrer Stimme — sie trillerte auf dem hohen *des* und es, hielt auch ein *e* lang und kraftvoll aus — noch mehr die erstaunliche Leichtigkeit und Sicherheit, mit der sie sich in jener dreigestrichenen Schneeregion bewegte, in welcher selbst einer Malibran und Catalani der Atem ausging, stempelten die Carlotta zu einer bisher nicht vorgekommenen Spezialität, zu einem Unikum in der Gesangswelt. Ihre Intonation war stets haarscharf, ihre Technik in vielen Stücken blendend, wenn auch keineswegs so vollendet, wie bei ihrer Schwester Adelina oder Désiré Artot. Der Klang dieses phänomenalen Silberstimmchens entbehrte nicht eines eigenartigen Reizes, besaß aber weder Größe noch Wärme, er funkelte, wie Sternengeflimmer in kaltem, gläsernem Glanz. Wie die Stimme, so der Vortrag: strahlend, elegant, auch graziös, ließ er die weite reiche Welt des Gedankens und der Empfindung völlig abseits. Einem Liebe jedoch wußte sie lebendigen Esprit und sogar Humor ein-

zuhauchen, dem bekannten Lachlied aus Aubers „Manon Lescaut“. Persönlich war sie mir stets sympathisch gewesen, mit ihrer unaffektierten Bescheidenheit und Heiterkeit. Diese Heiterkeit hatte etwas Rührendes, denn das stattliche junge Mädchen mit dem klassisch schönen Kopf war — ein Krüppel. Sie hinkte sehr stark und erstieg die Stufen zum Podium nur gestützt auf den Arm ihres Begleiters. Das Auftreten als Opernsängerin blieb ihr durch jenes physische Leiden für immer versagt. Ihre eigene Mutter soll in einem Anfall zorniger Wut das kleine Kind so heftig zu Boden geschleudert haben, daß es lebenslang hinkte. Ein Stückchen Familienglück. Der Impresario Ullmann, welcher die „Batti-Konzerte“ arrangiert und geführt hatte, ist mir als ein kleines, schwerhöriges, rühriges Männchen in lebhafter Erinnerung. Ihm war die gute Idee der Assoziations-Konzerte gekommen: neben Carlotta Batti hatte er vier bis fünf ausgezeichnete, renommierte Virtuosen und Sänger engagiert, welche stets in demselben Konzert mitwirkten. Wie oft wünschen wir heutzutage ähnliche Koalitionen unserer zahllosen einheimischen Virtuosen herbei! Wenn sich ihrer immer mehrere zu Einem Konzert verbinden wollten, welche Wohlthat für das zahlende Publikum und die geplagte Kritik! Nur durch Ullmanns glückliche Idee und musterhafte Administration war es möglich, mittleren und kleinen Städten, die sonst jahrelang keinen berühmten Virtuosen zu Gesicht bekommen, dieses Vergnügen reichlich und wohlfeil zu verschaffen und den Künstlern selbst im Laufe weniger Wochen beträchtlich höhere Einnahmen

zuzuwenden. Im Cafe Helder in Paris, wo Ullmann allabendlich mit Moriz Strakosch seine Domino-Partie hatte (sie spielten mit einem Eifer, als hätte jeder seine Patti eingesezt) habe ich in Gesellschaft Schulhoffs den unerfchöpflichen Reise-Erzählungen Ullmanns oft mit dem lebhaftesten Vergnügen gelauscht. „Ich wette,“ neckten wir ihn einmal, „Sie haben für den nächsten Winter schon einen ganz besonderen großen Plan.“ — „Einen Plan?“ rief Ullmann, die Hand akustisch an's Ohr legend, „zwanzig! hundert!“ Ullmann hatte eben eine äußerst einträgliche Tournee durch Frankreich beendet, bereitere seine Konzertreise durch Osterreich vor und stand gleichzeitig in lebhaften Unterhandlungen für eine große Tour nach Amerika. „Ich habe vorerst mit Alexander Dumas abgeschlossen; in Europa ziehen seine Kauferien nicht mehr, aber in Amerika läßt sich etwas damit machen. Außer Dumas engagiere ich die Déjazet.“ — „Die Déjazet?“ fiel ich erschrocken in's Wort, diese widerwärtige alte Frau, die mit erloschenem Blick und tausend Runzeln jugendliche Rollen spielt? Vielleicht noch vor zehn oder fünfzehn Jahren . . .“ — „Nein, da hätte ich sie nicht brauchen können; jetzt ist sie siebzig Jahre alt (das muß immer auf dem Anschlagzettel stehen); achtzigjährig wäre sie mir für Amerika vielleicht noch lieber. Mein emfigstes Suchen geht aber nach einem ausgezeichneten, berühmten Klavierspieler, der noch nicht in Amerika bekannt ist. Wenn Sie mit mir für sechs Monate nach Amerika gehen,“ fuhr er, zu Schulhoff gewendet, fort, „will ich Ihnen die allerglänzendsten Bedingungen zu-

gestehen.“ Und wirklich offerierte er eine enorm hohe Summe. Schulhoff glaubte mit Rücksicht auf seine Kränklichkeit ablehnen zu müssen; er könne nicht für seine Leistungsfähigkeit einstehen und würde oft, vielleicht unmittelbar vor dem Konzert absagen müssen. „Das thut nichts,“ beschwichtigte Umann, „das wird Sie dem Publikum nur noch interessanter machen. Man wird Sie für einen noch größeren Künstler halten, wenn Sie manchmal außer Stande sind zu spielen.“ Als ich Carlotta in Paris wieder sah, wirkte sie — wie ich glaube — nicht mehr öffentlich. Wir fanden bei ihr eine kleine, angenehme Tischgesellschaft: den Mailänder Musikkritiker Filippo Filippi, den Violoncellisten de Munk (Carlottas späteren Gemahl) und zwei ehemalige Berühmtheiten der Oper: Erminia Frezzolini und Gustave Roger. Die einst gefeierte Frezzolini bot mit den letzten Resten einer wilden südlichen Schönheit und gereizt verdrießlichen Stimmung so recht das traurige Bild einer verschollenen Theatergröße. Ich hatte sie längst nicht mehr unter den Lebenden vermutet — das Schlimmste in dem stereotypen Schicksal des Opersängers! Mit dem Tage, da er die Bühne verläßt, stirbt er zum erstenmale. Roger kannte ich von Wien her und empfand die größte Freude, ihn wiederzusehen. Welch' entzückend geistreicher, lebenswürdiger Sänger und Schauspieler! Aus seinem ersten Wiener Gastspiel 1858 lebt sein Raoul, sein Prophet in meiner Erinnerung unverwelflich fort. Als noch größerer Meister glänzte er im musikalischen Lustspiel und ward als George Brown von niemandem erreicht. Da-

bei sprach er, der Franzose, das Deutsche vortrefflich aus. Nach seinem bekannten Jagdunglück kam er noch einmal 1868 nach Wien und spielte mit einem künstlichen Arm so geschickt, daß der Mangel nicht allzu störend hervortrat. Ein Schleier von Behmut lag allerdings über diesem Gesicht voll Geist und Herzensgüte. Auch seine Stimme hatte viel eingebüßt und wirkte nur noch durch Rogers vollendete Gesangstechnik und hinreißende Darstellung. Als Schauspieler war Roger vielleicht noch bedeutender, denn als Sänger. Was er aber, ohne die geringste Aktion, bloß mit der Stimme zu erreichen vermochte, das hat er als Edgardo im dritten Akt der „Lucia“ gezeigt. Da sang er das ganze schöne Andante, fest eingehüllt in seinen dunklen Mantel, regungslos wie eine Statue; er sang es so wunderbar schön und einfach, daß kein Auge trocken blieb.

Als ich damals die Frische seiner Leistungen mit der Bemerkung hervorhob, man würde ihn nimmermehr für einen Mann von fünfzig Jahren halten, beklagte er sich, ich hätte ihn älter gemacht. „Aber, lieber Roger, sind Sie denn nicht im Jahre 1815 geboren?“ „Ganz richtig; aber leider am siebzehnten Dezember, das macht um ein Jahr älter, und ein Jahr bedeutet so viel in meinem Alter!“ Er hegte damals den Wunsch, als dramatischer Gesangslehrer an der Wiener Hofoper angestellt zu werden, und legte mir mündlich und schriftlich diese Angelegenheit dringend ans Herz. Unsere deutschen Sänger hätten viel, sehr viel von ihm lernen können, im Gesang, wie in der Darstellung. Leider klopfte ich an verschlossene Thüren.

Nicht in Wien, sondern in Paris erreichte er die gewünschte Friedensanstellung, nachdem der lang verzögerte, schmerzliche Abschied von der Bühne nicht länger zu verschieben war. Als ich ihn bei Carlotta Patti traf, sprach er recht unbefriedigt von seiner Lehrerrhätigkeit: weder schöne Stimmen noch vielverheißende Talente befänden sich unter seinen Schülern. Nach dem Diner konnte ich das Verlangen nicht unterdrücken, Roger noch einmal zu hören. Ich hatte nicht lange zu bitten; es schien fast, als sei ich seinem Wunsche entgegengekommen. Auch Carlotta folgte bereitwillig dem Ersuchen ihrer Gäste, und sichtlich erfreut, wieder einmal ein kleines Publikum vor sich zu haben, sangen die beiden das erste Duett aus Donizettis „Lucia“. Wir applaudierten lebhaft, aber diese traurig gealterten Stimmen und gerunzelten Stirnen ließen mich tief in das Innerste der beiden abgedankten Herrscher blicken, und das stimmte mich wehmütig. Mir fiel die schauerliche Wahrheit einer Strophe aus Venas Nachlaß ein — leider nicht zum ersten- und nicht zum letztenmale in meinem Leben. Sie lautet:

Du gehst entgegen doch dem Leide,
 Wo Alles still wird um Dich sein,
 Wo Du Dein Lied für Dich allein
 Aufspielen wirst auf einer Saite,
 Wo Du nach einem Wetterstrahl
 Hinausblickst von der trüben Fläche,
 Daß er auf Dich herunterbreche —
 Damit doch Jemand nach Dir frage!

Von dieser Tischgesellschaft habe ich keinen wieder-
 gesehen; in den unmittelbar folgenden Jahren las ich

die Todesnachricht von Carlotta Patti, Erminia Frezzolini, von Filippi und Roger.

IV.

Seit fünfundzwanzig Jahren findet mich jeder Sommer in einem Badeorte. Anfangs schickten mich die Aerzte nach Marienbad, und zu meinen ersten Erinnerungen daran gehört, daß ich nach einem Zimmer suchend, auf dem höher gelegenen Kirchenplatz an dem Hause „zur goldenen Traube“ eine Gedenktafel erblickte: „Hier wohnte Goethe im Jahre 1824“. Sofort trat ich ein, denn nirgend schien mir schöner zu wohnen, als in dem Hause, wo die „Marienbader Elegie“ gedichtet worden ist. Und da steht auch noch schräg gegenüber die „Stadt Weimar“, wo die schöne junge Ulrike von Levekov gewohnt und das Herz des alten Goethe entzündet hatte. Ich fand ein hübsches Zimmer frei und bin kein einziges Mal nach Haus gekommen, ohne mir zu sagen: über diese Schwelle ist auch Er täglich geschritten!

Eines Tages sehe ich vom Fenster aus einen stämmigen, kleinen Mann auf das Goethehaus zuschreiten, den ich nach den Bildnissen gleich als Berthold Auerbach erkannte. Richtig kommt er zu mir herauf. Diese Liebenswürdigkeit freute und überraschte mich um so mehr, als ich nicht vermutet hätte, von Auerbach gekannt zu sein. Ihm selbst war ich von Jugend auf für seine „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ innig zuge-

than. Der persönliche Verkehr konnte meine Zuneigung nur erhöhen und befestigen. Die derbe, untersezte Gestalt verriet feste Tüchtigkeit, das breite, rosig angehauchte Gesicht glänzte von Wohlwollen. Die schwäbische Mundart vollendete den Eindruck des gemüthvoll Treuherzigen. Und seine oft getadelte, gerade ihm so sehr verargte Eitelkeit? Ich wollte, alle eiteln Schriftsteller und Künstler würden diese verzeihliche Schwäche so harmlos verraten wie Auerbach! Seine Eitelkeit äußerte sich in der naiven, dankbaren Freude über ein ihm gespendetes Lob, das er keineswegs wie einen schuldigen Tribut herablassend einstrich. Das hat nichts Verletzendes; mir war es tausendmal sympathischer, als das ununterbrochen selbstbewundernde Pontifizieren Hebbels, oder Wagners gehässiges Beurteilen aller lebenden Komponisten. Auerbach gefiel sich nie im Herabsetzen anderer erfolgreicher Schriftsteller. Unter den gelesensten, beliebtesten Autoren stand er obenan in Deutschland; die Liebe des Publikums äußerte sich aber sehr platonisch. Er hat nie die geringste Liebesgabe erhalten von seinen zahlreichen Verehrern. „Wie hätte es mich gefreut, würde meine Verherrlichung der Rheingegend („das Landhaus am Rhein“) einen dortigen Leser angeregt haben, mir ein paar Flaschen guten Rheinweins zu schicken! Und von meinen „Verehrern“ in Amerika erhalte ich Hunderte von Bettelbriefen um ein Autograph, aber nie auch nur eine einzige Havannazigarre.“ Pünktlich holte mich Auerbach jeden Tag zum gemeinsamen Mittagessen ab. Er blieb vor dem Goethehaus

stehen, rief meinen Namen oder that auch nur einen „Suchezer“, und ich eilte hinab. In einem großen, gedeckten Gartenpavillon der „Stadt Warschau“ hatten wir uns installiert. Auerbach aß und trank äußerst mäßig; ein halb Seidel Tischwein genügte ihm. War er besonders gut aufgelegt, so sprach er sich zu: „Berthold, kauf dir noch ein halbes Seidel!“ und dann folgte Berthold. — Nachmittags machten wir stets einen Spaziergang durch eine der köstlichen Waldpartien, von denen Marienbad rings umkränzt ist. Auerbach kannte alle Bäume und ihre Eigentümlichkeiten; für seinen Roman „der Forstmeister“ hatte er diese Kenntnisse gesammelt. Auch jeden Vogel kannte er und wußte dessen Gesang nachzuahmen. Auf diesen Spaziergängen blühte er auf in munterer Laune, begann oft wie ein Schuljunge zu laufen oder zu springen. Meine Frau, die von dem nahen Franzensbad wenigstens einmal in der Woche herüberkam, erfreute sich Auerbachs besonderer Sympathie, erhielt auch einen sehr herzlichen Brief von ihm. Da feierten wir einmal in der schön gelegenen „Bellevue“ ein heiteres Mittagmahl, an dem außer Auerbach noch Julius Rodenberg und Gustav von Putlig samt Gemahlin teilnahmen. Auerbach ließ es sich auch nicht nehmen, mich zu Frau Livia Frege zu führen, der von Mendelssohn und Schumann einst hochgeschätzten Sängerin. Den Namen hatte ich in Schumanns Schriften stets mit einer Art romantischer Ehrfurcht gelesen; nun wurde mir auch die etwas späte Freude persönlicher Bekanntschaft. Auerbach selbst war

nicht musikalisch, liebte aber gute Musik, vor allem Mozartsche. In seinem Roman „Auf der Höhe“ ist es ein feiner, tief verständnisvoller Zug, daß die unglückliche Irma, als sie auf ihrem letzten flüchtigen Besuch in der Stadt sich noch einmal an Musik laben will, gerade die „Zauberflöte“ hört. „Mozarts Zauberflöte,“ so lauten Auerbachs Worte, „ist eine jener ewigen Schöpfungen, die im Jenseits aller Leidenschaften und alles Menschenkampfes steht. Ich habe es oft gehört, wie kindisch dieser Text sei, aber auf dieser Höhe kann alle Handlung, alles Geschehene, alle Menschenerscheinung, alle Umgebung nur noch allegorisch sein. Die Schwere und Begrenztheit ist abgestreift, der Mensch wird zum Vogel, zum reinen Naturleben, er wird zur Liebe, wird zur Weisheit.“ Am 28. Januar 1880 schrieb mir Auerbach: „Am Neujahrstag hatte ich die Zauberflöte gehört, um mich für den neuen Lebensabschnitt zu erlaben. Von allem Anderen abgesehen, wird je ein Mensch eine Richard Wagnersche Oper hören, um sich für einen neuen Ausschritt zu reinigen und zu weihen? Ich schreibe Ihnen heute am hundertsten Geburtstage Mozarts; ich werde heute Abend die C-dur-Sinfonie mit der Schlusfuge hören, und ich weiß im voraus, ich werde wieder empfinden, was ich den Lenz im „Edelweiß“ aussprechen ließ: „Ich möchte dem Manne in den Himmel hinein 'was Gutes thun können!“ — Ja, man pessimiere die Welt, wie man wolle, es bleibt doch groß, daß es schöpferische Geister gab von ewig gleicher erquickender Temperatur und daß

zwei Menschen wie wir, der eine voll erkennend, der andere nur andächtig — aber das bleibt sich gleich — sich an solchem Ausstrom neu beleben.“ Das Wort „warmherzig“, das Auerbach oft und gern anbringt, paßte auf ihn selbst mehr als auf irgendwen. Er besaß ein warmes Herz und ein wohlwollendes, kindliches Gemüt. Am Abend vor meiner Abreise bemerkte ich, wie Auerbach, seine Zigarre hervorlangend, vergebens nach Zündhölzchen herumsuchte. Ich besaß ein sehr niedliches, silbernes Etui mit Wachslichtchen und bat ihn, es zum Andenken zu behalten. Nun hätte man die Freude und die Überraschung des Mannes sehen müssen! Als wäre ihm das kostbarste Juwel geschenkt worden. Er schrieb mir noch an seinem „letzten Marienbader Tag“, den 27. Juni 1879, nach Wien: „Unter dem Tausenderlei, was wir so herzlich besprochen haben, war auch, daß man mit freier Seele Geschenke empfangen muß; natürlich kommt es darauf an, welcher Blick des Gebers auf dem Gebotenen geruht hat, und der sieht uns fast immer wieder an. So empfangen Sie, mein herzliebster Freund, Ihr mit Ihrem Namen versehenes Taschenfeuerzeug mit wahrer Freude, und wenn ich anzünde, wird mir oft und oft ein Freudenlicht aufgehen. Ja, es war echt in sich und ist darum lebensdauernd, wie wir uns gefunden und gehalten. Ich meine, ich kann Ihnen gar nichts mehr schreiben, denn alles ist gewußt. Ich habe, seitdem Sie fort sind, auf öfteren Waldwegen mit meiner Freundin Livia Frege das Gedenken und das Gefühl lichter Jugendzeit erneuert, und vor einigen

Tagen und gestern wieder hat die so rein Gediegene mir mit leiser Stimme Eichendorff-Französishe Lieder im Walde gesungen. (Pausse. Ich habe mir soeben eine frische Zigarre mit Ihrem Feuerzeug angezündet.) Mir ist, indem ich an Sie schreibe, als könnte ich stets so fortreden, wie auf unseren Wanderungen unter den Tannen. Jetzt aber höre ich auf zu schreiben, aber ich höre nie auf, Ihrer und Ihrer lieben Frau mit Wärme zu gedenken und rufe Euch nur noch einmal zu: Haltet Euch oben! Euer Berthold Auerbach."

Immer darauf bedacht, Andern eine Freude zu bereiten, schrieb mir Auerbach im Herbst 1881, ich möchte doch nicht vergessen, daß am 24. Oktober Ferdinand Hiller seinen siebenzigsten Geburtstag feiere und erfreut wäre, von Wien aus ein Zeichen teilnehmender Anhänglichkeit zu erhalten. Mit Hülfe Brahms brachte ich auch einige Musikfreunde zusammen, die dem verehrten, bereits sehr leidenden Hiller einen Lorbeerkranz samt Glückwunschadresse nach Köln schickten. Auerbach selbst mußte in seinen letzten Jahren viel Bitternis erleben. Die antisemitische Bewegung, die in Berlin so häßlich aufzuzischen begann, verwundete sein Gemüt aufs tiefste. Er, der Dichter der Schwarzwälder Dorfgeschichten, einer der reinsten Lieblinge des deutschen Volkes, sollte fortan als ein „Fremder“, als „Eindringling“ gelten? Das nagte an seinem Leben. Er hatte in Marienbad scherzend prophezeit, er werde zuverlässig das Alter Goethes erreichen, und nach seiner Rüstigkeit und Frohnatur schien des recht wahrscheinlich. Aber als man

in Berlin und in seiner Heimath Vorbereitungen traf zur Feier seines siebenzigsten Geburtstags, lag er bereits todkrank, ein aufgegebener Mann, in Cannes. Er starb im Jahre 1882 und wurde in seinem schwäbischen Heimgatsdorf Nordstetten begraben. Sein großer Landsmann Friedrich Vischer sprach wahre, gedankenreiche Worte am offenen Grabe. Warum konnte der „Schöpfer der lebenswahren Idylle“ sie nicht mehr hören! Es gab wohl keinen in Deutschland, der nicht trauerte um den Verlust dieses edlen, gemüthstiefen Schriftstellers. Mir ist in Auerbach mehr verloren gegangen: der Mensch. Im Verkehr von einigen Frühlingswochen war er mir lieb und vertraut geworden, wie ein alter Freund.

V.

Nach Karlsbad komme ich alljährlich in der ersten Hälfte des Mai. Das rauhere Klima Nordböhmens bietet um diese Zeit dem Wiener eine fröhliche Ueberraschung: wir erfreuen uns hier an den ersten schüchternen Knospen des Flieders und der Kastanienbäume, nachdem wir schon acht Tage vorher in Wien die letzten dieser blauen und röthlichweißen Frühlingsfähnchen herabfallen gesehen. So erlebt man in Karlsbad eine zweite Blütenzeit, ein da capo des Lenzes. Nach einem arbeitsvollen Winter welch erquickende Erholung! Das Badeleben ist beschäftigter und pflichtgemäßer Müßiggang, der einzige also, der keinerlei Anlaß zu Selbstwurmürfen gibt. Man hat eigentlich nichts zu thun und erübrigt trotzdem keine freie Zeit.

Mir ward ganz seltsam zu Mute, als ich zum erstenmale eigenberechtigt, als wirklicher Kurgast, in Karlsbad einzog. Wie viel hatten wir als Kinder von Karlsbad erzählen gehört, andächtig lauschend, wenn der Vater die Wundererscheinung des Sprudels schilderte: daß alle Gegenstände sich darin versteinern und man das siedend heiße Wasser trinke, um gesund zu werden. Später hat auch meine Mutter Karlsbad gebraucht, und ich durfte nach glücklich abgelegten Prüfungen sie dort besuchen. Daß ich damals den greisen Dichter Liedge kennen gelernt, der im selben Hause „Zum Freischützen“ wohnte, habe ich bereits erwähnt. Auch Schelling sah ich manchmal, wollte aber anfangs nicht recht glauben, daß der Mann mit dem flachen, breiten Gesicht, dem großen Mund und den wasserhellen Augen wirklich der berühmte Philosoph sei. Es war ein stereotyper Witz von ihm, daß wir in Karlsbad „alle zur peripathetischen Schule gehören“, von wegen des vorgeschriebenen Spazierengehens. Nun wurde ich — auch darin der rechte Sohn meines Vaters — schließlich selbst nach Karlsbad geschickt. Kein Wunder, daß ich es sehr verändert fand. Großstädtischer, prächtiger geworden, aber nicht mehr so anmutend idyllisch. Statt der früheren, schäbigen Holzgalerie, in der sich die Gäste des Mühlenbrunnens und des Sprudels drängen mußten, große Hallen aus Eisen- und Glaskonstruktion; ganz neue Straßen, wie die Park- und die Gartenstraße, wo damals noch der Wald gestanden; auf den Anhöhen riesig hohe Hotels, die hochmütig herabschauen auf das alte Karlsbad. Die Kultur,

die unbekümmert um die Poesie des Ortes, überall gewaltsam wirtschaftet, hat wenigstens die vielen Waldwege, diesen Segen Karlsbads, geebnet. Wie zahlreiche alte Häuser, so sind auch manche charakteristische Schilder verschwunden. So hieß ehemals ein Haus „zur Unmöglichkeit“; ein Bild über dem Hausthor zeigte einen Schiffer, der mit seinem Rahne einen Berg hinauf rudern will! Mich hat das Kapitel der Hauschilder stets sehr interessiert und da in Karlsbad jedes Haus, zur leichteren Auffindung für die Fremden, vorschriftsmäßig einen eigenen Namen haben muß, so fehlt es nicht an unterhaltender Beobachtung. Die patriarchalischen Benennungen aus der Thierwelt verschwinden bereits aus jedem modernen Ort: Zum Löwen, zum Bären, zum goldenen Fasan, zum weißen Wolf u. s. w. Ebenso die landschaftlichen Schilder; man ist sicher, daß es ein altes Haus ist, das zum grünen Baum, zur blauen Traube, zum rothen Apfel, zur Sonne, zum Mondschein heißt. Gleichfalls alt, wenngleich schon etwas moderner, sind Benennungen nach großen Städten: Zur Stadt London, Stadt Paris, Wien, Berlin. Als der Vorrat an Großstädten erschöpft war, wurden auch kleinere Orte, besonders malerisch-romantische, der gleichen Ehre theilhaftig. Da wirkt es denn komisch, in den entlegensten, ärmlichsten Stadtteilen kleine Häuschen mit den Aufschriften: Genfer See, Como, Venedig u. s. w. prangen zu sehen. Am interessantesten sind die historischen Schilder, an denen man mit ziemlicher Bestimmtheit das Alter ablesen kann: „Zu den drei Miierten“, „zum Fürsten

Blücher“, „zum General Laudon“ u. s. w. Sie werden leider immer seltener. Mitunter schweifen sie auch auf litterarisches oder musikalisches Gebiet: die Häuser „Zum Freischütz“, „Zur Jenny Lind“, „Zum Propheten“ weisen deutlich auf die Zeit, da jene Kunsterscheinungen eben Mode waren. Die Hausstafeln neuesten Datums prunken gern mit litterarischer Bildung; in den jüngsten Karlsbader Straßen stehen neben einander Goethe, Schiller, Uhland, Humboldt, Lord Byron, Beethoven. Sogar in die allerneueste Litteratur versetzt uns ein „Haus Wilbrandt“! —

Wenn ich morgens vom Frühstück im „Jägerhaus“ den Waldweg herabging, pflegte mir Heinrich Laube zu begegnen, der — schon etwas mühsam — hinauffstieg. — „Sagen Sie mir“, rief er mit seiner treuherzig derben Stimme, „ist's denn wirklich der Mühe wert, das Leben noch so weiter fortzuschleppen?“ Er war durch volle vierzig Jahre alljährlich nach Karlsbad gegangen. Ein einziger ständiger Kurgast war noch älteren Datums, der achtzigjährige Fürst Camill Rohan aus Prag, welcher regelmäßig am ersten Mai jedes Jahres eintraf. Als er das erstemal ausblieb, wußte man, er sei gestorben. Alle Welt kannte den kleinen rüstigen Mann, der leicht und munter, ein befiedertes Tirolerhütchen auf dem Kopfe, jeden Morgen seinen Sprudelbecher füllte und ebenso munter nachmittags auf der Promenade sich bewegte, nun mit anderer, cylindrisch ernsthafter Kopfbedeckung. Wie Fürst Rohan, so war auch Laube eine wandelnde Reklame für die konservierende Kraft Karls-

bad. Zuletzt traf ich ihn, den Sechundsiebzigjährigen, ein Jahr vor seinem Tode in Karlsbad. Ich besuchte ihn einigemale in seiner grünbewachsenen Laube an der Schloßbergpromenade, wo er im bequemen Fauteuil, oft in Gesellschaft der schönen, ihm herzlich anhänglichen Katharina Schratt, sein Frühstück einnahm. Während seiner letzten Sommeraufenthalte in Karlsbad schrieb Laube einige kleine Erzählungen, die bei aller Harmlosigkeit doch den Mann von Geist nicht verkennen ließen. („Blond muß sie sein“ u. a.) „Das geht noch zur Noth; für strammen dramatischen Dialog habe ich nicht mehr die Kraft.“ Laube, dessen knorriges, kurz angebundenes Wesen manchen zurückschreckte, übte auf mich eine besondere Anziehungskraft; wußte ich doch, daß er bei aller Härbeitsigkeit aufrichtig und wohlwollend war. Mir persönlich besonders wohlwollend, was mich nicht weniger erfreute, als überraschte. Obgleich unmusikalisch, war er ein eifriger und sehr nachsichtiger Leser meiner Feuilletons und machte mir eines Tages alle Schauspielreferenten zu Feinden, indem er in seinem Buch „Das Wiener Stadttheater“ mich ihnen als Vorbild hinstellte, das „eine Schule bilden sollte für Theaterkritik“. Unter die Versäumnisse, die ich in meinem Leben zu bereuen habe, gehört es auch, daß ich — aus Mangel an Zeit, wie an Zubringlichkeit — Laube so selten in Wien aufgesucht habe. Ich hätte aus seinem Gespräche mehr lernen können, als aus den Büchern, die vor mir aufgestapelt lagen. „Weshalb,“ schnauzte er mich einmal an, „sind Sie nicht Direktor

des Hofoperntheaters geworden? Ich weiß, daß man bei Ihnen vertraulich angefragt hat, als man nach einem Nachfolger des unmöglichen Salvi ausblickte. Sie hätten das ganz gut verstanden.“ — „Am Schreibtisch vielleicht; aber dem Theatervolk würde ich nicht imponiert haben.“ — „Man imponiert den Schauspielern immer durch überlegene Intelligenz!“ — „Nein, mein verehrter Direktor — zu der überlegenen Intelligenz gehören noch starke Nerven und eine Kommando=stimme; ich verstehe nicht zu befehlen.“

Laube besaß alle diese Eigenschaften, und sein Gegner Dingelstedt gleichfalls. Beide waren vortreffliche Theaterdirektoren, das konnten selbst ihre Mißgönner nicht bestreiten, — aber jederzeit waren sie von der einen Hälfte ihrer Künstler hochgeehrt, von der anderen bitter gehaßt. Entscheidend war den Schauspielern immer nur, ob sie sich vom Direktor „gerecht behandelt“ (d. h. mit den besten Rollen bedacht) sahen, oder „ungerecht zurückgesetzt“. Über diesen rein persönlichen, egoistischen Standpunkt kommt kein Schauspieler hinweg, vollends keine Schauspielerin. Sehr hervorragende Burgschauspieler hörte ich über die Abdankung Laubes jubeln und den Antritt Dingelstedts preisen; später haben sie über den Abgang des letzteren ebenso triumphiert. Bedauerlich war der Antagonismus der beiden im gleichen Fach so verdienstvollen Männer. Laube wurde nicht müde, sich über die „empörende Frivolität des Hofmannes Dingelstedt“ zu ärgern, während dieser die „Bedanterie und Ungeschliffenheit“ des anderen ver-

spottete. Als wir den siebenzigsten Geburtstag Laubes feierten, hatte Dingelstedt nicht so viel Selbstüberwindung, dem Festbankette beizuwohnen. Ja, mit Ausnahme Lewinskys, der mit dankbarer Treue an Laube hing, blieben alle Burgschauspieler, aus Furcht vor Dingelstedt, dem Feste fern. Auch Dingelstedt war ein ständiger Karlsbader Gast. Im Jahre 1880 weilte er dort zum letztenmale, menschenscheu, vergrämt, von der Art des Todes bereits gezeichnet, wie ein zum Fällen vorausbestimmter hoher Stamm. Im Sommer darauf fehlte zum erstenmale seine stereotype Bestellung eines Zimmers „mit sehr langem Bett“. Laube folgte ihm 1884 ins Jenseits, wo sie einander hoffentlich nicht begegnen werden. — Manche andere litterarische Notabilität traf ich in Karlsbad. Von meiner Wohnung im „Kolumbus“ konnte ich zu Freund Rodenberg hinübersprechen, der — leider nur dies eine Mal — mit Frau und Tochter im „Bernhard-Haus“ wohnte. Mancher Spaziergang mit Rodenbergs gewann erfreuliche Bereicherung durch Friedrich Spielhagen und den Weimarschen Intendanten Baron Loën.

Eines Morgens besuchten mich zwei in der Musikwelt wohlbekannte Männer von höchst kontrastierendem Aussehen. Der eine von schlanker Gestalt und eleganter Haltung, scharfen blauen Augen unter graublondem, militärisch kurzgeschnittenem Haar: der berühmte Musikverleger Frits Simrock aus Berlin, ein Nefte des rheinischen Dichters Karl Simrock. Sein Begleiter eigentümlich wild, eckig und verlegen; unter einer

niedrigen, sehr breiten Stirn glühten zwei kohlschwarze Augen; struppiges dunkles Haar und stark vorstehende Backenknochen gaben ihm ein kosackisches Aussehen. Es war der Komponist Anton Dvořák aus Prag, eines der kräftigsten, originellsten Talente, die wir gegenwärtig besitzen. Simrock hatte ihn für einen Tag nach Karlsbad eingeladen, und diesen Tag wußten wir musikalisch aufs beste auszunützen. Dvořák brachte das Manuskript seiner ersten Sinfonie und seiner „Legenden“ mit. Wir spielten beide Kompositionen vierhändig und erfreuten uns an ihrer Frische und ihrem Ideenreichtum. Ein dankbares, kindliches Gemüt, war Dvořák der Förderung eingedenk geblieben, die ich seinen Anfängen geleistet, und widmete mir die „Legenden“. Simrocks guter Humor hat mir noch in den folgenden Jahren manchen trostlosen „Gänsemarsch“ zum Schloßbrunnen versüßt, den wir unter Regenschirmen zwischen polnischen Juden langsam und geduldig aushalten mußten.

Auch Albert Niemann, den unvergleichlichen Lannhäuser, und seine geniale kleine Frau (Hedwig Raabe) sah ich zu meiner Freude in Karlsbad wieder. Unter den ständigen Gästen am Kaffeetischchen auf der „alten Wiese“ fehlte auch niemals der achtzigjährige Graf Edmund Zichy, mit dem mächtigen, edlen Kopfe und weißen Patriarchenbarte. „Wissen Sie noch, lieber Hanslick, wann wir uns zum erstenmale gesehen haben? Es ist sehr lange her, aber ich habe ein sehr gutes Gedächtnis: in Pest, im Jahre 1846!“ — „Entschuldigung, Excellenz, ich habe Pest erst viel später kennen gelernt.“

— „Mein, ich weiß es doch genau; Sie haben damals ein Violinkonzert gegeben!“ — „Ich habe leider niemals Violine gespielt.“ — „Wirklich? Ist das möglich? Nun, dann wirds wohl der Hellmesberger gewesen sein.“ — „Sehr wahrscheinlich.“ — In Karlsbad wurde es mir immer ganz heiter zu Mute, wie bei plötzlich hervorbrechendem Sonnenscheine, wenn es hieß: Julius Stettenheim ist angekommen! Der berühmte Erfinder des „Herrn Wippchen in Bernau“ hat vor den meisten witzigen Geistern zwei höchst wertvolle Dinge voraus: erstens, daß er mit sechzig Jahren noch immer witzig ist und voll sprudelnder Einfälle; sodann, daß er seinen Witz nie tödtlich zuspitzt, niemals in Gift taucht. Er ist der lebenswürdigste Humorist, der Mann des vergnüglichen, versöhnten Humors, des geistreichen Lachens. Dabei gar nicht knickerig mit seinem Witz, wie die meisten seiner Kollegen, welche im Gespräche jeden guten Einfall hinabschlucken, damit er unberührt für die Zeitung verbleibe. Zu letzterer Menschenart gehörte der geistreiche „Wiener Spaziergänger“ Daniel Spitzer; mit Begierde schlürfte man seine witzigen Feuilletons, mit Resignation langweilte man sich in seiner stummen Gesellschaft. Stettenheim hingegen würzt mit seinem Humor jeden Spaziergang, jedes Mahl. Er gehört zu Karlsbad wie der schäumende Sprudel und ist selber einer. —

VI.

Das Jahr 1880 bescherte mir eine Reise nach Brüssel, wohin ich als österreichischer Preisrichter delegiert war zu einem Wettkampfe der Militärmusiken. Auf die Festlichkeiten, mit denen Brüssel das fünfzigjährige Jubiläum der belgischen Unabhängigkeit feierte, folgte ein Ausflug nach Antwerpen, und drei ruhige Augustwochen in dem Seebade Heyst. Dieser kleinere, bescheidene Nachbar von Blankenberghe und Ostende war wenige Jahre zuvor noch ein Fischerdorf; jetzt hat es sich zu einem netten Badeort erhoben. Wir verbrachten dort in Gesellschaft der Familie Rodenberg und des heiteren Burgschauspielers Thiemig angenehme Tage.

Auf der Heimfahrt rasteten wir zwei Tage in Wiesbaden. Ein bestimmtes künstlerisches Interesse verband sich diesmal mit dem landschaftlichen, um mich nicht abermals an der „Perle der Taunusbäder“ vorbeifahren zu lassen. War mir doch so viel von dem Wiesbadener Kapellmeister Wilhelm Zahn erzählt, daß ich ihn gern einmal beobachten wollte in seiner musikalischen Werkstatt. So oft es sich in Wien um die Besetzung einer Kapellmeisterstelle am Hofoperntheater handelte, wurde der Name Zahn genannt. Wer immer dessen frühere Wirksamkeit in Prag kannte — wo Zahn mittelst allerdeutschesten „Umgangssprache“ die Oper in Flor gebracht — wer immer von unseren Sängern von einem Wiesbadener Gastspiele zurückkam, der zollte dem Dirigenten-talente des Mannes das auszeichnendste Lob. Mein erster Blick galt dem Theaterzettel. Ich hatte es glück-

lich getroffen: Zahn dirigierte zum erstenmale nach seiner Urlaubsreise den „Fliegenden Holländer“. Das Theater liegt am Ende einer langen Allee, dicht an dem reizenden Park, um welchen die Stadt in Gruppen von eleganten Villen und stattlichen Hotels sich behaglich ausbreitet, ein lieblich Mittel Ding zwischen großem Badeorte und kleiner Residenz. Im Theater selbst schaute ich allerdings etwas enttäuscht um mich: ein sehr bescheidener Zuschauerraum mit wenigen Logen, fast an unseren Josephstädter Musiktempel erinnernd. Dem Saale entsprach die geringe Ausdehnung der Bühne, als das kleine Schiff des Holländers fest heraufgefegelt kam, glaubte ich, es müsse an Dalands Fahrzeug anrennen, obgleich auch dieses kein „Great Eastern“ war. So nahe standen sich auf der kleinen Bühne die beiden Schiffe, daß man bequem von dem einen ins andere springen konnte. Auch der Anblick des Orchesters drückte meine Erwartungen bedeutend herab. Wirklich nur drei Kontrabässe und acht Primviolin? Ich hatte doch richtig gezählt. Aber welche Energie und Feinheit entwickelte dieses Miniatur-Orchester unter Zahns Leitung! Die schwierige Ouvertüre hatte ich kaum irgendwo besser gehört; gewaltiger wohl, aber schwerlich in so feiner Verteilung von Licht und Schatten, so musikalisch ein- und ausathmend. Zahn hält sein Orchester wie ein Glöckchen in fester Hand. Das Wiener Orchester ist eine Domglocke dagegen. Von den Darstellern leuchtete kein einziger aus dem Ensemble glänzend hervor durch Stimme oder dramatisches Talent; das Ensemble war jedoch muster-

haft. Die Gesamtheit der Sänger und Musiker schien verbunden durch ein eigentümlich musikalisches Etwas, das als elektrisches Fluidum von dem Blicke und der Hand des Dirigenten ausströmte. Wo solche künstlerische Übereinstimmung herrscht, da ist sie sicherlich Verdienst des Dirigenten; wohlgemerkt: eines Dirigenten, der nicht bloß auf das Orchester, sondern ebenso sehr auf den Vortrag der Sänger bestimmenden Einfluß nimmt. Jahn war selbst eine Zeit lang Opersänger, bevor er den Taktierstab ergriff — eine wertvolle Vorschule. Komponiert hat er nur einige Lieder. Auch das erhöht in der Regel den Wert eines Kapellmeisters, wenn er keine noch unausgeführte oder bereits verkaufte eigene Oper als Dolch im Gewande mit sich führt. Das Wiesbadener Publikum verhielt sich an jenem „Holländer“-Abende sehr kühl gegen die Sänger, begrüßte hingegen Herrn Jahn bei seinem Eintritte ins Orchester mit schmeichelhaftem Zurufe. Die Zuschauer applaudierten, die Musiker bliesen Tusch, und einige fremde Studenten, welche den Lorbeerbekränzten, blonden Jahn vielleicht für den König Gambrinus hielten, machten Miene, einen Salamander zu reiben.

Ich selbst glaube nicht an Wunder, doch hörte ich im „Nonnenhof“ von Kunstfreunden versichern, Jahn habe kürzlich die „Puritaner“ von Bellini so meisterhaft einstudiert, daß sie nicht sehr langweilig waren. Gewiß, der Mann mußte für Wien gewonnen werden! Andererseits sah ich wohl, daß ihm das Scheiden nicht eben leicht fiel. Seitdem Wiesbaden seine Spielbank verloren und dafür eine neue Heilquelle von echtem Pilsener Bier

eröffnet hat, ist es in Sonderheit für Künstlernaturen ein kleines Paradies. In diesem Paradiese besaß Jahn ein ihm ergebenes Künstlerpersonal, ein dankbares Publikum und Vorgesetzte, die sich nur vorgesezt hatten, ihn frei schalten und walten zu lassen. Ein lohnendes, bequemes Amt, ein eigenes freundliches Haus, ein zwischen poetischer Gartenstille und wechselvoller Anregung schön abgetöntes Dasein — das alles sollte er freiwillig verlassen, um unter gar schwierigen Verhältnissen ein unruhiges, neues Leben zu beginnen? Heines goldene Mahnung: „Auch rat ich dir, baue dein Hüttchen im Thal — und nicht auf dem Gipfel!“ wen hätte sie in ähnlicher Versuchung nicht mit sanfter Hand zurückgehalten? Es war kein leichter Entschluß; aber einem Manne von Jahn's Begabung und Rüstigkeit konnte er nicht erspart bleiben. Zu früh, viel zu früh für ihn, das Ausruhen auf einem weichgepolsterten Glücke, das keiner Steigerung fähig, keiner Anstrengung bedürftig ist. Sein Leben lang in Wiesbaden verbleiben, heißt künstlerisch abbizieren. Jahn mußte den großen Ruf, den er sich in einer kleinen Stadt erworben, endlich auf einem bedeutenderen Schauplatze bewähren und vermehren. Er mußte in sich die Verpflichtung fühlen, ein größeres Schiff als das seines „Holländers“ zu besteigen, mehr als drei Kontrabässe zu kommandieren, von mehr als einer Zeitung kritisiert, von mehr als einer Primadonna gefeiert zu werden — kurz im Schweiß seines Angesichts Lorbeeren und „Pilsener“ sich frisch in Wien zu erkämpfen. Er ist dieser moralischen Pflicht gefolgt und

hat am Neujahrstage 1881 sein Amt als Direktor des Hofoperntheaters in Wien angetreten. Hier wirkt er nun bis heute mit Erfolg und hoffentlich ohne Neue.

VII.

Seit Jahren verfolgen mich auf allen Reisen zwei Mißgeschicke: die Lucia und die Martha. Nicht etwa ehemalige Flammen, die mir unter kaltgewordener Asche nachzüngeln, sondern die beiden bekannten, durch ihre Popularität grausam gewordenen Opern. Wohin ich kommen mag: immer Lucia oder Martha! Da nun alte Theaterpassion mich in jeder fremden Stadt gleich nach dem Komödienzettel fragen läßt, so pflegt meine erste Empfindung in deutschen Hauptorten die des Schreckens zu sein. Im Begriffe, nach vielen Jahren wieder einmal Frankfurt am Main zu besuchen (1881), mochte ich das Vergnügen dieses Wiedersehens mir nicht gern durch die genannten beiden Damen abermals stören lassen. So unterrichtete ich denn zuvor brieflich Freund Dessoff von jener peinlichen musikalischen Verfolgung, und wie es ihm, dem mächtigen Beherrscher des neuen Frankfurter Opernhauses, wohl ein leichtes wäre, mir die bösen Feen vom Leibe zu halten. Beruhigt zog ich meiner Straßen. Die unverwüßliche Pietät, die mich immer wieder denselben alten Gasthöfen in die Arme treibt, führte mich natürlich zum „Schwan“. Im vorigen Jahrhundert, das heißt vor zwanzig Jahren, war das noch ein solid bescheidenes Haus, welches Börnes köstliche Schilderung

des „Eckünstlers“ und Schopenhauers tägliche Anwesenheit an der Table d'hôte berühmt gemacht hatten. Jetzt hat der „Schwan“ ein neues Kleid und einen neuen Ruhm angezogen: er ist ein stolzer Palast geworden, ein historischer Palast, in welchem der Pariser Friede 1871 unterzeichnet wurde. In patriotisch gehobener Stimmung schaute ich nach der Gedenktafel — und gleich darauf in der Einfahrt nach dem Theaterzettel. Richtig, weder „Lucia“ noch „Martha“ blickten mir entgegen. Braver Dessoff! Hingegen ein anderes Schreckenswort, auf das ich nicht vorbereitet war, das Wort: Geschlossen. Ich war jaust zum Beginne der Opernferien in Frankfurt eingetroffen. So durfte ich — wie der Prophet das gelobte Land — das prächtige Opernhaus nur sehen, nicht betreten. Die Erlaubnis, es vormittags im Innern zu besuchen, lockte mich nicht; wer ein Theater, sei es das schönste, am helllichten Tage, beim Scheine einer Gasflamme oder gar einer Laterne betrachtet, wie einen starren Leichnam, der erfährt nur Enttäuschung und Unbehagen. Seit dem, keinem Fremden erlassenen Vormittagsbesuche der „Fenice“ in Venedig habe ich nie wieder vorwizig den unheimlichen Eulenschlaf eines Theaters gestört. Von außen erinnert das neue Frankfurter Opernhaus an das Wiener; freistehend, imposant, der größten Residenzstadt würdig. Die über dem Hauptportal in Goldbuchstaben erglänzende Aufschrift: „Dem Wahren, Guten, Schönen“ verdient das Lob edler Gesinnung, etwa wie ein großherziges, aber schwer zu haltendes Gelübde. Selbst in dem wohlwollendsten Ken-

ner unserer Opernzustände erregt sie die bange Frage: Woher will der Frankfurter Theaterdirektor den nötigen Reichtum an Wahrheit, Güte und Schönheit nehmen, um damit jahraus, jahrein dies Haus zu füllen? Mich dünkt, die Aufschrift „Frankfurter Opernhaus“ wäre bei aller Einfachheit nicht minder wahr, gut und schön gewesen und jedenfalls unverfänglicher.

VIII.

Im Juli 1882 zog mich die erste Aufführung des „Parisfal“ abermals nach Bayreuth. Gegen die Dualen des Nibelungenjahres 1876 war dieser Aufenthalt ein Paradies. Ich bewohnte mit meiner Frau ein geräumiges Zimmer in der „Fantaisie“, eine halbe Stunde von der Stadt entfernt. Die Fantaisie, ehemals ein markgräfliches Lustschloß, liegt auf einer mäßigen Anhöhe, zu deren Füßen sich ein prachtvoller, romantisch verwilderter Park ausdehnt. Welche Stille zwischen diesen uralten Baumgruppen, Wiesenplänen und Teichen, auf denen ein paar melancholische Schwäne majestätisch ruderten! Ein Nebengebäude des eigentlichen Schlosses war einem Wirte verpachtet, welcher für seine Gäste eine nach bayrischem Maßstab anständige Table d'hôte hielt. Die kleine, durchaus angenehme Tischgesellschaft bildeten Deutsche aller Länder, verständige und teilnahmevolle Parisfal-Reisende, keine „Pilger“ oder tanzende Wagner-Derwische. Neben den ständigen, im Hause wohnenden Parteien, fluteten unausgesetzt Gäste aus Bayreuth, die

entweder oben ihr Mittagsmahl, oder ihren Nachmittagskaffee auf der Terrasse nahmen: die Sänger Winkelmann, Gudenus, Rindermann, Scaria, die Materna und die Brandt, die Theaterdirektoren August Förster, Angelo Neumann u. a. So saßen wir denn, unberührt von dem Lärm der wagnerisch aufgeregten Stadt, fern von Bahnfried und Angermann in einer traulichen Idylle, auf einem der freundlichsten Punkte des Frankenlandes. Auch auf dem „Weihfestspielhaus“ lastete nicht der unerträgliche Druck des Jahres 1876. Während der „Nibelungenring“ vier Abende nach einander spielte — eine Nerven- aufregung, wie ich keine zweite erlebt habe — begnügte sich „Parsifal“ mit einem Abend. Ich habe zwei Auführungen besucht; die erste, in welcher die Materna und Winkelmann als Kundry und Parsifal auftraten, die zweite mit Marianne Brandt und Gudenus in diesen Rollen. Als theatralische Vorstellung voll dekorativer Wunder gehört Parsifal zu den größten Merkwürdigkeiten. Von der Musik waren die einen mehr, die andern weniger erbaut; jedenfalls war darüber — wie durch stillschweigende Uebereinkunft — eigentlicher Streit vermieden in dem friedlichen, heiteren Gartenschloß unserer „Fantaisie“.

Ein einziges Mal versuchte es einer der Gäste, mich mit apostolischem Eifer zu Wagner „belehren“ zu wollen. Ich antwortete ihm mit einer kleinen Geschichte, die ich kurz vorher in Pontresina erlebt. Ein aggressiv bigotter Engländer, der freiere Anschauungen in mir merkte, öffnete alle Schleusen seiner Missionsberedsam-

keit, um mich zu überzeugen, daß man ohne blinden Glauben und religiöse Übungen in dieser und jener Welt nicht selig werden könne. Als er bemerkte, daß ich ungeduldig von dem Thema abzulenken versuchte, schloß er mit der eindringlichen Frage: „Sagen Sie selbst: ist es denn nicht meine Pflicht, daß ich, wenn ich auf der Brücke stehe, dem unten Ertrinkenden die Hand zur Rettung reiche?“ — „Ja, wer sagt Ihnen denn,“ antwortete ich, „daß Sie auf der Brücke stehen, und wir Andern im Wasser zappeln? Es könnte wohl auch das Umgekehrte der Fall sein!“

Ich habe keinen Grund, mich Wagnerschen Befehrsversuchen preiszugeben, da ich selbst nie welche unternehme in entgegengesetzter Richtung. Ich vermeide jeden Disput mit Wagnerenthusiasten, als etwas völlig Unfruchtbares. Die lebendige Schönheit eines Kunstwerks läßt sich nicht wie eine wissenschaftliche Theses beweisen und das Gefühl für diese Schönheit niemandem andemonstrieren. Ebenfowenig kann man jemandem das Unnatürliche, Geschmacklose, Häßliche einer Musik beweisen, für die er schwärmt. „Sie predigen tauben Ohren!“ warnte mich ein Freund anläßlich einer meiner Kritiken. „Nein, mein Lieber, ich predige gar nicht. Ich plaudre nicht einmal über Wagner. Meinem Beruf als Kritiker folge ich, indem ich meine Meinung über Wagners Musik niederschreibe, ohne die Anmaßung, unfehlbar, aber mit dem Muth, aufrichtig zu sein. So oft meine Gegner es unbegreiflich finden, daß ich im Tristan, im Nibelungenring, im Parsifal nicht

das Höchste und Vollendetste erkenne, muß ich an Friedrich Vischer denken, welcher den Anbetern des zweiten Teils von Goethes Faust zusrift: „Ja, Ihr habt Recht: mir ist nicht zu helfen! Es muß in der Natur sitzen, und die läßt nichts mit sich anfangen. In Wahrheit, es handelt sich um ein Geschmacksurteil; brauchen wir nur statt Diagnose das gute alte Wort. Ihr sagt: Du hast keinen Geschmack! So darf ich sagen: Ihr habt keinen Geschmack!“

Nebenbei bemerkt: es fehlt nicht an wunderlichen Analogien zwischen Parzifal und dem zweiten Teil des Faust, mag auch jener so weit von diesem abstehen, wie Richard Wagner von Goethe. Wie der zweite Teil des Faust so besteht auch Parzifal aus einer Reihe von Allegorien, d. h. die Personen und Begebenheiten des Dramas haben etwas Anderes zu bedeuten, als was wir sinnenfällig vor uns sehen. Und wenn es uns befremdet, Goethes hohen, freien Geist sich hier in katholische Mystik verirren zu sehen, so bietet uns Wagners Bekehrung zum christlichen Wunderglauben ein noch kläglicheres Schauspiel. Man erinnere sich nur an zahlreiche Aussprüche des freisinnigen jungen Wagner und an die ganze Lebensführung und Weltanschauung des Komponisten von „Tristan und Isolde“. Und zuletzt dieses fromme Kriechen zum Kreuz! Das christlich-religiöse Element im Parzifal wurde eigentlich in Bayreuth am lebhaftesten besprochen. Die Wagnerianer, welche den Schöpfer der „Nibelungen“ bereits als größten Komponisten, als größten Dichter, als größten Philo-

sophen gefeiert, erhoben ihn nach dem „Parsifal“ ohne weiteres unter die erhabensten Moralisten und Religionsstifter! Die „Bayreuther Blätter“ nahmen eine süßlich frömmelnde Miene an, und Herr von Wolzogen, der in Wien „Erinnerungen an Wagner“ vorlas, sprach fast nur von dem reinen Christusglauben und der Gottinnigkeit desselben Mannes, welcher doch früher gegen die „belaugenswerte Einwirkung des Christentums“ so heftig angekämpft hatte. Nun war Richard Wagner an der Schwelle seines siebenzigsten Jahres mystisch = fromm geworden, und alle Mannschaft seiner Heilsarmee verdrehte die Augen. „Religiosität ist die Weingärung des sich bildenden und die faule Gärung des sich zerlegenden Geistes.“ (Grillparzer.)

Der Antisemitismus, seit Wagners „Judentum in der Musik“ eines der zehn Gebote für seine Anhänger, verbreitete sich nach dem Parsifal natürlich noch heftiger und allgemeiner. Einige Wagnerianer fanden es unbegreiflich, wie der Meister sein christliches Weibespiel von einem Juden, Herrn Levi, konnte dirigieren lassen. Daß dieser ein unübertrefflicher Dirigent ist, war ihnen ganz Nebensache.

Im ganzen habe ich von Bayreuth 1882 eine viel freundlichere Erinnerung heimgebracht, als vom Nibelungenjahr 1876. Der eine Parsifalabend ist nicht so lang und schon darum weniger abspannend als die Tetralogie. Mit den Höhepunkten der letzteren jedoch läßt sich kaum eine Szene im Parsifal musikalisch auf gleiche Stufe stellen, höchstens der Chor der Blumenmädchen.

In diesem sprudelt noch die musikalische Frische und Sinnlichkeit des früheren Wagner, während alles Übrige zwar durch eminent theatralischen Effekt wirkt, aber nur selten durch Kraft und Neuheit der Erfindung.¹⁾

Sowohl meine Kritik der Nibelungen als des Parsifal haben heftige Angriffe erfahren. Eine ruhige, sachgemäße Entgegnung ist mir nicht zugekommen; meist nur gehässige, höhrende Worte. Die Wagnerianer haben mir den Beinamen „Beckmesser“ aufgebracht und damit bewiesen, daß sie ihren Meister und dessen verständlichste Figur nicht verstehen. Der Stadtschreiber Beckmesser in den „Meisterjüngern“ ist der Typus eines an lauter Kleinlichkeiten und Nebensachen hängenden Pedanten, ein Philister ohne Schönheitsinn und geistigen Horizont, ein bornierter Silbenstecher, der jede falsche Betonung, jede von der „Regel“ abweichende Note als ein Verbrechen an der Kunst ankreidet und mit der Addition dieser einzelnen Fehler den Sänger vernichtet zu haben glaubt. Ich habe Wagner nie um Kleinigkeiten willen angegriffen, niemals einzelne Regelwidrigkeiten in seinen Werken aufgespürt — meine seit vierzig Jahren vorliegenden Musikkritiken beweisen hinlänglich, daß mir an dergleichen Schulfuchserien gar nichts liegt. An eine bedeutende Erscheinung mit dem Maßstabe formeller Korrektheit, mit orthographischen und grammatikalischen Bemängelungen heranzutreten, liegt mir gänzlich fern.

¹⁾ Eine eingehende Kritik des „Parsifal“ findet man in meinem Buche „Aus dem Opernleben der Gegenwart“ (Berlin, Verein für Deutsche Literatur. 1884.).

Ich habe gegen Wagners Musikdramen immer nur große Gesichtspunkte, nur fundamentale Forderungen der Tonkunst geltend gemacht. Was ich ihm vorwarf, ist die Bergewaltigung der Musik unter das Wort, die Unnatur und Übertreibung des Ausdrucks, die Vernichtung des Sängers und der Gesangkunst durch stimmwidrigen Satz und orchestrales Getöse, die Verdrängung der Gesangsmelodie durch deklamatorisches Rezitieren, die lähmende Monotonie und maßlose Ausdehnung, endlich den unnatürlichen Stelzengang seiner, jedes feinere Sprachgefühl verletzenden Diktion. Wenn ich Details hervorhob, so geschah es im Gegenteil meistens in lobendem, nicht in bemängelndem Sinne. Solche Kritik ist, wie ich glaube, alles andere eher, als Beckmesserisch. Hingegen scheinen mir gerade die Wagnerianer viel Ähnlichkeit mit Beckmesser zu haben. Es giebt auch Adorations-Beckmesser. Sie gönnen sich keine Ruhe, bevor sie nicht die unbedeutendste Note, die allgewöhnlichste Phrase, die unschuldigste Sechszehntelpause hervorgestöbert und als unerreichbares Geniewerk verherrlicht haben. Dieses Beckmessertum in der Wagnerlitteratur ist gegenwärtig noch im Anwachsen. Denn, nachdem die großen Gesichtspunkte, aus welchen Wagner zu preisen ist, alle längst abgegrast sind, müssen die Bewunderungs-Beckmesser sich auf die Maulwurfs- und Ameisenarbeit legen. Mit ihren Resultaten könnte man bereits Bände füllen. Herr Edmund von Hagen schrieb einen ganzen Oktavband über die Dichtung (!) der ersten Scene (!) des Rheingold. Derselbe Verfasser erörtert „Die Bedeutung des Morgen-

wedtrufs im Parsifal“ auf zweiundsechzig Ottavseiten und entschuldigt im Vorwort noch die Knappheit seiner Darstellung als „das Resultat eines überreichen geistigen Gehalts!“ Ist das nicht Beckmesserei? Und ist es nicht Beckmesserei ärgster Sorte, wenn Hans von Wolzogen in seinem „Leitfaden“ neunzig verschiedene Leitmotive der Nibelungen und in seiner „Poetischen Laut-Symbolik“ die psychische Wirkung jedes einzelnen von Wagner irgendwo verwendeten Konsonanten und Stabreims expliziert?¹⁾ Von einem andern Adorations-Beckmesser, Herrn Moriz Wirth, haben wir eine eigene Broschüre über den König Marke, worin bewiesen wird, daß dieser traurige Ehemann eigentlich die Hauptperson in Tristan und Isolde sei. Über das Alter dieses Marke haben sich die verschiedenen Beckmesser in polemischen Aufsätzen herumgestritten; der eine giebt ihm fünfzig, der andere siebenzig Jahre. Es giebt Bücher und Abhandlungen über den „Charakter der Eva“, über „Das Verhältnis Eriks zum fliegenden Holländer und zur Senta“, eine ganze Streit-schriften-Sammlung über die Bedeutung des Liebestrankes der Brangäne u. s. w. Man sollte glauben, daß diese

¹⁾ So erklärt Wolzogen zum Beispiel bei der ersten „Rheingold“-Scene: „Aberichs lodender Ruf an die Nixen trägt den harten, bissigen N-Laut zur Schau, der seiner ganzen Art als der negativen Macht im Drama so trefflich entspricht, wie er den schärfsten Gegensatz bildet zum weichen W der Wassergeister. Als er dann den Mädchen nachzuklettern sich anschickt, da bezeichnen drastisch die Stäbe Gl und Schl, im Bunde mit dem leichten, schlüpfenden F das Abgleiten am schlüpfrigen Gestein. Woglinde ruft ihn gewissermaßen ein Proffit auf sein Prusten und Niesen mit dem passendsten Stabe Pr (Fr) zu.“ Und so geht es fort durch die ganze Oper.

Fluten unnützen und langweiligen Geschwäzes sich von der Hochwasserhöhe Anno 1876 endlich zu verlaufen beginnen. Aber das Gegenteil ist der Fall. Die Auslegungs- und Verhimmelungs-Beckmesser sterben nicht aus. Es ist ein wahrhaft klägliches Schauspiel, wie jeden Augenblick ein paar neue Wagner-Detektives gelaufen kommen, von denen jeder einen noch versteckten Tiefsinn irgendwo aufgeschnüffelt hat. Was ich Adorations-Beckmesserei nenne, ist in Wien auch plastisch, handgreiflich zu sehen. Da existiert ein „Richard-Wagner-Museum“, für welches ein opferfreudiger Wagnerianer seine ganzen Ersparnisse und an zwanzig Jahre Arbeit gewendet hat. Zwei riesige Bände in Lexikonformat enthalten das (noch immer nicht vollständige) Verzeichnis der Schätze dieses Museums. Darunter befinden sich unter anderen angeführt „eine Stahlfeder R. Wagners“, „eine Visitenkarte R. Wagners“, „Eintrittskarte auf den Perron des Bahnhofes zur Ankunft R. Wagners“, Abbildungen sämtlicher Hôtels, in welchen R. Wagner zeitweilig gewohnt u. s. w. u. s. w.

Ich glaube wirklich, Wagners Kunst müßte den größten Vorteil davon haben, wenn jetzt zehn Jahre lang keine Bücher darüber geschrieben würden. Glaubt man wirklich, daß ein Musikdrama von starker, ehrlicher Wirkung diesen Wust von philosophischen Kommentaren brauche? Fortwährend werden aber neue (oder die nämlichen alten) Tiefsinnigkeiten über jeden Vers, jedes Motiv Wagners gedruckt. Erscheint aber einmal ein musikwissenschaftliches Buch, das uns aus dieser unerträglich

gewordenen Überflutung auf eine ruhige, fruchtbare Insel rettet, ein Buch wie Spittas sechzehn Aufsätze „Zur Musik“, so wird es sofort vom Leipziger „Musikalischen Wochenblatt“ „recht sehr langweilig“ genannt, „weil der Name R. Wagner in dem ganzen Band nur vier oder fünfmal kurz gestreift wird!“ Kein Zweifel, daß diese Sorte von Derwischen der Sache ihres Meisters mehr geschadet hat, als die gegnerischen Kritiken gebildeter Männer. Sie trieben es schließlich dem „Meister“ selbst zu toll, der doch eine starke Wolke Weihrauchs vertragen konnte. Übrigens fehlt es bereits nicht an Beispielen entschiedenen Abfalls von geistreichen Leuten aus dem Wagnerlager. Ich will ganz absehen von Nießsche, dessen merkwürdiges Buch „Der Fall Wagner“ freilich von der Partei als Zeichen beginnender Geistesverwirrung denunziert wurde, obgleich es viel klarer, vernünftiger und überzeugender geschrieben ist, als die Wagner-Hymnen aus Nießsches früherer Periode. Aber auch Bülow, der mehr als irgend ein anderer für Wagner gewirkt hat, schrieb mir im Januar 1891, er freue sich „seines späten, aber nicht allzuspäten Häutungsprozesses“ und sei geheilt von seiner früheren „Nibelungensucht“. Einige Bemerkungen über Glucks Armida (in demselben Briefe) schließt Bülow mit den Worten: „Die Zauberinnen sind ja ausgestorben, und für den Refurs an Signor Klingsohr, uns eine Rundry als Armidagespenst aufhängen zu sollen, bedanke ich mich mit Ihnen unisono.“ An den neueren Aufsätzen von Wilhelm Tappert und Ludwig Hartmann (jetzt dem eifrigsten Missionar für

Smetanas Opern) wird man gleichfalls eine starke Abkühlung ihrer früheren Wagnerhize konstatieren. Wenn sich noch die Vetbruderschaft vom heiligen Richard mit dem Preise seiner Musik begnügen wollte! Aber Wagner für einen der größten Dichter auszugeben, für einen Ebenbürtigen Goethes und Shakespeares, das geht doch über den Spaß. Wer eine Ahnung von wahrer Poesie hat, kann die Textbücher Wagners unmöglich dazu zählen. In diesem Punkte wird man hoffentlich Männern wie Hebbel, Gottfried Keller, Gregorovius, G. Freytag, Laube, Hopfen, W. Scherer, Spielhagen, Hillebrandt, Otto Ludwig ein Urteil zugestehen. In den Tagebüchern der drei erstgenannten, den zerstreuten Aufsätzen der andern wird man sie gleicher Meinung mit mir finden.¹⁾

¹⁾ Einige Citate, wie sie mir eben zur Hand sind:

G. Laube: „Wagners Textbücher werden immer eine Merkwürdigkeit bleiben. Man wird später aus ihrem Deutsch und ihren Verstößen schließen, daß sie von einem alten Dorfschulmeister herrühren, welcher auf Hochzeits- und Begräbniscarmina eingeübt war.“ —

Hans Hopfen (über „Tristan und Isolde“): „Das sollen Verse sein? Das soll Poesie sein? Daß in einem Volke, dessen größtes künstlerisches Verdienst es wohl ist, trotz einer ungefügen Sprache den lyrischen Ausdruck zu einer Vollenbung entwickelt zu haben, mit welcher keine Nation des Kontinents in den Kampf treten kann, daß es unter uns Gebildete giebt, die solch ungefüges, nicht einmal des korrekten Ausdrucks mächtiges Vallen, dies nimmerfatte Wiederkäuen ein- und desselben armseligen Gedankens gewaltige Dichtung nennen, — man muß an die Wunder eines Lam und Cagliostro denken, um sich dies Unglaubliche zu erklären.“

Gottfried Keller (Nachlaß): „R. Wagner hat den Versuch gemacht, eine Poesie zu seinen Zwecken selbst zu schaffen, allein ohne aus der Schulle der zerhackten Verschen herauszukommen. Seine Sprache

Es ist nur zu begreiflich, daß der exaltierte Götzen-
dienst der Wagnerianer und deren höhnisch herausfor-
dernder Ton nicht ohne Eindruck auf die Angegriffenen
bleiben konnte. Wahrscheinlich würden ich und manche
meiner Gefinnungsgenossen in ruhigerem Ton über
Wagner geschrieben haben, wenn nicht die maßlosen,
ans Lächerliche grenzenden Übertreibungen der Gegner
unsern Puls beschleunigt hätten. Das Gefühl, in der
Minorität zu sein, verbittert leicht das ehrlichste Gemüt
und spitzt die Worte. Ich will gerne zugestehen, daß
mir das zeitweilig passiert sein mag. Protestieren muß
ich jedoch gegen eine Äußerung in Max Nordaus Buch
„Entartung“ (dieser grausamsten Hinrichtung der gesamten
Wagnerei) „Hanslick sei sehr lange absprechend geblieben,
bis er schließlich vor dem übermächtigen Fanatismus
der wagnertollen Hysteriker die Flagge strich.“ Ich weiß
nicht, auf welche Thatsachen Nordau diese gänzlich falsche
Behauptung stützt. Meine letzten Besprechungen Wag-
nerscher Kompositionen und neuester Wagnerschriften
zeugen doch für das Gegenteil. Nachdem ich durch vier
Dezennien mich über Wagner sattem ausgesprochen
hatte, war meine Aufgabe beendet. Neues ist über
Wagner kaum mehr zu sagen. Es hieße dieselbe Ge-
schmacklosigkeit begehen, wie die Wagnerianer selbst,
wollte ich etwa jede einzelne Aufführung des Tristan
oder der Nibelungen dazu benützen, von neuem die

ist in ihrem archaischen Getändel nicht geeignet, das Bewußtsein
der Gegenwart oder gar der Zukunft zu umkleiden, sondern sie ge-
hört der Vergangenheit an.“

Wagnerfrage aufzurollen. Die „Graphomanie“, die Schreibmut, ist ja nach Nordaus richtiger Bemerkung ein charakteristisches Krankheitsymptom Wagners und der Wagnerianer. Ich selbst leide weder an Graphomanie noch an Feigheit. Allerdings habe ich das Bewußtsein, eine nur kleine Minorität zu vertreten, und weiß, daß ich eine Wendung dieser Geschmacksrichtung nicht erleben werde. Jüngere werden es. Wie lange Wagners Musik noch den Enthusiasmus des Publikums in Beschlag halten dürfte, darüber wage ich eine Vermutung nicht auszusprechen. Aber daran zweifle ich keinen Augenblick, daß man in fünfzig Jahren die Schriften der Wagnerianer als Monumente einer geistigen Epidemie anstaunen wird. —



Zehntes Buch.

Kronprinz Rudolf und Erzherzog Johann.
London 1886. Ostende. Bonn. Ch. Steinway.
N. Gade und König Oskar II. — Wiener Musik-
und Theaterausstellung 1892. Mascagni. Verdi
in Rom. Ein Gespräch über Musikkritik.



I.

Eines Tags erschien in meiner Wohnung die athletische Gestalt eines kaiserlichen Hofgensdarms und überreichte mir ein Schreiben aus der Hofburg. Der mit kräftig geschwungenen lateinischen Lettern geschriebene Brief lautete :

Geehrter Herr! Ich bitte Sie, Montag den 25. um zwei Uhr Nachmittag zu mir zu kommen, um an der Beratung über unser Werk teilzunehmen. Mit den besten Grüßen
Ihr

Wien, den 20. Februar 1884. Rudolf m/p.

Von dieser Einladung des Kronprinzen hoch erfreut und überrascht, war ich es noch viel mehr von ihrer Form. Die Mitglieder des Kaiserhauses pflegen solche Briefe niemals selbst zu schreiben. Einladungen, Ansuchen oder Dank von Erzherzogen erhält man stets mittels Zuschrift ihres Kammervorstehers, eines hohen Offiziers: „Im Auftrag Seiner kaiserlichen Hoheit des Durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs“ u. s. w. Daß Kron-

prinz Rudolf mich durch ein eigenhändiges und so freundliches Billet zu einer Besprechung einlud, gehörte zu jenen ganz modernen und liebenswürdigen Zügen, die ihn auszeichneten. Diese „Beratung“ war vorläufig ein Gespräch unter vier Augen in dem mit verschiedenen Jagd- und Reiseerinnerungen geschmückten Arbeitszimmer des Kronprinzen. Von den Wänden der dahin führenden Säle blickten lebensgroße Bildnisse aller österreichischen Kaiser auf mich nieder — Jahrhunderte österreichischer Geschichte! Der Kronprinz, eine feine, elegante Gestalt, blond, mit freundlich blickenden hellen Augen und sanfter, etwas hoher Stimme, entwickelte mir eingehend seinen Plan. Er beabsichtige ein Werk ins Leben zu rufen, das „in Wort und Bild“ eine Schilderung der landschaftlichen und nationalen Beschaffenheit, der technischen, litterarischen und künstlerischen Leistungen jedes einzelnen Landes der Monarchie bringen sollte. Er wünsche, ich möchte „die Musik in Wien und Niederösterreich“ bearbeiten, außerdem auch sämtliche einschlägigen Aufsätze aus den Provinzen redigieren. Der Kronprinz selbst wolle die Einleitung schreiben und die Schilderung einiger ihm besonders interessanter und genau bekannter Landschaften beisteuern. Es versteht sich, daß ich seiner Aufforderung gern gefolgt bin. Beim Fortgehen ersuchte mich der Kronprinz, seinen Plan und den Inhalt unserer Besprechung vorläufig geheim zu halten, da er die Bewilligung des Kaisers noch nicht eingeholt habe. Nach wiederholten Einzelbesprechungen mit seinen Hauptmitarbeitern ließ der Kronprinz die erste

Gesamtberatung auf den 7. Juni 1884 ansetzen. In der zweiten Sitzung, am 25. Oktober desselben Jahres, machte uns Kronprinz Rudolf freudestrahlenden Auges die Mitteilung, daß der Kaiser die Dedication des Werkes angenommen und die materielle Unterstützung desselben zugesagt habe. Der Kaiser habe nur die eine Bedingung ausgesprochen, daß das Werk regelmäßig fortgesetzt und unter allen Umständen zu Ende geführt werden müsse. Vielleicht mochte der Kaiser gefürchtet haben, der Kronprinz könnte einmal in seinem leicht erregbaren Temperament des eifrig Begonnenen überdrüssig werden und das Werk unvollendet liegen lassen. Diese Besorgnis wurde von dem Kronprinzen auf das schönste widerlegt. Bis zu seinem Tode hat er unseren Sitzungen, die in einem Teil der Hofburg (der sogenannten „Stallburg“) gewöhnlich um die Mittagsstunde stattfanden, persönlich präsiert und sich für den Fortgang der Arbeiten auf das lebhafteste interessiert. Er machte den liebenswürdigsten Eindruck. Nachdem er uns Zigarren angeboten und selbst eine angezündet hatte, ließ er von dem Hauptredakteur, Professor Josef von Weilen, die Tagesordnung und den Einlauf mitteilen und brachte die Beratungen in Fluß. Alle seine Fragen und Bemerkungen waren sachlich begründet und mit gewinnendster Bescheidenheit vorgebracht. Erstaunlich fand ich seine Detailkenntnis aller ethnographischen, geographischen und nationalökonomischen Verhältnisse jeder Provinz der Monarchie. Was ich aber am meisten bewunderte, war seine Geduld. Denn Geduld gehörte dazu, um die oft

weit abschweifenden, wortreichen Reden manches bejahrten Herrn anzuhören, ohne denselben zu unterbrechen und „zur Sache“ zu bitten. Das erste Heft des illustrierten Werkes, „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“, erschien am 1. Dezember 1885. Die mit Wärme und lebhafter Anschaulichkeit geschriebene Einleitung (eine Art malerischer Rundschau über Land und Leute der Monarchie) war vom Kronprinzen selbst verfaßt, desgleichen das erste Kapitel des zweiten Heftes „Die landschaftliche Lage Wiens“. Noch in der letzten Sitzung, welcher der Kronprinz beiwohnte (im November 1888), erklärte er sich bereit, die Schilderung der guarnierischen Inseln zu übernehmen, da er dieselben besonders gut zu kennen glaube. Die fünfthalb Jahre zwischen der ersten und der letzten vom Kronprinzen präsidirten Sitzung werden jedem der Mitarbeiter eine teure Erinnerung bleiben.

Unser persönliches Verhältnis zum Kronprinzen gewann an Freiheit und Festigkeit durch die Einladungen, die wir zwei- bis dreimal des Jahres zum Diner erhielten. Es waren außer den zur nächsten Umgebung des Kronprinzenpaares gehörigen Personen meistens sechzehn bis achtzehn Herren versammelt. Der Mehrzahl nach Redakteure und Künstler des „Kronprinzen-Werks“, wie es kurz genannt wurde, mitunter aber auch fremde Gäste. In besonders lebhafter Erinnerung ist mir der (seit her verstorbene) Kardinal-Erzbischof Haynald, der sich mit seinem roten Kardinalskäppchen und violettseidenem Talar gar prächtig von den schwarzen Fracks

abhob. Er war ein vollendeter Weltmann, geistreich, gesprächig, liebenswürdig. Mit den Worten, er sei ein großer Musikkfreund und alter Freund Liszts, den er oft als Gast beherbergt, sprach er mich an und ermunterte mich zu einem Besuch in seiner Residenz Kalocza, wo er einen kleinen Gesang- oder Musikverein protegieren. Diese Einladung versäumte ich leider, aber die fesselnde Persönlichkeit des Kardinals, die alle traditionelle geistliche Steifheit und Salbung abgestreift hatte, blieb mir unvergesslich. Interessant und bedeutungsvoll war es auch, daß entschiedenste Gegner der herrschenden Taaffe'schen Politik beim Kronprinzen geladen waren, namentlich der Führer der deutsch-liberalen Partei, Dr. v. Blener, Nikolaus Dumba und andere. Der Kronprinz nahm auch keinen Anstand, seinen Antagonismus gegen das Taaffe'sche Regime im Gespräch leicht durchblicken zu lassen. Einen sehr gemüthlichen Tischnachbar hatte ich einmal an dem berühmten ungarischen Romancier Sókai. Er bedeutet für seine Nation ungefähr dasselbe, was für die Franzosen der ältere Alexander Dumas, dem er in leichter, uner schöpflicher Produktion, in naiver Lust am Fabulieren, in erfinderischem Erzählertalent nahe kommt. Im persönlichen Verkehr fand ich den alten Herrn durchaus einfach, ruhig, natürlich. Ich frug ihn, ob der Kronprinz wirklich geläufig ungarisch spreche? „Wie ein Bauer“, antwortete Sókai, um damit das denkbar beste Zeugnis für die Sprachfertigkeit des Kronprinzen auszu drücken. Außer den bereits genannten waren noch als häufigste Gäste an der Kronprinzentafel Graf Hans

Wilczek, der österreichische Historiker Geheimrat von Arneth, der gelehrte Ethnograph Graf Gundacker Wurmbrand (jetzt Handelsminister), Dombaumeister Friedrich Schmiedt, Galeriedirektor von Engerth, die Hofräte J. W. Exner, Jakob Falke, Josef von Weilen, die Professoren Karl von Lützow, Reißberg, Menger, die Maler Trenkwald, Schindler, Lichtensfels und andere. Daß ein österreichischer Kronprinz Diners für Künstler und Schriftsteller gab, nicht bloß für Generale und Geheimräte, war bis dahin unerhört. Nach dem Diner, welches, dank dem schnellen Servieren, nicht sehr lange dauerte, wurde im anstoßenden Saal Cercle gehalten. Der Kronprinz wie die Kronprinzessin sprachen mit jedem von uns, und fast mit jedem von seinem Fach. Was mich oft in Erstaunen setzt, ist das außerordentliche Personengedächtnis der hohen Herrschaften. Sie erkennen jeden und merken sich jeden, der ihnen einmal vorgestellt ward. Der Kronprinz kannte allerdings seine Mitarbeiter von einigen Sitzungen her; die Kronprinzessin Stephanie jedoch, erst kurze Zeit in Oesterreich und an allen diesen Herren weit weniger interessiert, stand ihm kaum nach in augenblicklichem Erkennen und rascher Geistesgegenwart der Ansprache. Es ist dies keine Kleinigkeit und nur dadurch erklärlich, daß das Physiognomiegedächtnis der Prinzen und Prinzessinnen schon in der Jugend systematisch geübt wird. Wenn jemand an diesen Abenden noch mehr Herzen erobert hat als der Kronprinz, so ist es seine Gemahlin, die Kronprinzessin Stephanie. Dem Zauber dieser hohen,

schönen Gestalt mit dem treuherzigen Blick und dem überaus freundlichen Lächeln konnte sich der trockenste Gelehrte, der älteste Hofrat nicht entziehen — von den Malern natürlich ganz zu schweigen. Schon während der Brüsseler Feste 1880 hatte ich so einmütiges Lob dieser vom Volke angebeteten Prinzessin vernommen, daß mein patriotisches Herz über die Wahl unseres Kronprinzen jubelte. Als große Musikfreundin, die selbst gern singt und Klavier spielt, wurde sie den Wienern eine doppelt freudige Erscheinung. Musikliebe und Musiktalent, bei den österreichischen Monarchen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts so mächtig hervorragend, haben seither gleichsam eine Pause gemacht am Wiener Hof. Kaiser Franz Joseph und einige Erzherzoge erscheinen zwar mitunter in der Oper, aber niemals in Konzerten. Die seit lange ganz verwaiste Loge im großen Musikvereinsaal belebte sich nun wieder zur Freude der Künstler und des Publikums. Die Kronprinzessin fehlt in keinem Philharmonischen oder Gesellschaftskonzert. Freude an ernster Tonkunst, an sinfonischer und Chormusik ist aber der rechte Prüfstein für musikalischen Sinn. Mit welcher Aufmerksamkeit und Auffassung die Kronprinzessin Musik hört, das entnahm ich aus mancher ihrer Ansprachen. Den Vorwurf, daß ich „schrecklich streng“ sei als Kritiker, mußte ich freilich mit hinnehmen. Die Kronprinzessin spricht mit weichem, sehr wohllautendem Organ ein vortreffliches Deutsch, das durch einige leichte französische Anklänge — z. B. „Schübèr“ statt Schubert — nur noch reizender klingt. Der Musik gegen-

über nahm der Kronprinz eine ganz andere Stellung ein, thatsächlich ein Gegenüber. „Ich mache mir gar nichts aus Musik“, gestand er mir wörtlich; „die einzige Musik, die mich unterhält und der ich stundenlang zuhören könnte, ist — Zigeunermusik“. Ich war auch so glücklich, dem Bruder unserer Kaiserin, Herzog Carl Theodor von Bayern, vorgestellt zu werden. Bekanntlich nimmt der Herzog unter seinen hohen Standesgenossen eine ganz exceptionelle Stelle ein; er ist Doktor der Medizin, und (nach Ausspruch Billroths) ein ganz ausgezeichnete praktischer Augenarzt. Diesen Beruf übt er zum Wohle der armen Bevölkerung theils in Meran, theils in Tegernsee mit rastloser Hingebung aus. Um den Fortschritten der Wissenschaft zu folgen, kam der Herzog durch mehrere Winter für einige Wochen nach Wien, hospitierte in den Spitalern und verfolgte mit besonderem Interesse die chirurgischen Operationen Billroths. Nach den Anstrengungen eines solchen Vormittags pflegte er häufig Billroth mit zwei jüngeren Ärzten zu einem Frühstück einzuladen, dem auch ich einigemal beigezogen wurde. Rührend war mir die liebevolle, fast unterwürfige Bescheidenheit, welche der Herzog im Verkehr mit dem „Herrn Hofrat“ festhielt; er fühlte sich Billroth gegenüber immer nur als der Schüler vor dem Meister. Der Herzog nahm auch großes Interesse an Musik und rühmte mir das Musiktalent seiner Tochter, der jungen Prinzessin Amalie. Auf ihren Wunsch mußte ich mich in ihr Album einschreiben, welches ich dann, vom Herzog aufgefordert, ihm persönlich in die Hofburg überbrachte. Ich empfand

es dankbar als ein schönes Erlebnis, dort der Herzogin vorgestellt zu werden, welche in der ärztlichen Praxis ihres Gemahls eine ebenso edle Rolle übernommen hat wie er selbst. Ja, es ist noch bewunderungswürdiger, daß eine so hohe Dame bei allen Operationen des Herzogs ernstlich und geschickt assistiert mit allen nötigen Handreichungen. Ein seltenes, in dem selbstgewählten edlen Beruf ganz einziges Menschenpaar! Beim nächsten Frühstück konnte ich mein Bedauern nicht verschweigen, die Prinzessin Amélie nicht gesehen zu haben. „Aber Amélie hat Sie gesehen!“ erwiderte lächelnd der Herzog. „Sie hat während ihres Besuchs an der halb offenen Thüre gestanden, traute sich aber nicht hereinzukommen.“ Ist das nicht allerliebste?

Eines der interessantesten Dinners beim Kronprinzen war das, an welchem einmal der Erzherzog Johann teilnahm. Kleiner als der Kronprinz, fast unansehnlich, fiel er nur durch den lebhaften Ausdruck von Intelligenz auf. Er war ungemein begabt, ein heller, vorurteilsfreier Kopf, dabei etwas zerfahren und unstet. Den lästigen Gesetzen der Etikette, welche sein Stand ihm vorschrieb, vermochte er sich schwer zu fügen und geriet mehr als einmal in Konflikt mit dem Hofe. Auch mit dem Kronprinzen war er eine Weile überworfen; dieser hatte jedoch, die hohen Fähigkeiten und den edlen Charakter seines Betters erkennend, der Spannung ein Ende gemacht mit den Worten: „Sollten denn nicht gerade wir Zwei zusammenhalten?“ Zwei Tage vor dem Diner, von dem ich spreche, im Januar 1884, hatten die beiden

Prinzen ein interessantes Abenteuer bestanden: die Entlarvung des Spiritisten Bastian. Erzherzog Johann erzählte uns den Vorfall nach Tische mit dramatischer Lebendigkeit. Dieser Bastian hat in Wien „spiritistische Séancen“ veranstaltet, in welchen er die Geister Verstorbener zitierte. Kronprinz Rudolf und Erzherzog Johann hatten sich vorgenommen, den Schwindel zu entlarven, und thatsächlich gelang es ihnen, den von Bastian zitierten „Geist“ zu erwischen. Sie hatten die Veranstaltung getroffen, daß die Thür des Nebenzimmers durch ein sinnreich konstruiertes mechanisches Gitter ersetzt wurde, welches so geschickt angebracht war, das es Bastian nicht sehen konnte. Als nun der „Geist“ in der Séance erschien, drückte der Kronprinz auf einen an der Wand angebrachten Knopf, das Gitter klappte zu und schnitt dem „Geist“ den Rückzug ins Jenseits des dunklen Zimmers ab. Es wurde Licht gemacht — und in der Mitte des Zimmers stand der „Geist“ Bastian in körperlicher Person mit sehr unspiritistisch wollenen Socken über seinen Schuhen und einem langen Leintuch.

Wie heiter und mittheilsam bewegten sich die beiden Prinzen an diesem Abend, während das Unheil schon über ihren Häuptern lauerte! Erzherzog Johann war vom Kronprinzen in das „Direktionskomité“ des Werkes gewählt worden, nahm aber diese Berufung nicht an; hingegen wollte er einen Beitrag über „das Baufach in Oberösterreich“ liefern, auch die Redaktion des ganzen Abschnittes „Oberösterreich“ übernehmen. Es ist weder zu dem einen noch zu dem anderen gekommen. „Ein

Zufall," schreibt er an Weilen, „hat, zu meinem innigsten Bedauern, meine Teilnahme an dem großen Werke des Kronprinzen ausgeschlossen.“ Überspannte Empfindlichkeit und „das alte Mißtrauen, nicht seiner Persönlichkeit die Beteiligung zu verdanken“, mag es hauptsächlich verschuldet haben, daß das Kronprinzen-Werk nicht eine Zeile von der Hand des Erzherzogs enthält. Auch musikalisches Talent besaß der so vielseitig begabte Prinz. Er sandte mir aus Linz, seiner Station als Kommandierender, eine von ihm komponierte recht hübsche Tanzmusik mit folgendem Billet: „Ich erlaube mir Ihnen meinen letzten Walzer ‚Am Traunsee‘ zu übersenden, mit der Bitte um freundliche Annahme - und sehr, sehr viel Nachsicht! Ihr ergebener Erzherzog Johann.“ Er mochte wohl damals nicht vermuten, daß es wirklich sein letzter Walzer war. Im Jahre 1887 trat er aus der österreichischen Armee aus. Bald darauf legte er aus freiem Antrieb alle seine Würden, Auszeichnungen und Standesrechte nieder, hörte auf, österreichischer Erzherzog zu sein und nahm den bürgerlichen Namen Johann Orth an, von der kleinen Halbinsel Orth am Gmunder See, wo seine Mutter, die noch lebende Großherzogin von Toscana, ein Schloß bewohnt. Sein edler, aber rücksichtsloser, unhändiger Drang nach Freiheit duldet nicht länger die vielen Hemmungen und Widersprüche, mit denen ihn die Traditionen und Vorschriften seiner hohen Stellung umklammerten. Er mag im Innern einen schweren Kampf gekämpft haben. „Glauben sie mir," schrieb er an seinen ehemaligen Lehrer, Professor Weilen,

im Februar 1888, „ich weiß, daß ich gefehlt; doch habe ich auch einen Prozeß in mir durchgemacht, den ich nicht meinem ärgsten Feind wünsche — der, ich gestehe es offen — vorübergehend meinen Geist gebrochen und mein Gemüt getrübt hat.“ Wie tief schmerzlich klingen seine Zeilen aus Drth am 22. November 1888 an Weilen: „Mein Leben — es ist kein Leben — mein Dasein sieht genau so aus wie die nebligen, düsternen, aussichtslosen, inhaltlosen Herbsttage im Gebirge. Warum kann man die Menschenseele nicht um fünf Gulden stimmen wie ein Klavier?“ Erzherzog Johann ging als „Johann Drth“ nach England, machte die vorgeschriebene Schiffs-kapitänprüfung, kaufte ein Schiff und segelte mit demselben nach dem Kap Horn in Südamerika. Es leidet heute keinen Zweifel mehr, daß er daselbst mit Schiff und Mannschaft zu Grunde gegangen ist. Was hätte der hochbegabte, unglückliche junge Prinz seinem Vaterlande werden können!

Aber Oesterreich war ein noch größerer Verlust beschieden. Es durchzuckt mich wie ein brennender physischer Schmerz, so oft ich daran erinnert werde. Am Nachmittag des 30. Januar 1889 durchlief ein Gerücht die Stadt: der Kronprinz sei tot! Erschreckt, aber ungläubig schüttelte man anfangs den Kopf, war doch der Kronprinz Tags zuvor gesund und rüstig gesehen worden. Da brachten die Abendblätter die entsetzliche Nachricht von dem Selbstmord des Kronprinzen auf seinem Jagdschloßchen Meyerling. Die trostlose, verzweifelte Aufregung, die sich der ganzen Bevölkerung bemächtigte

und tagelang anhielt, ist nicht zu beschreiben. Ich habe in Wien die traurigsten Katastrophen erlebt: Revolutionen, unglückliche Feldzüge, verlorene Provinzen, mörderische Verheerungen durch Wasser und Feuer — nichts von alledem war diesem grauenvollen 30. Januar entfernt zu vergleichen. Der letzte tiefe Seelengrund, aus welchem der unglückliche Wahn des Kronprinzen erwuchs, wird wohl nie erforscht, kaum auch nur gemutmaßt werden. Über der Tragödie von Meyerling liegt ein ewiger Schleier.

Das Leben ist unwahrscheinlicher und grausamer in seinen Erfindungen als der verwegenste Romandichter. Wann haben wir drei so furchtbare Tragödien hintereinander erlebt wie den Selbstmord des Königs Ludwig von Bayern (1886), das Siechtum und den Tod Kaiser Friedrichs (1888) und (1889) das Ende des Kronprinzen Rudolf!

II.

Seit vierundzwanzig Jahren, seit der Weltausstellung von 1862, war ich nicht in London gewesen. Es verlangte mich, die neuen Musikzustände dort kennen zu lernen, noch mehr vielleicht, meiner Frau die englische Hauptstadt zu zeigen. Um noch die Höhe der Londoner „season“ zu erreichen, gingen wir 1886 schon sehr früh nach Karlsbad und feierten dort unsern Hochzeitstag, den 29. April, mit dem zum Karlsbader Dechanten beförderten Kreuzherrn Pater Dobner, der uns in Wien getraut (und „sehr gut“ getraut) hatte. An der Viktoria-

Station in London erwartete uns Hofapellmeister Hans Richter, dem ich diesen Freundschaftsdienst nie vergessen will. Ein Fremder, der spät abends in einem Londoner Bahnhof ausgeladen wird, steht in diesem Getümmel ratlos wie ein neugeborenes Kind. Von dem anregenden, reichhaltigen Monat, den wir in London verlebten, werde ich hier wenig erzählen, da ich über die musikalischen Erlebnisse daselbst bereits anderswo berichtet habe.¹⁾ Manches dürfte aber doch nachzutragen sein.

Vorerst ein offenes Bekenntnis. Ich hatte nach der recht zopfigen Konzertsaison vom Jahre 1862 geschrieben, es sei ganz unwahrscheinlich, daß London je ein Stapelplatz der „Zukunftsmusik“ werden würde. Eine irrige Prophezeiung. Ich sah jetzt, wie Wagnersche Opernmusik in der entseßlichsten Form als Konzert von dem Londoner Publikum mit einer Ausdauer und Geduld genossen wird, die geradezu bewunderungswürdig ist. In der Albert-Hall brachte Hans Richter in einem drei Stunden langen Konzert Stücke aus sämtlichen Opern Wagners, vom Rienzi bis zum Parsifal. Schlimmer noch war das „Richter-Konzert“ in St. James-Hall, das aus dem ganzen (unverkürzten) zweiten Akt „Tristan“ und dem dritten Akt „Siegfried“ bestand! Diese Opernakte bedürfen durchaus der lebendigen szenischen Handlung, um auch nur verstanden, geschweige denn genossen zu werden. Sie als Konzert anzuhören, ist eine Verfehrtheit und eine Marter. Das Liebesduett, das der

¹⁾ „Musikalisches Skizzenbuch“. Berlin, Verein für deutsche Literatur. 1888.

fahlköpfige, brillenbewaffnete Tristan und die modern frisierte Solde steif aus ihren Notenblättern absangen, wirkte geradezu komisch. Ob der andächtige Ernst, mit dem die Engländer diese Parodie zu sich nahmen, ein Zeichen ihrer fortgeschrittenen musikalischen Bildung sei, möchte ich fast bezweifeln. Überhaupt ist es schwer, aus ihnen klug zu werden; sie vertilgen unermessliche Quantitäten Musik, von allerverschiedenster Qualität mit derselben Andacht, mit demselben Beifall. An ihrer Musikliebe ist nicht zu zweifeln; ob diese Liebe erwidert wird, mag dahingestellt sein. Natürlich hat die Mode auch ein starkes Wort mitzusprechen, und Wagner ist die neueste Mode. Ganze Opernakte von Wagner in Konzertform aufzuführen, scheint mir, wie gesagt, ungemein geschmacklos. Davon abgesehen, fand ich die Konzertmusik in London sehr vorgeschritten und verfeinert seit meiner ersten Anwesenheit. Das ist vollständig Hans Richters Verdienst, welcher den Engländern seit fünfzehn Jahren die klassischen Orchesterwerke und die besten modernen in einer Vollendung vorführt, von welcher die Alte und die Neue „Philharmonic Society“ keine Ahnung hatten.

Ebenso zweifellos wie der Fortschritt der Orchesterkonzerte, erschien mir andererseits der Niedergang der Oper in London. Im Jahre 1862 hatte ich die Wahl gehabt zwischen zwei vortrefflichen italienischen Operngesellschaften, die mit einander wetteiferten (Conventgarden und Her Majesty's), und die Wahl war nicht immer leicht. Die ersten Gesangskünstlerinnen: Adolina Patti, Tietjens, Trebelli, Miolan, die Schwestern Mar-

Chiffo, neben Sängern wie Mario, Lamberlick, Faure, Formes, Zucchini! Jetzt gab es italienische Opern nur im Conventgarden-Theater; eine sehr ungleiche, zusammengelesene Truppe („a scratsch company“), aus welcher die einzige Madame Albani als großes Talent und bedeutende Künstlerin hervorragte. Die englische Oper hat sich allerdings von dem armseligen Operettenstandpunkt, den sie noch vor zwanzig Jahren einnahm, zu größerer Bedeutung gehoben — teils durch die gesteigerte Produktivität der einheimischen Komponisten, teils durch den Eifer und die Geschicklichkeit eines Direktors Karl Rosa. Neben der italienischen Oper, so sehr diese gesunken, bleibt aber die englische doch heute noch das Aischenbrödel. Einen nachhaltigen Einfluß auf die musikalische Bildung kann keine von beiden üben, so lange London sich nicht beschafft, was jede deutsche Mittelstadt besitzt: eine stehende Oper mit fest engagiertem Personal. Das Conventgarden-Theater war im Sommer und Herbst von Promenaden-Konzerten, zu Weihnachten von Kunstreitern in Beschlag genommen. In Her Majesty's-Theater spielte eine französische Schauspielertruppe, zugleich verkündeten die Zeitungen, dasselbe sei zu verkaufen oder zu vermieten. Der Direktor der Englischen Oper, Karl Rosa, hatte das Drurylane-Theater für vier Wochen gemietet. Nach diesen vier Wochen zieht die Englische Oper ab und macht irgend einer anderen beliebigen Unternehmung Platz. So hat also Alles mein früheres Urteil bestätigt: das ganze Theaterwesen Londons krankt an seiner unseligen Verfahrenheit und Zu-

fälligkeit, welche jede einheitliche, vollendete Gesamtleistung verhindert, in den Künstlern die Liebe zur Kunst tötet und nur die Sucht nach Geld lebendig erhält. Die Theater sind durchaus Privatunternehmungen und beziehen keinerlei Subvention. So kommt es, daß das Theater, insbesondere die Oper, als Kunstinstitut keine Achtung genießt in England, sondern lediglich als Modesache und Zeitvertreib angesehen wird.

Auch das Schauspiel in London konnte mir keinen Respekt einflößen; nur derbe Operetten wie der „Mikado“ und Possen wie „The Schoolmistress“ sah ich talentvoll gespielt. Goethes „Faust“ hingegen, im Lyceumtheater mit Henry Irving (Mephisto) und Ellen Terry (Gretchen) gegeben, ist die gräßlichste Verstümmelung und Verhöhnung des Gedichts. Ich weiß nicht, ob Joseph von Eichendorff nicht zu weit geht, indem er die untergeordnete Stellung des Theaters in England noch für eine Folge der Puritanerbewegung im siebzehnten Jahrhundert ansieht. Ganz aus der Luft gegriffen ist seine Ansicht keinesfalls. Nach Eichendorff war es um das englische Schauspiel geschehen, als in England das protestantische Element in den Puritanern zum unbedingten und extremen Sieg gelangte. Aller Groll der Puritaner wandte sich gegen die Bühne, als die Repräsentantin der verhaßten, angeblich gottlosen Welt. Sie setzten terroristisch ihre biblische Phantasterei an die Stelle der Phantasie. Mittels Parlamentsacte wurden sämtliche Theater aufgehoben und blieben dreizehn Jahre hindurch (1647 bis 1660) geschlossen; jeder

Komödiant sollte mit dem Staupbesen, jeder Zuschauer mit fünf Schilling bestraft werden. Durch die zelotische Barbarei der Republikaner wurde aber das Drama, wo es noch verstoßen fortlebte, gewaltsam aus dem Volke in das Feldlager der gebildeten Royalisten gedrängt. Als jedoch unter Karl II. mit dem Bürgerkriege auch jener Druck endlich wieder aufhörte, war der goldene Faden schon zerrissen und von den alten Kunsttraditionen nur ihr äußerlicher Schein zurückgeblieben.

Die aufrichtigste und allgemeinste Verehrung genießt in England noch immer die geistliche Musik. Während in England die Oper als künstlich gezogenes Gewächs ein gleißendes Scheinleben führt, der Nation fremd und gleichgültig, ein Zeitvertreib den Reichen und den Fremden, blüht dort das Oratorium seit Händels Zeit in gesunder zweigtreibender Kraft. Von allen größeren Kunstformen ist das Oratorium die einzig populäre in England, die einzige, welche mit den Anschauungen und Gefühlen des Volkes tief verwachsen, eine ethische Macht über dasselbe ausübt. Davon überzeugte ich mich wieder bei der Aufführung von Gounods „Mors et Vita“, einer recht schwachen Komposition, die aber ein sehr großes Publikum zu rühren und zu entzücken schien. Allerdings war ihre Wirkung für die Engländer wesentlich verstärkt durch die kirchliche Umgebung und verschiedenen geistlichen Zierrat, der uns in Deutschland sehr fremdartig vorkommen würde. Die Westminsterabtei bot einen stimmungsvollen, herrlichen Anblick. Da ward Gounods Oratorium eigens eingepaßt in einen streng

kirchlichen Rahmen; alles mußte zusammenwirken, daß nicht die ästhetische, sondern die religiöse Andacht als Hauptsache erscheine. Zu Anfang und zu Ende des Oratoriums sprach der Dechant (Dean) von Westminster einige Gebete und las zwischen den Abteilungen etliche Kapitel aus dem alten Testament. Den Beschluß machte das unausbleibliche Absammeln von milden Beiträgen, hierauf ein Segensspruch des Geistlichen und der hundertste Psalm, in welchen einzustimmen die Gläubigen „ernstlich aufgefordert werden“. Dergleichen kirchliche Musikaufführungen (gegen mäßige Preise) sind die einzigen Lichtpunkte in der englischen Sonntagsfinsternis und locken eine zahlreiche Zuhörerschaft herbei. Sie tragen auch dem Klerus ein hübsches Sümmchen ein.

Von lieben alten Bekannten traf ich in London nur noch Ernst Bauer, an dessen frischem Aussehen und heiterer Laune die vierundzwanzig Jahre spurlos vorübergegangen waren. Noch immer giebt er unermüdlich seine Klavierlektionen und freut sich, daß sein musikalisches „Barbieregeschäft“ so vortrefflich geht. Noch immer preist er die Sonntagsheiligung, und noch immer ist er nicht in der Westminsterabtei gewesen. Interessante und angenehme Bekanntschaften machte ich an dem Direktor der Englischen Oper, Karl Rosa (einem Hamburger von Geburt), und an den Führern des musikalischen Jung-England, den Komponisten Frederick Cowen, Mackenzie, Littleton und Stanford. Mit Saint-Saëns und Georg Henschel, der in doppelter Eigenschaft, als Sänger und Dirigent, eine glänzende Rolle in dem

Londoner Konzertwesen spielt, verbrachte ich einige sonnige Stunden in dem Garten und dem Atelier bei Alma Tadema, dem ebenso liebenswürdigen Menschen als großen Künstler.

Von zwei mir teuren Gesangsköniginnen erhielt ich fast gleichzeitig Einladungen, bevor ich noch sie selbst hatte auffuchen können: von Christine Nielfson und Adelina Patti. Erstere, die unvergleichliche Ophelia, hatte ich von ihrem Wiener Gastspiel her in guter Erinnerung. Ein Besuch bei Madame Nielfson konnte einen guten Begriff von den Londoner Entfernungen geben. Die Kutscher Londons sind wahre Virtuosen der Topographie; unser Cabman mußte trotzdem nach langer Fahrt noch zwei- bis dreimal anhalten und einen Policeman nach dem Wege fragen. Endlich waren wir in Kensington Court, Kensington Palace angelangt, einem reizenden, parfümkränzten Hause. Die Eleganz des Inneren, die kostbaren Teppiche und Möbel, das schwere Silber- und Goldservice entsprachen ganz der vornehmen Erscheinung der Sängerin. Auf ihrem aschblonden Haar, unter dem die stahlblauen Augen so feurig nixenhaft leuchteten, fehlt nur das Diadem. Eine Grafenkrone zum mindesten hat sie errungen. Sie stellte uns ihren Bräutigam, den spanischen Grafen Miranda, vor und dessen Tochter, ihren besonderen Liebling. Nur drei bis vier Personen, deren ich mich nicht mehr erinnere, nahmen noch an dem Diner teil. Ich weiß auch nicht mehr, wo und wann später die Vermählung der Nielfson stattgefunden hat, wohl aber, daß ich eine vorläufige mündliche Einladung

dazu schon damals in London erhielt. — Und fast gleichzeitig hat uns Abelina Patti zu ihrer Hochzeit mit Ernesto Nicolini! Ich hatte keine Lust, unter so und so viel Reportern am 10. Juni als Hochzeitsgast in Craigh-η-Noß-Castle zu erscheinen, gab aber mein Versprechen, mich dort später mit meiner Frau einzufinden.

Kurz vor meiner Abreise von London, am Samstag vor Pfingsten, traten wir die ziemlich verwickelte Fahrt nach dem weltabgelegenen Schloß der Patti in Süd-Wales an. Zuerst führte uns die Eisenbahn über Gloucester und Hereford nach Brecon. Neu war mir die Einrichtung, daß man auf dem Londoner Bahnhof von einem Aufgeben und Abwägen des Koffers gegen Gepäckschein nichts wissen wollte. Die Koffer werden ohne diese zeitraubende Manipulation einfach in den Gepäckwaggon geschoben und den Reisenden an der betreffenden Station ebenso brevi manu ausgefolgt. „Aber ich habe keinerlei Bescheinigung in Händen, daß der Koffer mir gehört!“ — „Sie brauchen keine.“ — „Und wenn das Gepäck verwechselt oder irrigerweise von einem anderen Passagier reklamiert würde?“ — „Das kommt nicht vor.“ Es kam auch wirklich nicht vor; ich hatte in Brecon lediglich meinen Koffer zu agnosциeren, und er wurde mir ausgefolgt. Von Brecon führt eine Zweigbahn nach dem kleinen Ort Gray, wo uns der Wagen der Patti erwartete. Die Gegend bis Brecon ist freundlich; viel Wald und Wiesen und nette Landhäuser. Dann wird die Landschaft düsterer, monotoner. Ein ziemlich enges Thal, das Swansea-Thal; rechts und links graue, teils kahle, teils

schwach bewaldete niedrige Berge, hie und da eine Hütte. In diesem Thal erhebt sich ein wunderliches unregelmäßiges Gebäude mit einem Turme und kleinen Türmchen. Es ist Craigh-y-Noß-Castle. Abelina Patti hatte es von dem Eigentümer gekauft, als das „Schloß“ nur aus einem soliden, viereckigen Wohnhaus bestand. Sie ließ hier einen Flügel, dort ein Stockwerk anbauen, hier ein Türmchen, dort einen Glockenturm, bis der Bau seine jetzige stattliche Ausdehnung erhielt, und durch die vom Turm herabwehende „Hausfahne“ einen romantisch-feudalen Anstrich. Wir kamen — wie dies bei Zweigbahnen und Wagenwechsel auch in England vorkommt — mit bedeutender Verspätung nach sieben Uhr abends an. Die Frau und der Herr des Hauses eilten uns aus dem Speisesaal entgegen und nötigten uns, ohne daß wir vorher die Toilette wechseln durften, hinein zu dem bereits begonnenen Diner. Das war eine seltene monumentale Ausnahme von der strengen Etiquette des Schlosses. Der schöne, ebenerdig gelegene Speisesaal war glänzend elektrisch beleuchtet, vor jedem Kouvert funkelte ein elektrisch erleuchtetes Gläschen mit einer Blume darin. Es mochten im ganzen zwölf bis vierzehn Personen an dem Tische sitzen, die Herren in Frack und weißer Kravatte, die Damen dekolletiert, in hellen Kleidern und lichten, ausgeschnittenen Schuhen; Brillanten funkelten an jedem Hals, die größten an dem der Hausfrau, welche täglich ihren Schmuck wechselte. Es waren einige hervorragende englische und französische Journalisten mit ihren Damen da, ein amerikanischer Impre-

•

fario, mit einem fabelhaften Kontrakt in der Tasche, endlich zu meiner angenehmen Überraschung Herr Wilhelm Ganz mit seinem Sohn. Wilhelm Ganz gehört zu den nicht wenigen deutschen Musiklehrern und Dirigenten, die sich in London ansässig gemacht und eine ehrenvolle Stellung errungen haben. Aus früheren Jahren mit Nicolini befreundet, repräsentiert er jetzt unter Abelinas Hausfreunden das musikalische Element. Nach dem Diner, bei dem ich unsere Reiseerlebnisse zum besten gab, zog sich die Gesellschaft in den anstoßenden „Musiksaal“ zurück. Die Damen wiegten sich auf den Schaukelstühlen und Divans längs der Wand. Die Herren kamen aus dem Rauchzimmer schnell zurück, und mir schien die Frage sehr natürlich, ob wir nicht Musik hören werden? Jawohl, sogleich, erwiderte Nicolini und ruft einen Diener, das „Register“ zu bringen. Der Diener John präsentiert mir ein schön gebundenes, schmales Buch — ganz wie Leporello der Donna Elvira. „Wählen Sie, was Sie hören wollen!“ erfucht Nicolini verbindlich. „Sehen Sie dort in der Ecke das große Orchestrion, ein famoseres, sehr teures Werk, das wir aus Deutschland kommen ließen. Es spielt eine Menge Stücke. Wählen Sie eines aus dem Register!“ — Da es sich also um ein Orchestrion handelte, erfuchte ich um die Ouverture zu Fra Diavolo, denn die kleine Trommel ist mein Liebling unter den automatischen Instrumenten; sie arbeitet immer mit so ergöglicher Präzision. „John! Nummer sechsundzwanzig!“ ruft Nicolini dem Diener zu. Dieser eilt fort, legt die

Walze sechsundzwanzig ein, und die hübsche Ouverture rollt ab — wie ein Uhrwerk, hätte ich bald gesagt. Der Hausherr legt nun die magna charta der Musikstücke in die Hände meiner Frau, welche, sei es aus Artigkeit, sei es aus Humor, die erste Arie der „Traviata“ wählt. „John, Nummer vierzehn!“ John eilt zu dem Instrumentalofen, heizt ihn mit einem neuen Scheit Musik, und die Arie sprüht heraus. Die Traviata vor Adelina Batti von einem Automaten georgelt! Es wurden noch ein bis zwei „Nummern“ aus dem Bauche des Drehstrions befördert, und die Gesellschaft ging auseinander. Am folgenden Tag nach dem Diner dasselbe Manöver: „John, das Register!“ Nachdem ich zwei „Nummern“ mit Adelina und der schönen, geistreichen Miß Beatty = Kingston verplaudert, faßte mich ein wahrer Heißhunger nach einem Stück, nur einem kleinen Stückchen lebendiger Musik. Der Hausfrau durfte man mit so einem Wunsch natürlich nicht kommen; in ihrem home war sie nicht „Sängerin“, wollte es durchaus nicht sein. Sie mochte nicht einmal mit mir, unter vier Augen, vormittags eine neue Oper durchsehen, in welcher sie die Hauptpartie studieren sollte. Da begann ich mit Herrn Ganz krampfhaft in den Notizen zu wühlen und richtig fanden wir ein vierhändiges Stück für uns — obendrein die G - moll - Symphonie von Mozart! Gott weiß, wie sie hergekommen ist. Wir setzten uns sofort ans Klavier, spielten die Symphonie und damit dem „Register“ das Präveniere. Obwohl die Konversation nach dem Diner nicht die allerlebhafteste war,

ging doch alles spät zu Bett — offenbar um recht spät aufzustehen. Ein Diener leuchtet uns hinauf in unser Zimmer; eine lange verwirrte Reise. Wie alle alten Gebäude, welche durch allmählichen, regellosen Zubau vergrößert wurden, so hat auch Schloß Craigb-y-Noß sonderbare und nicht leicht zu behaltende Kommunikationen zwischen seinen einzelnen Teilen. Wir konnten ohne Führer den Weg nicht finden von unserem Gastzimmer in den Speisesaal oder zur Wohnung der Hausfrau. Reisende werden Ähnliches in beliebten alten Gasthöfen gefunden haben, welche sich für den wachsenden Andrang um jeden Preis ausdehnen mußten, wie das Hôtel Veinfelder in München, das Hôtel zum blauen Schiff in Salzburg u. a.

Meine Frau und ich erwachten ziemlich früh, in der Hoffnung auf einen schönen Spaziergang. Man hatte ja Wunder von der herrlichen Gegend erzählt und auch drucken lassen. Wir fanden aber nichts als eine staubige Landstraße rechts gegen Brecon, links gegen Swansea. Ob man denn nicht irgendwo auf die Hügel hinauf gelangen könne, welche das Thal einengen? Nein, da gäbe es keine Wege, kaum einen Pfad für kletterkundige Ziegenhirten. Die Stunden vor dem Lunch wurden meistens in dem „Wintergarten“ zugebracht, einem großen gewärmten Glashaus. Das ist der Glanzpunkt des Schlosses und der Stolz der Hausfrau. Wer es aber nicht gewohnt ist, lange in einem stark erwärmten und narkotisch duftenden Glashaus zu verweilen, der fühlt sich bald ermattet von dieser Luft.

Abelina bricht mit uns auf und zeigt uns die Schätze in ihren Privatjimmern. Da sind Reichthümer aufgespeichert an Schmuck aller Art, silberne und goldene Lorbeerkränze, Ehrenbecher, kostbare Andenken von gekrönten Häuptern und dankbaren Städten. Nach dem Lunch fährt die Gesellschaft zu einem gewissen forellenreichen Teich, wo Nicolini seiner Lieblingsbeschäftigung, dem Fischfang, obliegt. Wir machen die Fahrt nicht mit, da wir noch immer hoffen, zu Fuß einen landschaftlich schönen Punkt oder lohnenden Seitenweg zu entdecken. Trotz der kundigen Begleitung des Herrn Ganz gelingt es uns aber durchaus nicht; wir bleiben auf der zwischen Hecken eingefriedeten Landstraße gebannt. Über den Geschmack ist nicht zu streiten, auch in landschaftlichen Dingen nicht. Herzlich freute es mich, meine verehrte Freundin so glücklich zu sehen über ihren Besitz; die Bewunderung seiner Schönheit konnte ich aber nicht teilen. Ich dachte mir, einige Stunden weiter, bei Swansea müßte es ja am Meeresufer viel schöner sein, und auf der anderen Seite einige Stunden landeinwärts ebenfalls. Hatten wir doch die freundliche, üppige Gegend bei Hereford und Gloucester durchfahren und uns an dem Anblick der vielen reizenden Willen (eine davon gehörte der Jenny Lind) erfreut. Möglich, daß die übertriebenen Lobpreisungen von Craigh-y-Moß mich ungerecht gemacht gegen das, was ich eben unter diesen Erwartungen vorfand — es blieb mir verwunderlich, wie jemand, der so begünstigt ist, sich in jedem beliebigen Land das Allerallerschönste auszusuchen, gerade diesen

Punkt wählen konnte. Ich bekenne mich schuldig, auch den Verkehr im Schlosse steifer, etikettemäßiger, unfroher gefunden zu haben, als ich ihn mir, im erquickenden Gegensatz zum konventionellen Zwang der Londoner Gesellschaft, ausgemalt hatte. Wir blieben die beiden Pfingstfeiertage unter dem Dach der Patti. Als aber Herr Ganz erklärte, er müsse Dienstag früh nach London zurückkehren, waren wir gleich dabei, uns ihm und seinem Sohn anzuschließen. Dem freundlichen Drängen und Schmollen Adelinas, die uns noch nicht fortlassen wollte, widerstanden wir tapfer und fuhren in den schönen Morgen hinein, über Hereford, Malvern und Worcester nach London zurück. Man hatte uns ein großartiges Frühstück und Wein mitgegeben, das die gute Laune unseres Quartetts lebhaft erhöhte. Wir unterhielten uns vorzüglich auf dieser Fahrt — ohne Frack und weiße Kravatte. In ihrer Sangesherrlichkeit konnten wir unsere Schloßfrau von Craig-y-Noß noch in einem Konzert bewundern, das in der riesigen „Albert-Hall“ stattfand. Das Gebäude war mir neu, den Platz kannte ich wohl: hier stand ehemals das Weltausstellungsgebäude von 1862! Zwölftausend Personen haben Raum in diesem unansehbaren Konzertsaal, und die zwölftausend Personen waren auch wirklich da. Ein solcher Konzertsaal — voll und ausverkauft! Man muß das Unglaubliche selbst gesehen haben, und begreift es noch immer nicht recht. Fast besorgt sah ich dem Auftreten der zierlichen Adelina Patti entgegen. Mit Freuden konnte ich wiederholen, was ich vierundzwanzig Jahre früher gesagt:

Abelina Patti ist die vollendetste Gesangskünstlerin, die ich kenne.

Vor meiner Abreise aus England überraschte mich ein Spektakel, das zur Zeit meines ersten Londoner Aufenthaltes noch nicht existiert hatte: ein Aufmarsch der „Heilsarmee“. Wenn dieser Haufe ungezogener Menschen, die mit Fahnen und Musik johlend durch die Straßen ziehen, mit Religion zusammenhängt, dann glaube ich, giebt es kein kräftigeres Abschreckungsmittel gegen religiöse Schwärmerei. Auf die Engländer scheint aber die komödiantische Exaltation dieser Heilsarmee merkwürdigerweise mehr Anziehung als Abstoßung zu üben. Die religiöse Borniertheit der Engländer, dieses starken, freien und mächtigen Volks, ist mir immer räthelhaft geblieben. Folgendes Erlebnis gab mir eine neue, höchst merkwürdige Probe von dieser partiellen Geistesverwirrung, welche in einem Winkel eines sonst ganz gesunden Gehirns nisten kann. Theodor Steinway hatte als seinen Geschäftsführer in der Londoner Filiale „Steinway-Hall“ (Konzertsaal und Klaviermagazin) einen jungen Mann, Mr. T., angestellt, mit dem ich nicht ungern verkehrte. Es war ein netter, bescheidener Mensch, fleißig, gewissenhaft, von zärtlicher Liebe zu Frau und Kindern. Sein in sich gefehrtes, stilles Wesen bemerkte ich wohl, doch fiel es mir nicht als bedenklich auf, ebensowenig, wie seine Weigerung, je ein Glas Wein oder Bier zu berühren. Also ein frommer Mäßigkeitsapostel. Eines Sonntags vormittags erscheinen zwei Fräulein in dem Klaviersalon und wünschen ein Pianino zu kaufen. Herr T. wird

blaß; anstatt ihnen die Honneurs des Geschäfts zu machen, fragt er erschrocken, ob sie denn wirklich am Sonntag Musik machen wollten?! „Ja“, erwiderten die jungen Damen, „wir können die ganze Woche nicht abkommen und haben nur Sonntags Zeit“. Mit diesen Worten öffnet die eine das nächste Pianino und probiert eine Chopinsche Etude. Unser L. aber fällt auf die Kniee und beginnt zerknirscht für das Seelenheil dieser Unglücklichen zu beten! Wahrscheinlich hat der unglückliche Mann sich dadurch um seine Stelle gebracht und seine Familie der Noth preisgegeben. Alles aus Sonntagsheiligung.

London ist während der Saison ein anstrengender Genuß, zumal für den Musik- und Theaterfreund. Ein paar Wochen ländlicher Erholung müssen die normale Ruhe für Geist und Körper wieder herstellen. Wir beschlossen, nach kurzem Aufenthalt in Ostende, über Belgien und den Rhein in die Schweiz zu gehen. Die Ueberfahrt von Dover nach Ostende gehört zu meinen unerfreulichsten Erinnerungen. Wir hatten sehr stürmische See und brauchten zur Fahrt dreimal so viel Zeit als gewöhnlich. Unausgesetzt schlugen hohe Wellen über Bord, und unten in den Kabinen lagen wir jämmerlich krank. Daß Ostende während der eigentlichen Badesaison ein ungemütlicher Aufenthalt sei, hatte ich oft gehört, und glaube es. Daß es aber vor der Saison nicht erfreulicher ist, kann ich beteuern. Es war Ende Juni, kein Mensch auf den Straßen, die Häuser schlofen förmlich hinter ihren geschlossenen Fensterläden, alles totenstill, noch nicht einmal die Kurmusik eingerückt. Es gab

nur zweierlei: entweder eine Promenade über den breiten, menschenleeren Damm, im Kampf gegen den schneidenden Wind, oder ein Gang durch die engen, winkeligen Gassen der Stadt, zum Fischmarkt, wo die Fische und Seetrebse nach dem Gewicht lizitiert werden.

Wir fuhren über Brüssel nach Bonn. Hier fühlten wir uns so angeheimelt von der Erinnerung an das vorjährige Musikfest¹⁾, so wohl aufgehoben in Ermentkeils „Hôtel royal“ mit seinen lieblichen Gartenanlagen und dem Ausblick auf den Rhein, daß wir unsere Schweizerreise verschoben. Die schöne Gegenwart genießen, den Tag, die Stunde, das war stets meine beste Philosophie. Obendrein brachte uns ein günstiger Zufall drei gute Bekannte: zuerst den Sänger Emil Götz, den stattlichen jungen Mann mit der herrlichen Tenorstimme und dem ebenso beneidenswerten, ungetrübten Glücksgefühl. Seine Heiterkeit ist echt, kindlich, ansteckend. Sodann den Violinspieler Robert Heckmann, der mit seinen Kölner Quartettgenossen kurz zuvor Wien entzückt hatte. Er war ein Meister seiner Kunst. Das sind viele. Aber keiner ist mir bekannt, der von seiner Kunst so vollständig alles Handwerksmäßige abgestreift hatte, alles Mechanische, Mühselige, Blasierte. Wenn er ein Quartett von Beethoven, von Schumann, von Brahms zu spielen begann, leuchteten seine Augen, er schwelgte in dem Genuß schöner Musik. Und all die arbeitsvollen Proben, die an-

¹⁾ Einen ausführlicheren Bericht über dieses Musikfest enthält mein „Musikalisches Skizzenbuch“. Berlin, Verein für deutsche Literatur. 1888.

strengenden Konzertreisen vermochten diesen schönen Enthusiasmus nicht zu erkälten, zu ermüden. Endlich Theodor Steinway, der Chef der weltberühmten New-Yorker Klavierfabrik, einer der tüchtigsten, ehrenhaftesten Männer, denen ich begegnet bin. Er hatte seiner fränklichen Frau zu Liebe, welche das Klima von New-York nicht vertrug, sich in Braunschweig, der deutschen Heimat seiner Eltern, niedergelassen, wo er auch als Witwer verblieb. Dort lebte er vereinsamt, kinderlos, als stiller, freigebiger Wohlthäter aller Armen. Dabei betrieb er unablässig seine akustischen Forschungen und Versuche. Er hatte in seinem Hause in Braunschweig, einem alten, winkeligen, abenteuerlichen Gebäude, ein Museum von Klavieren aller Zeiten und Formen zusammengebracht, desgleichen eine große Sammlung kostbarer Geigen, deren Klanggeheimnisse er auf das Pianoforte zu übertragen suchte. „Verbiete Du dem Seidenwurm, zu spinnen“ — das Wort Tassos gilt nicht bloß vom Poeten. Die Liebe zu seiner Kunst, der Eifer, sie immer weiter zu vervollkommen, ließen Steinway nicht rasten, selbst auf einer Höhe des Erfolgs, welche die meisten nur als eine Ruhebank der Bequemlichkeit begrüßen. Im Sommer nahm er eine Nichte samt ein oder zwei Freundinnen derselben auf Erholungsreisen mit, machte ihnen alles erdenkliche Vergnügen und scherzte über seine Pflichten als „alter Erbknecht“. So kam er auch nach Bonn als Reisemarschall zweier jüngerer und einer älteren Dame. Seine immer gleiche freundliche Ruhe, sein gravitätischer Humor, sein langsames, stoß-

weißes Lachen — das alles breitete eine Atmosphäre warmer Behaglichkeit um ihn. In seiner Gesellschaft machten wir nebst Heckmann und Goetze einige Partien in die reizende Umgebung Bonn's. Es giebt nichts Röstlicheres als so ein Sommerabend auf dem Drachenfels oder Rolandsack in Gesellschaft guter Freunde und die Rückfahrt auf dem Dampfschiff, wo Gesang und Rheinwein alle fröhlichen Geister entfesseln! Auf dem Drachenstein hatte ein bescheidener Photograph seine Bude aufgeschlagen. Auf Steinway's Drängen ließen wir uns, meine Frau und ich, Steinway und Heckmann auf Einem Bildchen verewigen. Es fiel ziemlich roh aus, wie alle solche Minutenporträts; ich hege es aber als teures Andenken. Denn bald nachher waren sowohl Steinway als Heckmann nicht mehr unter den Lebenden.

III.

Mir war es vergönnt gewesen, Paris und London, Rom und Neapel, ein gut Stück Deutschlands und der Schweiz kennen zu lernen. Nun brachte der Sommer von 1888 auch die Erfüllung eines letzten Wunsches: eine Reise nach Schweden und Dänemark. Bei diesem Ausflug, den ich an anderer Stelle geschildert,¹⁾ darf ich hier nur einen Moment glücklichen Zurückerinnerns verweilen. Kein Wort also von der anziehenden Landesausstellung in Kopenhagen und den fröhlichen Festen im

¹⁾ „Musikalisches und Litterarisches“. (Berlin 1889. Verein für deutsche Litteratur.)

Kreise der dänischen Schriftsteller und Künstler; kein Wort von dem Zauber der taghellen Suninächte in Schweden, von unseren Fahrten auf dem Mälarsee, dem Besuche Götaborgs und der Trollhättasfälle! Zwei Männer jedoch muß ich hier nennen, deren Erscheinung mir unvergeßlich ist. Zwei Männer, himmelweit verschieden in Stellung und Persönlichkeit und doch beide unsichtbar mit einander verbunden durch dasselbe goldene Band: die Musik. Ich meine den dänischen Komponisten Niels Gade und den König Oskar II. von Schweden. Die beiden kann ich nicht fortlassen „aus meinem Leben“.

Gade, den ich einige Jahre zuvor auf einer Hamburger Musikfahrt flüchtig kennen gelernt, kam mir in Kopenhagen auf Grund dieser kurzen Begegnung wie ein alter Freund entgegen. Er war damals ein lebhafter Jüngling von zweiundsiebzig Jahren, mit rosig frischer Gesichtsfarbe, leuchtend blauen Augen, klein, heiter und beweglich. Im Thorwaldsen-Museum, dem Stolz von Kopenhagen, machte er mir und meiner Frau den unermüdlichen Cicerone, ebenso am folgenden Tag in dem historisch merkwürdigen Schloß Fredriksborg. Durch die üppigsten Buchenwälder führte er uns nach seiner bescheidenen lauschigen Sommerwohnung in Fredensborg, wo er im Kreise seiner Familie behaglich waltete. Wir kamen auf seine Jugendzeit zu sprechen. Gade war ursprünglich für das Tischlerhandwerk bestimmt, hatte sich aber in seinen Mußestunden zum tüchtigen Geiger ausgebildet und nicht geruht, bis seine

Eltern ihm erlaubten, sich ganz der Musik zu widmen. Er nahm sich vor, „etwas Großes zu werden“, und obendrein noch vor dem fünfundzwanzigsten Jahre. Zur steten Erinnerung daran nagelte er ein Plakat über sein Bett mit der Aufschrift: „25 Jahre!“ Noch vor diesem Termine hatte er sein Vorhaben durchgesetzt und seinen Namen durch die *Ossian*-Ouvrertüre berühmt gemacht. Einen großen Fortschritt bedeutete gleich seine erste Sinfonie, deren Aufführung 1843 im Leipziger Gewandhause Mendelssohn leitete. Der Brief, mit welchem Mendelssohn den ihm gänzlich unbekanntem jungen Komponisten beglückwünschte, gehört zu jenen unvergänglich schönen Zeugnissen werktätigen Wohlwollens, an denen Mendelssohns Leben so reich ist. Gades Mutter fand ihn, den Brief in der Hand, mit Thränen in den Augen, in großer Bewegung stammelnd: „Da muß Jemand dahinter stecken, der mich zum besten haben will!“ Erst als man ihn überzeugt hatte, daß der so herzlich anerkennende Brief wirklich von Mendelssohn sei, brach der Jubel los. Die „Nachklänge aus *Ossian*“ und die erste Sinfonie, womit der junge Gade als eine fertige Persönlichkeit in die Öffentlichkeit getreten war, wirken heute nicht mehr mit dem Zauber ihres ersten Erklingsens; merkwürdige Erscheinungen in unserer musikalischen Romantik bleiben sie immerhin. Unnütz, darüber zu klagen, daß Gade jetzt so vollständig zu den Todten geworfen wird. Es ist wahr, seine musikalische Phantasie besaß, wie jene Spohrs, nur Ein Geleise, aber dieses war sein Eigentum. Wer Gade persönlich gekannt, den hat der

Tod dieses edlen, bezaubernd liebenswürdigen Menschen (1890) tiefschmerzlich bewegt.

In Stockholm erfreute mich, bald nach meiner Ankunft, der Besuch des königlichen Bibliothekars Frithjof Cronhamn. Dieser feingebildete junge Musikgelehrte kam im Auftrag des Königs, der mich zu sich auf das Schloß entbieten ließ. Ich möge ohne weiteres im Reisefleide kommen, fügte der Abgesandte gleich hinzu, meine bedauernde Einwendung voraussehend. König Oskar II., eine hohe majestätische Gestalt mit leicht ergraumtem Haar, ruhigen Bewegungen und sehr ernstem, sinnenden Blick, bewillkommnete mich mit den freundlichen Worten, er habe einiges von mir gelesen und vermute, es würde auch mir nicht unerwünscht sein, eine Unterredung mit ihm zu führen. Gewiß, in hohem Grade. Wußte ich doch, daß es gegenwärtig keinen Monarchen in Europa giebt, der mit so gründlicher musikalischer Einsicht und aus dem innersten Gefühle heraus die Tonkunst in seinem Lande fördert. Unermüdblich ist die Thätigkeit des Königs für die von Gustav III. anfangs mit kärglichen Mitteln und in kleinem Umfange gestiftete „Schwedische Musik-Akademie“. Oskar II. hat als Kronprinz neun Jahr lang dieser Anstalt als Präses vorgestanden; nicht bloß als „Ehrenpräsident“ sondern als thatsächlich leitendes Oberhaupt. In dieser Eigenschaft hat Prinz Oskar Fredrick durch seine beständige Anwesenheit bei den Sitzungen und seine häufigen Besuche während der Lehrstunden die Akademiker, Professoren und Schüler zu erhöhtem

Eifer für ihre Kunst ermuntert und überhaupt wie mit einem Zauberfchlage die früher kränkelnde Anstalt zu rascher Blüte gehoben. Bei allen in den Jahren 1864 bis Ende 1871 vorgekommenen feierlichen Anlässen und Gedenktagen hat Oskar II. (damals Kronprinz) persönlich die Festrede gehalten. Diese (von Emil Jonas in deutscher Übersetzung herausgegebenen) Reden bilden ein merkwürdiges Dokument für die musikalische Kulturarbeit des Königs, wie für seine hohe, ideale Geistesrichtung. Nach seiner Thronbesteigung hat er zwar die persönliche Leitung der Anstalt niedergelegt, aber das Protektorat darüber behalten. König Oskar, der mir einen Fauteuil gegenüber dem seinen angeboten hatte, erhob sich nach einigen Minuten, um, seiner Gewohnheit gemäß, das Gespräch auf- und abschreitend fortzusetzen. Er spricht mit ungemein wohlklingendem Organ das Deutsche vollkommen korrekt, nur hin und wieder vor der Wahl eines bezeichnenden Ausdrucks etwas innehaltend. Mit lebhafter, ja bewundernder Aufmerksamkeit folgte ich den Ausführungen des Königs, die nicht bloß über musikalische Zustände seines Landes, sondern auch über ästhetische Fragen, z. B. Programmmusik sich lichtvoll und zusammenhängend verbreiteten. Seinem Volke gegenüber gilt König Oskar als pflichttreuer mildbütiger Monarch; in seinem Verhältnis zur Musik ist er ein ganz einziger. Bei allem Entzücken über die Sehenswürdigkeiten Schwedens, würde ich jede derselben lieber missen, als die Erinnerung an König Oskar II.

IV.

Die drei Schwestern Fröhlich, worunter Kathi, die „ewige Braut“ Grillparzers, haben ihr ziemlich bedeutendes Vermögen zu einer Stiftung verwendet, aus welcher Stipendien für talentvolle junge Künstler und Pensionen für verdiente ältere Schriftsteller und Künstler verteilt werden. Diese höchst wohlthätige „Schwestern-Fröhlich-Stiftung“ wird unter dem Vorsitz des jedesmaligen Wiener Bürgermeisters von einem Kuratorium verwaltet, das gegenwärtig aus dem Geheimrat Joseph Unger, dem Professor Robert Zimmermann, dem Galeriedirektor Engerth und mir besteht. Nach einer unserer Sitzungen im Herbst 1890 teilte mir der Bürgermeister Dr. Priz die Absicht mit, zur hundertsten Wiederkehr von Mozarts Todestag (1891) eine Ausstellung von musikalischen Instrumenten, Autographen, Drucken und Porträts zu veranstalten. Je tiefer wir, und andere nach uns, in das Detail des Planes eindringen, desto mächtiger wuchs der Rahmen desselben in die Höhe und Breite. Die geistvolle und energische Fürstin Metternich interessierte sich am lebhaftesten und werthtätigsten dafür. Warum nur die Geschichte der Musik illustrieren und nicht auch die Entwicklung des Theaters? Und warum über eine österreichische Musik- und Theaterausstellung nicht hinausgreifen zu einer internationalen? So trieb in dem genialen Frauenkopf der Urgedanke immer neue Äste und Zweige, bis in unbegreiflich kurzer Zeit eine in ihrer Art ganz einzige Ausstellung fertig da stand;

in ihrer Grundidee und Gestaltung ohne Vorgänger oder Rivalen. Die letzten Pariser Weltausstellungen hatten der „Histoire du travail“ — oder wie wir's 1873 in Wien nannten, der „Additionellen Ausstellung“ — einige Pavillons oder Galerien eingeräumt, aber darin bildeten Musik- und Theatergeschichte nur eine höchst dürftige Unterabteilung, eine amüsante Beigabe zur Hauptsache: der Industrie-Ausstellung. Zum erstenmal bekamen wir jetzt eine ausschließlich musikalisch-theatralische Exposition, welche gerade durch diese Beschränkung ihren Zweck in außerordentlicher Vollständigkeit und wissenschaftlicher Gruppierung zu erreichen vermochte. Sie wurde im Prater anfangs Mai 1892 eröffnet und gewährte einen imposanten Anblick. In der großen Rotunde erschien die Geschichte der Tonkunst und des Theaters aller Nationen und Zeiten durch einen fast unübersehbaren Reichtum von Musikinstrumenten, Handschriften, Drucken, Abbildungen und Porträts dargestellt, — ebenso lehrreich für den Fachmann, wie interessant für jeden Gebildeten. Gegenwärtig interessiert sich ja doch für Geschichte der Musik, wer immer als Künstler oder Liebhaber Musik treibt, — und Musik treibt heutzutage so ziemlich jedermann. Mit Recht hatte man außerdem das Beispiel der Franzosen benützt und gewährte auch der lebendigen Musik durch eine fortlaufende Reihe von Konzerten und Opernvorstellungen reiche Entfaltung. Ein nettes, geräumiges Theater erhob sich im Park. Nationale Opern und Komödien wurden da von Franzosen, Italienern, Polen, Ungarn, Tschechen gespielt. Von

hier aus gewannen sich Smetanas früher nur in Prag bekannte Opern „Die verkaufte Braut“ und „Der Kuß“ das europäische Publikum. Das lebhafteste Interesse erregten aber die italienischen Opernvorstellungen. Der Mailänder Verleger Sonzogno, Millionär an Geld und Unternehmungsggeist, brachte nicht bloß eine gute Sängergesellschaft, (der geniale Gema Bellincioni an der Spitze) nach Wien, sondern zugleich ein Halbduzend neuer Opern, mit den dazu gehörigen Komponisten in natura.

Endlich sollten die Wiener den jungen Mascagni von Angesicht zu sehen bekommen! Seine „Cavalleria rusticana“ hatte es in kurzer Zeit zur hundertsten Auführung im Hofoperntheater gebracht und das leidige „Intermezzo“ behauptete bereits den Rang einer Landplage. Nun ward uns obendrein der Kultus der Persönlichkeit. Noch niemals ist auf deutschem Boden ein durch eine einzige kleine Oper bekannt gewordener junger Komponist mit einem solchen Huldigungstaumel gefeiert worden, wie Mascagni in diesen Wiener Septembertagen. Die Neugierde des Publikums verfolgte ihn auf der Straße und lauerte ihm nach dem Theater auf. Als der Unvorsichtige während eines Zwischenakts mich im Park sprechen wollte, bildete sich sofort ein ungeniert zuhörender dichter Kreis von Neugierigen um uns und machte der Konversation ein rasches Ende. Wien hat die berühmtesten Londichter aller Nationen in seinen Mauern beherbergt, — aber wenn ein englischer Admiral in roter Uniform und hohem Federhut eine neu entdeckte

Südsee-Insel betritt, er kann von den Eingeborenen nicht mehr angestaunt werden, als es Mascagni von den Wienern geschah. Wer den aufrichtig bescheidenen, an dem ganzen Spektakel ganz schuldlosen jungen Mann nicht kennt, der mochte vielleicht einige Voreingenommenheit gegen ihn empfinden. Diese Ovationen waren jedoch weniger von der künstlerischen Seite, als von der rein menschlichen, gemüthlichen zu beurtheilen. Die Leute, die, Mascagni umdrängend, sich an seinem sanften, bartlosen Gesicht nicht satt sehen konnten, gleichen sie etwa fanatischen Musikliebhabern? Sahen sie nicht vielmehr aus wie lauter zuthunliche, herzlich mitfühlende Gratulanten? Es wird uns ja so selten das Glück, einen ganz Glücklichen zu sehen; gar einen jungen Komponisten, den gleich sein erster Bühnenversuch plötzlich aus Not und Kummernis ins volle Sonnenlicht hinaufträgt! Es ist etwas Herrliches um den Ruhm; so recht süß schmeckt er aber doch nur in der Jugend. Die prächtigste Morgenröthe ist nicht so köstlich, wie die ersten Strahlen des Ruhmes. Während der alte Voltaire versicherte, er gäbe seinen ganzen Ruhm gerne dahin für einen guten Magen, besitzt der glücklichere Mascagni die beiden kostbaren Dinge zugleich. Und ein drittes obendrein, das ihn erst wahrhaft zum Glücklichen stempelt: persönliche Anmut und Liebenswürdigkeit. Damit gewinnt er alle Herzen. Indessen ist es keine Kleinigkeit, immer liebenswürdig oder auch nur höflich zu bleiben, wenn man von früh bis abend beäugelt, bedrängt und angewundert wird. Eine Berühmtheit dieser Art erfordert viel

Geduld. Börne sagte einmal gelegentlich eines Familien-Rührstückes, „er möchte lieber eine blinde Maus sein, als so ein Jubelgreis“. Auch ein Jubeljüngling wie unser Mascagni ist nicht immer zu beneiden. Mißgönne ihm keiner das seltene Glück; es hängt viel Plage daran und auch manche Gefahr.

Gerne folgte ich Mascagnis Einladung zu einem kleinen Diner in seinem Hotel. Eigentlich war Sonzogno der Gastgeber; er wollte mich auch mit „seinen“ andern Komponisten bekannt machen. Was mir beim Eintritt in Mascagnis Zimmer sofort auffiel, war der Haufen von Briefen, die den ganzen Tisch bedeckten; augenscheinlich alle uneröffnet. „Es ist mir nicht möglich in zwei bis drei Tagen zu erledigen, was an einem einzigen Vormittag einläuft. Lauter Bitten um Photographien und Autographe, — mitunter auch um Geld. Das Meiste wird wohl uneröffnet liegen bleiben“. Mascagni war mit einer bequemen Bluse von rotem Wollstoffe bekleidet und sah einem artigen Teufelchen ähnlich. Erst als wir zu Tische gingen, zog er einen schwarzen Salonrock an. Signor Sonzogno, der Urheber der Preisauschreibung, welche das Glück Mascagnis begründete, ist ein finsterblickendes, erdfahles Männchen mit einem klugen Bank- und Börsengesicht. Daß er mit Musik zu thun habe, dürfte ihm niemand ansehen. Mir gegenüber saß ein stattlicher, starker Mann, wohlgenährt, mit einem nach aufwärts gedrehten, dicken Regimentstrompeter-Schnurrbart. Er war damals noch ein Unbekannter, jetzt ist er ein Rivale Mascagnis und gefeiert soweit die deutsche

und italienische Zunge klingt: Leoncavallo, der Komponist der „Pagliacci“. Neben ihm ein kleiner, schüchtern bescheidener Herr: Maestro Mugnone, von dem auch eine kleine Oper „Il Birichino“ auf dem Ausstellungstheater erschien. Wenn ich nicht irre, so waren auch die Komponisten von „La Tilda“ (Maestro Cilda) und von „Mala vita“ (Maestro Giordano) von der Gesellschaft. Mascagni stand ungefähr in der Hälfte des Dinners auf und bat verdrießlich und verlegen allerseits um Erlaubnis, seinen Rock wechseln zu dürfen, es sei ihm zu ungemütlich in dem knappen Kleide. Er geht ins Nebenzimmer und kehrt mit einem strahlend vergnügten Gesichtsausdruck zurück, — wie früher als Teufelchen, in rotem Wollhemd. Wir freuten uns, ihn wieder wohl auf zu sehen. Nach Tische äußerte ich meine Neugierde, etwas aus der noch unveröffentlichten Oper „Die Kanjau“ zu hören. Mit größter Bereitwilligkeit ging Mascagni ans Klavier und sang und spielte uns — „nicht Etwas“, sondern die ganze Oper vom Anfang bis zum Ende vor; die beiden ersten Akte aus den Korrekturbogen, den letzten ganz auswendig, ohne auch nur bei einem Worte, einem Tone zu stocken. Er sang sich mit seiner jugendlich kreischenden Komponistenstimme in solches Feuer hinein, daß er die Ströme von Schweiß kaum bemerkte, die über sein Gesicht flossen. Hatte das Klavier ein oder zwei Takte Pausen, so agierte Mascagni zu seinem Gesang, wie auf der Bühne. Wer mit solchem Enthusiasmus seine Oper in Einem großen Zuge vorsingt, ohne die Hörer mit Erläuterungen oder Neben-

dingen aufzuhalten, der lebt voll und glücklich in seiner Kunst, der ist kein Grübler, — diesen individuellen Eindruck nahm ich fort aus dieser merkwürdigen Produktion. Seither ist auch diese dritte Oper Mascagnis — „Cavalleria“ und „Freund Fritz“ waren schon früher bekannt — in Wien zur Aufführung gelangt.

Einer ganz andern poetischen Sphäre gehört eine vierte Oper Mascagnis an — nach ihrer Entstehungszeit eigentlich seine erste — „William Ratcliff“. Diese Jugenddichtung Heines, ein Nachtstück von verwegener Romantik, hatte den jungen Mascagni schon vor Jahren zur Komposition gereizt. Jetzt war er eben mit einer Ueberarbeitung der Partitur beschäftigt. „Hier haben Sie das Textbuch!“ ruft er und reicht mir ein in Mailand gedrucktes Buch: „Guglielmo Ratcliff. Tragedia di Enrico Heine; Traduzione di Andrea Maffei“. — „Das ist ja kein Textbuch“, bemerkte ich, „sondern eine vollständige, getreue, metrische Uebersetzung des deutschen Originals!“ — „Ich habe es so komponiert, wie es dasteht“, versicherte Mascagni. Ein merkwürdiger Fall, den Heine sich gewiß nicht hätte träumen lassen. Mascagni hat nichts hinzugethan, nichts weggelassen; nur die Einteilung der (bei Heine einaktigen) Tragödie in vier Akte entsprechend dem viermaligen Scenenwechsel ist von ihm. Mit Mascagnis Musik darf die wunderliche Heinesche Tragödie wohl auf einen bessern Erfolg hoffen, als bei jener Aufführung im Teatro Manzoni, deren Andrea Maffei in seinem Vorwort so betrübt gedenkt.

Nach der „Cavalleria“ und „Amico Fris“ bekamen wir in dem kleinen Ausstellungstheater rasch nach einander die vier allerneuesten italienischen Opern zu hören. Es war höchst anregend und belehrend, das junge Italien so hübsch beisammen zu haben. Bei allen zeigt sich der Einfluß Mascagnis nicht bloß in zahlreichen musikalischen Einzelzügen, sondern hauptsächlich in dem autonomen Vorherrschen des dramatischen Accents. Die Annäherung beginnt natürlich gleich beim Textbuch. Die tragische Dorfgeschichte als Operngattung, so neu und erfolgreich in der „Cavalleria“, reizte unwiderstehlich zur Nachahmung; ihr heißer Atem durchdringt mehr oder minder jede der vier neuen Opern. Auch die „Paggiacci“ von Leoncavallo sind eine Dorftragödie von gewaltiger elektrischer Spannung, die sich in zwei Mordthaten aus Liebe und Eifersucht entladet. „Il Birichino“ (der Straßenjunge) von Mugnone endet nicht so schauerlich, — die unglückliche Familiengeschichte lamentiert sich nämlich zu einem „glücklichen Ausgang“ durch — aber die Exposition, der Selbstmordversuch der Mutter, ist schlimm genug und alles weitere eitel Familienjammer, wie aus Kogebues weinerlichster Periode. Auf den Bajazzo und den Gassenbuben folgt die Straßensängerin „La Tilda“ von Gilda, eine mordlustige und schließlich selbst gemordete Furie. Den Zug beschließt in Giordanos „Mala vita“ die Dirne Cristina, die in einem Knäuel von Gemeinheit unter dem Druck eigenen und fremden Lasters zusammenbricht. Also, soweit wir nur blicken, Unglück aller Art, Verbrechen, Selbstmord und Todschlag.

Das göttliche Lachen, das einst aus der italienischen Opera buffa über ganz Europa schallte, es ist verstummt, vielleicht für immer verstummt. Nachdem die Oper in Deutschland und Frankreich gesunde Heiterkeit nicht mehr kennt — auch die herzoglich Coburgsche Preisausschreibung hat fast lauter komprimierte Meuchelmordmusik hervorgezerrt — stand unsere letzte Hoffnung auf Italien, insbesondere auf Neapel, einst die unerschöpfliche Goldgrube musikalischen Witzes und Frohsinns. Wertwürdigerweise sind die genannten vier jungen Komponisten sämtlich Neapolitaner und im Konservatorium von Neapel gebildet. Einer von ihnen, so dachte ich, wird uns vielleicht mit einer komischen Oper überraschen, schon seiner Vaterstadt zu Ehren, welche zu Ende des vorigen Jahrhunderts gleichzeitig die drei größten Meister der Opera buffa besaß: Piccini, Cimarosa und Paisiello. Von ihnen ging die Herrschaft auf Rossini und Donizetti über, welche ganz Europa versorgt haben mit den köstlichsten musikalischen Lustspielen und Possen. Für Bellinis sentimentale und für Verdis eminent pathetische Natur existierte keine Buffo-Oper. So ist denn seit Donizettis Tod diese hellste Saite der italienischen Lyra wie abgeschnitten. Wo giebt es noch in dieser allgemeinen Traurigkeit herzlich lustige Opernmusik?

Bald nachdem mir die Wiener Ausstellungs-Opern die Klage abgepreßt, daß Italien keine komische Oper mehr hervorbringe, überraschte uns die Nachricht, Verdi habe eine solche komponiert: „Falstaff“. Es fügte sich

schön, daß ich der ersten Aufführung dieser Oper in Rom beizuwohnen konnte. Nicht um Musik zu hören, sondern um sie abzuschütteln, war ich aus dem konzertbelagerten Wien geflohen. Der Wunsch, meiner Frau Rom und Neapel zu zeigen, wo ich zuletzt im Jahre 1874 mit Billroth gewilt, führte mich jetzt dahin. Gern verschob ich meine Abreise von Rom um zwei Tage; ich wollte es nicht versäumen, den alten Verdi noch einmal zu sehen und seinen „Falstaff“ zu hören. Diese neueste Oper des Achtzigjährigen ist ein Stück Musikgeschichte und ihre Premiere in Rom ein denkwürdiges Ereignis. Verdi hatte Rom seit Jahren vermieden. Ruhebedürftig und ruhmgefättigt, scheute er neue Ovationen und den Empfang bei Hofe. Selbst nach seiner Ernennung zum Senator unterließ er es, sich persönlich beim Könige zu bedanken. Nun endlich hat ihn die erste Aufführung seines „Falstaff“ doch nach Rom gezogen. Welch ein Theaterabend! Ein Fest der Nation, eine Herzensangelegenheit des ganzen Volkes! Von diesem Enthusiasmus beim Erscheinen Verdis auf der Bühne macht man sich in Deutschland kaum eine Vorstellung. Und noch stürmischer erbrauste der Jubel, als Verdi in der Loge des Königs erschien und zur Rechten desselben Platz nahm. Einen hochbejahrten, hochberühmten Künstler also gefeiert zu sehen, hat etwas unendlich Erhebendes und Rührendes, auch für den Fremden. Mit der fortreißenden Gewalt dieser Stimmung verband sich die Begeisterung sämtlicher Künstler. Eine berausendere Wirkung wird man wohl niemals vom „Falstaff“ erleben, als an

jenem 15. April 1893 in dem großen prächtigen Teatro Constanzi.

Ich nannte früher Verdi und Bellini als die einzigen italienischen Opernkomponisten, welche unzugänglich und unbegabt erscheinen für Romisches. Alle übrigen sind im ernsten und im heiteren Fach mit gleicher Lust und meistens gleichem Erfolge thätig gewesen; von Pergolese, dessen „Serva Padrona“ die erste Knospe der Opera buffa bedeutet, und Piccini, in dessen „Cecchina“ diese Knospe zur Blüte erwächst, bis auf Rossini und Donizetti, die unaufhörlich zwischen Lustspiel und Tragödie abwechseln. Bellini ist jung gestorben; Verdi bringt als Achtzigjähriger dem überraschten Publikum seine erste komische Oper. Welch unerwartet schöne, bedeutsame Wendung, daß der Greis an der Reize seines Lebens sich der Tragik entwindet und mit der Weisheit eines glücklichen Alters noch den Blick auf der sonnigen, heiteren Seite des Daseins ausruhen läßt!

Ich war im Frühjahr 1875 in Paris bei Verdi eingeführt worden und erlaubte mir mit Bezug darauf in Rom die Anfrage, ob ich ihn besuchen dürfe. Er erfreute mich mit der liebenswürdigsten Aufnahme in seinem Absteigequartier, dem neuen prachtvollen Hôtel Quirinal. Die schlichte Herzlichkeit, mit welcher Verdi — hier so gut wie unnahbar für jeden Fremden — mich empfing und begrüßte, hat mich, der ich manche Jugendsünde gegen ihn auf dem Gewissen habe, tief bewegt. Es leuchtet etwas unendlich Milde, Bescheidenes und in der

Befcheidenheit Vornehmes aus dem Wesen dieses Mannes, den der Ruhm nicht eitel, die Würde nicht hochfahrend, das Alter nicht launisch gemacht hat. Tief gefurcht ist sein Gesicht, das schwarze Auge tief liegend, der Bart weiß — dennoch läßt die aufrechte Haltung und die wohlklingende Stimme ihn nicht so alt erscheinen. Als ich ihm die allgemeine Bewunderung über das Erscheinen seines Falstaff schilderte, antwortete Verdi, es sei zeit-
lebens sein Lieblingswunsch gewesen, eine komische Oper zu schreiben. „Und warum haben Sie es nicht gethan?“ — „Weil man nichts davon wissen wollte (parsque l'on n'en voulait pas).“ Den Falstaff habe er eigentlich zu seiner eigenen Unterhaltung komponiert. Daß er bereits einen „König Lear“ begonnen habe, stellte er in Abrede. „Ich bin nicht zwanzig Jahre alt,“ meinte er mit einem mehr schalkhaften als schmerzlichen Lächeln, sondern viermal zwanzig!“

Der Mittagstisch für vier Personen war bereits gedeckt. Es erschienen der Impresario und der Kapellmeister Mascheroni. Mit dem geistreichen Schmunzeln, wie es nur den Italienern eigen ist, wenn sie sich an einem Bonmot ergötzen, stellte mich Verdi als „il Bismarck della critica musicale“ vor. Als vollendeter Galantuomo beschenkte er noch meine Frau mit einer Photographie samt Dedicatation und wir empfahlen uns mit dem angenehmsten Eindruck.

Abends lauschte ich dem „Falstaff“ mit jenem Fieber der Neugierde, das mich neuen Kunstwerken gegenüber stets durchschauert. Gleich bei der ersten Scene mußte

ich an eine Äußerung Verdis denken aus unserem letzten Gespräch. Verdi hatte eine Anspielung auf Wagner'schen Einfluß etwas ausweichend mit den Worten beantwortet: „Der Gesang und die Melodie müßten doch immer die Hauptsache bleiben.“ In jenem absoluten Sinne der früheren Verdischen Opern sind sie es im „Falstaff“ nicht mehr. Im Vergleich zu der zweiten Periode Wagners sind sie es noch immer. Nirgends wird im „Falstaff“ die Singstimme vom Orchester unterdrückt oder überflutet, nirgends das Gedächtnis durch Leitmotive gegängelt, die Empfindung von flügelnder Reflexion durchfaltet. Sinegen hat die Musik zu „Falstaff“ doch mehr den Charakter einer belebten Konversation und Deklamation, als den einer ausgeprägten, durch selbständige Schönheit wirkenden Melodik. Daß Verdi Musik von letzterer Art auch mit fließendem Lustspielton vortrefflich zu verschmelzen wußte, beweist der zweite Akt seines „Ballo in maschera“. Damit verglichen, kann man — in weiterem Sinn und liberalster Auslegung — von Wagner'schem Einfluß auf „Falstaff“ sprechen. Gewiß eine unschätzbare Methode für geistreiche Komponisten, welche langjährige Erfahrung und Technik, aber nicht mehr die reiche blütentreibende Phantasie der Jugend besitzen.

Die ganze Anlage des „Falstaff“-Librettos und ähnlicher moderner Textbücher mit ihrer dem rezitierenden Schauspiel fast gleichkommenden Ausführlichkeit der Diktion hat eine neue verschiedene Methode des Komponierens zur Folge. Ehedem definierte man das Gedicht als „die

Zeichnung, welche der Komponist zu kolorieren hat.“ Das paßt nun und nimmermehr auf die Musik der früheren Opern. Die Melodien Mozarts, Rossinis sind weit mehr und etwas ganz anderes, als das bloße Kolorieren einer fertigen Zeichnung; sie sind ein Neues, Selbstständiges, das von dem Text zwar die Richtung, die Stimmung empfängt, aber sich seine Zeichnung selbst schafft. Man könnte eher sagen, die älteren Gesangstexte liefern dem Komponisten nur größere oder kleinere Rahmen mit einer Aufschrift: Liebe, Zorn, Frohsinn — in diesen Rahmen schuf der Komponist als musikalischer Selbstherrscher Zeichnung und Farbe zugleich. Der Text zu den Arien Mozarts, Rossinis und des jungen Verdi enthält oft nur sechs bis acht Verszeilen allgemeinen Inhalts; damit konnte der Komponist frei schalten. Man vergleiche damit das Libretto zu „Falstaff“. Der Monolog „Was ist Ehre?“ ist eine wörtliche Übersetzung aus Shakespeare, wenn ich nicht irre mit noch weiter detaillierenden Zusätzen. Da kann der Komponist musikalisch Neues, Selbstständiges nicht schaffen; er kann nur Wort für Wort nachfolgen und diese bis ins Kleinste vom Dichter ausgeführte Zeichnung „kolorieren“. Der große Erfolg dieses Monologs ist eigentlich das Verdienst Shakespeares und des Sängers Maurel; die Musik hat wenig hinzuzuthun, und ich kann nicht sagen, daß die Wirkung im Burgtheater, ohne Musik, eine geringere sei. Ähnliches gilt von dem langen Monolog des eifersüchtigen Mr. Ford und den meisten Duetten, die lustspielmäßig ausgeführte Dialoge sind. So paßt merkwürdigerweise

die alte Lehre von „Zeichnung und Colorit“ erst auf eine viel spätere, nämlich die heutige Kompositionsweise. Das rasch dahinfließende, geistreich dialogisierte Textbuch ist von vornherein so abgefaßt, daß es auch ohne Musik aufgeführt werden könnte. Nur wenige Stücke im „Falstaff“ sind für abgerundet musikalische Form gedichtet; sie erfreuen durch Wohlklang und übersichtliche Form, entbehren auch nicht immer einer gewissen Wärme. Eine besondere Kraft und Originalität der melodischen Erfindung vermochte ich nicht daran wahrzunehmen, höchstens daß die kleine Kantilene Fentons „Bocca haciata“ an den sinnlichen Reiz des früheren Verdi erinnert. Der Gesamteindruck, den ich von dem Werke empfang, ist der einer sorgfältig ausgearbeiteten, feinen und lebhaften Konversations-Musik, welche nirgends roh oder weichlich wird, weder in possenhafte Trivialität noch in ungehöriges Pathos überschlägt. Die Charakteristik Falstaffs ist von komischer Kraft, die der übrigen Personen nicht hervorstechend. Das Ganze berührt uns wie die fließende Unterhaltung eines geistreichen Weltmannes, der nicht den Anspruch erhebt, neue Wahrheiten oder tiefe Gedanken auszuteilen. Also mehr Kauserie als starke musikalische Schöpfung, mehr Esprit, als Genie. Verdis „Falstaff“ hat mich keinen Augenblick gelangweilt oder abgestoßen, aber auch nur selten durch musikalische Schönheiten überrascht.

Die Musikgeschichte kennt kein Beispiel von einer solchen Bühnenschöpfung eines Achtzigjährigen. Wir haben in Deutschland und Italien einzelne Meister ge-

habt, die in hohem Alter noch gute Kirchenmusik schufen; keine Nation darf sich aber eines Komponisten rühmen, der im Alter Verdis noch die dramatische Lebendigkeit, die anmutige Laune, die sichere Führung besessen hätte, welche die Partitur des „Falstaff“ aufweist. Richard Wagner schrieb einmal gelegentlich der „Afrikanerin“ von Meyerbeer: mit dem sechzigsten Jahr müsse man aufhören, Opern zu schreiben — ein Ausspruch, den er freilich selbst widerlegt hatte. Hatte man vor sechs Jahren den „Otello“ Verdis schon als ein erstaunliches Ereignis begrüßt, so ist „Falstaff“ als die noch spätere und gewiß nicht farblosere Blüte eines seit sechzig Jahren unablässig produzierenden Talents ein halbes Wunder.

Während der Aufführung wurde mir Eines immer klarer: In Deutschland stehen der Einbürgerung von Verdi „Falstaff“ „Die lustigen Weiber“ von Otto Nicolai als ein Hindernis gegenüber, das schwer zu nehmen sein wird. Als Totalerscheinung spielt Nicolai gewiß eine sehr bescheidene Figur neben Verdi. Allezeit experimentierend, schwankend zwischen deutscher und italienischer Musik, zwischen pathetischem und leichtem Styl, hat Nicolai den zahlreichen Triumpfen Verdis einen einzigen Erfolg entgegenzustellen: eben „Die lustigen Weiber von Windsor“. Aber in dieser einen Oper steigerte und konzentrierte sich die ganze Kraft seines Talents so bedeutend, sowohl nach der dramatischen, wie nach der rein musikalischen Seite hin, daß nur die blanke Ungerechtigkeit sie geringschätzen könnte. Gegenüber der moderneren, einheitlicheren Form der Verdischen

Oper hat die Nicolaische jedenfalls mehr musikalische Substanz. Nach meiner Empfindung sind die besten Nummern aus den „Lustigen Weibern“ den analogen Szenen in Verdis „Falstaff“ musikalisch entschieden überlegen. Die Erfahrung lehrt, daß zwei Opern desselben Inhalts zugleich auf derselben Bühne unmöglich sind. In der Regel siegt der Reiz der Neuheit, und das jüngere Werk pflegt, bei nicht allzu großem Abstand in der Qualität, das ältere definitiv zu verdrängen. Gounods „Faust“ hat den Spohrschen, Gounods „Romeo“ den Bellinischen aufgezehrt, Verdis „Ballo in maschera“ den „Maskenball“ Aubers. Es kann sein, daß mit dem Erscheinen von Verdis Novität das letzte Stündchen für Otto Nicolai geschlagen hat. Wahrscheinlicher will es mir trotzdem vorkommen, daß man in Deutschland den Verdischen „Falstaff“ überall geben, loben, bewundern wird und dann — zurückkehren zu Nicolais „Lustigen Weibern“. —

Nach dem stark bewegten römischen Aufenthalt genossen wir einige schöne Ruhetage in Sorrento. Brahms, auf der Reise nach Sizilien begriffen, kam von Neapel herüber und besuchte mich mit seinen drei trefflichen Schweizer Reisegefährten: dem Dichter J. Viktor Widmann, dem Musikdirektor Friedrich Hegar und dem Klavierprofessor R. Freund. Ein fröhliches Wiedersehen. Brahms war möglichst weit von Wien geflüchtet, um den Glückwünschen und Huldigungen zu seinem sechzigsten Geburtstage zu entgehen. Man sah ihm den Sechziger nicht an: stramme Haltung, heller

Blick, fröhliche Laune. Wir setzten uns auf die Terrasse unseres Hôtels Viktoria mit dem herrlichen Ausblick auf das Meer. Brahms ließ einen landesüblichen Fiasco Chiantiwein kommen und wir lachten über den billigen Wiß von seinem „großen Fiasco“ in Italien. „Nun, gehst Du nach Chicago?“ fragte er. „Ich gehe nicht.“ „Ich auch nicht.“ Die Weltausstellungskommission von Chicago hatte nämlich die deutsche Tonkunst auch durch drei Persönlichkeiten lebhaftig illustrieren wollen, und „als Gäste der Nation“ Brahms, Joachim und mich unwürdigen Dritten eingeladen. Brahms und Joachim hatten zuerst dankend abgelehnt. Ich konnte mich nicht gleich entschließen, obgleich durch die Absage von Brahms und Joachim der halbe Reiz für mich verloren war. Das Anerbieten winkte doch gar zu lockend. Die Weltausstellungskommission bot mir, für mich und meine Frau, vollkommen freie Fahrt an und freie Station in New-York und Chicago. Auf so bequeme, billige und ehrenvolle Art Amerika zu sehen, — es brachte meine alte Reiselust in starke Versuchung. Selbst die Besorgnis vor der langen Reise würde ich beschwichtigt haben, wäre nicht der Hauptzweck und das Endziel dieser Reise gerade Chicago gewesen, obendrein eine Weltausstellung in Chicago. Um Egypten oder Griechenland kennen zu lernen, hätte ich eine lange Seefahrt nicht gescheut. Aber die linealgraden Straßen von Chicago, die Geschäftsatmosphäre, der Lärm und die Hitze einer Weltausstellung mit ihren Banketten und Toasten und obendrein der moralischen Verpflichtung darüber zu schreiben,

— nein, die Wagschale der Resignation senkte sich. Von Rom und Neapel heimgekehrt, konnte ich mich wahrlich mit einem stilleren Aufenthalt zufrieden geben, mit dem Salzkammergut anstatt des Salzsees. So ward ich denn mit Brahms einig, daß wir uns lieber in Nchl, als in Chicago wiedersehen wollten. Nach ein paar gemüthlich verplauderten Stunden stieg Brahms mit seinen drei Begleitern wieder zur Marina hinab und fuhr nach Neapel zurück, von wo die Reise nach Sizilien angetreten werden sollte.

Gegen Abend kamen die schmucken Tarantella-Tänzer und Tänzerinnen mit ihren Tambourins und Gitarren und tanzten und sangen auf der Terrasse. Wie gerne denke ich an diese lebensvollen Szenen, diese üppigen, roten Blüten eines heiteren Volksgeistes zurück! Und an die Bahnfahrt nach Capri, den Aufstieg auf den Deserto, die Spaziergänge durch die Orangenwälder hinter dem kleinen Friedhof! Wir erleben doch jeden wichtigen Lebensabschnitt doppelt: einmal in der Wirklichkeit, dann in der Erinnerung. Und dieses zweite Erleben ist oft noch schöner. Die Erinnerung hat uns den Lärm in Rom und Neapel gedämpft, das Gedränge der Straßen gelichtet, den Staub von Sorrento und Castellamare verweht, die Hitze von Capri abgekühlt. Es bleibt nur das Schöne von allem und leuchtet rein wie auf Goldgrund in unsere späteren Tage.

VI.

Der September ging zu Ende; es galt einzurücken in mein akademisch-musikalisches Winterquartier. Vorher vergönnte ich mir noch einen zweitägigen Besuch bei Freund Billroth in St. Gilgen. Wir benützten den sonnigen Herbstnachmittag zu einem Spaziergang gegen Mondsee. Billroth, der die ersten Hefte meiner Erinnerungen gelesen hatte, kam gleich darauf zu sprechen. Er bestand darauf, ich müsse in der Fortsetzung auch von meinen persönlichen Erfahrungen als Kritiker erzählen. Ich äußerte starke Zweifel, ob sich über die Stellung des Kritikers im allgemeinen viel Neues, von meinen eigenen Erlebnissen etwas Interessantes sagen lasse. „Das möchte ich doch sehen!“ rief Billroth mit seinem kurzen, freundlichen Lachen. „Probieren wir's. Du kannst Dich auch einmal „interviewen“ lassen, wie das barbarische Wort lautet“. Wir begannen über Musik und Musikkritik zu plaudern. Billroth gab unserm Gespräche, das ich der Hauptsache nach hier reproduzieren will, bald eine persönliche Wendung: „Graut Dir nicht bereits vor der Rückkehr nach Wien und dem Ansturm von Opern und Konzerten?“

„Nein. Ich muß bekennen, daß ich jedesmal, aus erquickender Sommerfrische heimkehrend, mich auf den vierten Oktober freue, wo am Namenstag des Kaisers eine neue Oper gegeben wird. Ganz wie es im Fidelio heißt: „Des Königs Namensfest ist heute, das feiern wir auf solche Art“. Dann wird das Winterprogramm

der Philharmonischen und der Gesellschaftskonzerte, sowie der Quartettproduktionen veröffentlicht; Speisekarten, die ich mit dem vornehmenden Genuß des Gourmands durchkostete. Es ist fast ein halbes Jahrhundert her, daß ich Musikkritiken schreibe. Wenn auch nicht die frühere Leichtigkeit des Produzierens, — die frische Empfänglichkeit ist mir gottlob geblieben. Von Jugend auf habe ich, nächst einer Professur, stets die Thätigkeit des Musikkritikers in einem vornehmen, großen Blatt für die begehrenswerteste gehalten. Vor dem auf eigenes Erfinden angewiesenen Dichter genießt der Kritiker den Vorteil, daß ihm fortwährend neuer Stoff zufließt. Kein Jahr vergeht, ohne daß die manchmal intermittierende, aber niemals versiegende Quelle der künstlerischen Produktion uns einige Goldkörner zuführt. Neben wertlosen, absolut Schweigen auferlegenden Werken taucht sicher auch Eigenartiges, Vortreffliches auf. Aber nicht bloß das Vortreffliche, auch das anspruchsvoll Häßliche, selbstbewußt Verschrobene reizt und beschäftigt den Kritiker. Das sind die „interessanten Fälle“, wie Ihr sie auch in Gueren Kliniken willkommen heißt. Nur können wir sie leider nicht heilen.“

„Wir auch nicht immer. Aber die uninteressanten Fälle mögen in der Konzertsaison noch viel häufiger sein.“

„Gewiß. Der Vorteil des Kritikers, daß ihm der Stoff nie ausgehen kann, hat seine dunkle Rehrseite: die mit jedem Jahr üppiger wuchernden Mittelmäßigkeiten, welche eine Kritik nicht verdienen und sie doch standhaft beanspruchen. Die Konzertmüdenschwärme — un-

fere schlimmste Qual. „Theater sind ein notwendiges Übel“, pflegte Dingelstedt zu sagen, „Konzerte ein unnötiges.“ In Wien bringt durch volle sechs Monate jeder Tag ein Konzert, häufig deren zwei auch drei. Kann man die alle besprechen? Nicht möglich . . .“

„Aber auch nicht notwendig“, ergänzte Willroth. „Ein großes politisches Blatt sollte in seinem Feuilleton doch nur Hervorragendes beurteilen, hingegen alles ignorieren dürfen, was weder Bedeutung für die Kunst noch Interesse für einen weiten Leserkreis hat. Erwirbt denn wirklich jedermann durch das bloße Anschlagen eines Konzertzettels den Rechtsanspruch, von allen Musikkritikern der Stadt angehört und in allen Zeitungen besprochen zu werden? Ich glaube nicht.“

„Ich auch nicht. Die Konzertgeber jedoch sind davon überzeugt. Meinen Lesern gegenüber empfinde ich nicht den leisesten Gewissensbiß, wenn ich die Mehrzahl dieser Produktionen unbeachtet ließe. Aber die Konzertgeber! Vor allen die Schar der Pianistinnen, der kleinen Sängerinnen, Geigenfeen und Geigenherren! Sie alle wollen gehört und beurteilt sein. Je bescheidener manche selbst von ihrer Kunst denken mögen, desto beweglicher appellieren sie an unser rein menschliches Gefühl. Man wird beim Mitleid gepackt. Rein aus Mitleid opfert man unersehliche Abende, erduldet zum tausendstenmal dieselben Rhapsodien von Liszt, Nocturnes von Chopin, Phantasien von Wieniawsky, lediglich weil die „Virtuosin“ mit ihrer Kunst eine Schwester oder Mutter erhält. Sie will Lektionen geben, oder in der Provinz konzertieren,

beides gelingt ihr nur auf Grund einer günstigen Konzertkritik aus Wien. Und so ist es immer der geplagte Kritiker, welcher da hilfreich beispringen und über Leistungen schreiben muß, die ihm und seinen Lesern völlig gleichgültig sind. Weißt Du ein Mittel, wie der Konzertschlut und, in Zusammenhang damit, dem furchtbar anwachsenden Proletariat der Klavierlehrer und Klaviervirtuosen, insbesondere weiblichen Geschlechts zu steuern wäre? Helfen könnte da nur eine grundsätzliche strengere Abstinenz der Kritik, deren aus Mitleid und Gefälligkeit geborenes Lob übrigens ebenso bald entwertet sein dürfte, wie jene Duzendkonzerte selbst. Vor dreißig Jahren schrieb F. Hiller einen Aufsatz: „Zu viel Musik!“ Was würde er heute sagen? Die Konzertepestidemie ist ein dreifaches Unheil: für die abgestumpften Zuhörer, die brodlosen Virtuosen und die müde geheizten Kritiker.“

Nach einer Pause fuhr Willroth in seiner Interpellation fort:

„Und Deinen Einfluß auf die Künstler, achtest Du den für nichts?“

„Dieser Einfluß ist mehr als zweifelhaft. Ich habe stets an dem Grundsatz festgehalten, nur zu dem Publikum zu sprechen, nicht zum Künstler. Der Kritiker, welcher sich einen erziehenden Einfluß auf die Künstler einbildet, lebt in einer angenehmen Täuschung. In der Regel achtet der Sänger oder Virtuose doch nur das Lob für richtig, niemals den Tadel. Aus meiner langen Praxis entsinne ich mich äußerst weniger Fälle, wo ein von mir ausgesprochener Vorwurf thatsächlich beachtet,

mein Rat befolgt worden ist. Dann geschah es fast ausnahmslos gerade von unseren bedeutendsten Künstlern, am liebsten, wenn ich mein Bedenken ihnen mündlich, etwa in einer Generalprobe geäußert hatte. Gedruckten Ausstellungen folgten auch sie weniger gerne. Hat meine langjährige kritische Thätigkeit wirklich einigen Nutzen gestiftet, so besteht er einzig in ihrem allmählich bildenden Einfluß auf das Publikum. Ein Aberglaube ist auch der „entscheidende Einfluß“ der Kritik auf den Erfolg eines Künstlers. Mir schaudert jedesmal vor der Anrede, die ich schon im voraus auf den Lippen junger Konzertgeber schweben sehe: „Ein Wort von Ihnen — und mein Glück ist gemacht.“ — „Ja,“ muß ich stets entgegen, „wenn Sie wirklich ein genialer Komponist, ein hinreißender Virtuose sind, dann wird Ihnen dies Eine von mir in die Welt hinausgerufene Wort nützen. Aber dann sind Sie es selber, der Ihr Glück gemacht hat, nicht ich. Im anderen Fall kann ich aber dieses entscheidende Wort doch nicht sprechen, — und daran sind wiederum Sie und nicht ich schuld!“ Die Kritik ist gegen den wirklichen Wert oder Unwert des Künstlers nicht allmächtig. Von thatsächlichem Einfluß ist sie bloß, wenn sie — kurz gesagt — Recht hat. Das Publikum läßt sich nichts weismachen. Es folgt seinen eigenen Eindrücken, und diese sind meistens — nicht immer — richtig. In Konzertsachen trifft es nach meinen Erfahrungen häufiger das Rechte, als im Theater, wo die populäreren Effekte den Ausschlag geben. Wenn die Zuschauer sich in einem neuen Stück gelangweilt

haben und dann zu Hause beim Nachtmahl darüber schimpfen — dann mögen nachträglich die lobendsten Kritiken erscheinen, sie werden das Geschick der Novität nicht abwenden. Hat aber, umgekehrt, das Publikum sich vorzüglich unterhalten, so ist ein starker Besuch dem Stücke gesichert, trotz des ästhetischen Einspruchs der Kritik.“

„Wenn ich an Meßlers „Trompeter von Säckingen“ denke,“ bestätigte Billroth, „muß ich Dir Recht geben. Von der Kritik einmütig getadelt, hat diese Oper den Komponisten doch zum berühmten und reichen Mann gemacht. Für diesen Erfolg war eben nicht bloß der Wert der Musik entscheidend.“

„Oft ereignet sich auch der entgegengesetzte Fall. Davon ließen sich zahlreiche Beispiele anführen. Irgend ein verdienstvoller, von seinen Landsleuten vergötterter Komponist schreibt ein recht schwaches Werk. Von achtungsvoller Rücksicht, von persönlichem Wohlwollen, auch von Lokalpatriotismus geleitet, lobt die Kritik diese Fehlgeburt mit aufopferndem Eifer. Das Publikum strömt zur zweiten Aufführung, sichert noch zur vierten und fünften, dann bleibt es weg, und die Oper hat ausgelebt. Im Ausland feiert man ihre Bestattung meistens schon am dritten Abend. Das Publikum hat gegen die Kritik entschieden; es hat nicht bloß Recht behalten, sondern Recht gehabt.“

„Du gehst zu weit, wenn Du ernste Kritik als machtlos schilderst; sie kann doch sicherlich den Erfolg oder Mißerfolg beschleunigen und steigern!“

„Das leugne ich nicht. Am stärksten und nützlichsten wirkt ihr Wort da, wo die Zuhörer einer ganz neuen Erscheinung gegenüber zwar richtig, aber noch zaghaft empfinden, sich mit dem Urteil nicht recht herauswagen. Erklärt dann die Kritik mit voller Überzeugung, daß der fremde Künstler in noch viel höherem Maße das Lob oder das Mißfallen verdiene, welches das Publikum mehr angedeutet als ausgesprochen hatte, dann fühlt dieses sich in seinem Instinkte bestärkt, gehoben, und das Schicksal des Debutanten ist entschieden. Es gehört zu meinen angenehmsten Erinnerungen, manchem Künstler von unbekanntem Namen und ungünstiger Persönlichkeit zu seinem rechten Platz verholsten zu haben, indem ich das gedämpfte Urteil des Publikums in deutlicher und stärkster Instrumentierung wiederholte. Glücklicherweise habe ich fast immer gefunden, daß dem Publikum eine sichere Empfindung innewohnt. Nur fällt es heutzutage nicht immer leicht, das wirkliche Urteil der Zuhörer, das so oft durch den Lärm geschlossener Parteien oder durch bezahlten Applaus gefälscht wird, zu erkennen. Es ist eine feine Beobachtung, welche George Sand in ihrem Künstlerroman *Conjuelo* ausspricht: „Le public s’y connaît. Son cœur lui apprend ce que son ignorance lui voile.“

Willroth gab mir Recht, denn seine eigenen Erfahrungen stimmten zumeist mit den meinen. „Aber,“ rief er nach einer Pause lebhaft aus, „was bleibt dem Kritiker, wenn Du ihm den erziehenden Einfluß auf den Künstler abspriechst und obendrein die Macht über den Erfolg?“

„Es bleibt ihm,“ erwiderte ich, „als schönster, meistens auch einziger Lohn das Vertrauen und die dankbare Zustimmung seines Leserkreises. Und dieser Lohn kann nur mit echten Mitteln erworben und erhalten werden. Er ist mein wertvollster Schatz. Freilich, die Buße dafür bleibt uns nicht geschenkt: das Mißvergnügen der getadelten Künstler. Es steigert sich mitunter bis zum Haß, zur Feindseligkeit ganzer Familien. Denn, wenn auch vielleicht der Mann, dem die abfällige Kritik gegolten, im Stillen ihre Gerechtigkeit einsieht und nach und nach verzeiht, — seine Frau verzeiht nie! Der frühere freundschaftliche Verkehr ist abgebrochen. Der vordem hochgeschätzte Kritiker ist fortan ein unwissender oder parteiischer Mensch. Das sind die bitteren Tropfen im Leben eines Kritikers.“

„Ich weiß, Du hast davon eine starke Dosis schlucken müssen. Ohne Zweifel kannst Du aber auch von Ausnahmen erzählen?“

„Daß ein Künstler empfangenen Tadel uns nicht nachtrage, gehört zu den größten Seltenheiten. Ich erinnere mich eigentlich nur zweier Beispiele, aber mit desto größerem Vergnügen. Baron Perfall, der hochverdiente General-Intendant des Münchener Hoftheaters, hatte in jüngeren Jahren eine Märchendichtung („Dornröschen“) für Soli, Chor und Orchester komponiert, welche in Wien unter Herbeds Leitung mit sehr schwachem Erfolg aufgeführt wurde. Ich behandelte sie in meinem Berichte etwas geringschätziger, als nötig war, und schloß mit dem schlechten Witz: man brauche, um den Erfolg

des Komponisten zu bezeichnen, nur die lateinische erste Silbe seines Namens ins Deutsche zu übersetzen. Im Sommer desselben Jahres besuchte ich die mir verwandte Familie des Generals v. Drafschmied auf ihrem Landaufenthalt im bayrischen Gebirge. Auf unserem Nachmittagsspaziergang begegnet uns ein schlanker Herr im Jägeranzug, welcher die Damen freundlich begrüßt. „Ah, Baron Perfall!“ rufen diese ganz erfreut. Ich fühle einen leichten Schauer beim Klang dieses Namens. Aber Perfall, dem ich vorgestellt werde, drückt mir herzlich die Hand und ist die Liebenswürdige selbst. Er ist es auch geblieben die vielen Jahre her, in welchen ich niemals versäumt habe, ihn in München aufzusuchen. Auch er besuchte mich wiederholt in Wien, ohne je auf seine Kompositionen anzuspielen, von denen die letzte, „Sunker Hans“, auf allen Bühnen einen verdienten und nachhaltigen Erfolg errungen hat.

Die zweite Geschichte spielt in Mailand und ist noch erbaulicher.“

„Wahrscheinlich, als wir zusammen dahin reisten, um Verdis *Othello* zu hören?“

„Ganz richtig. Damals hat mich Giulio Ricordi, der berühmte Musikverleger, zu einem kleinen Dejeuner und nannte mir drei Freunde, welche er mit mir einladen wolle, darunter den Komponisten Boito.“ „Unmöglich,“ rief ich. „Ich habe über seinen „*Mefistofele*“, diese Profanation von Goethes Dichtung, nicht bloß streng, sondern unbarmherzig geschrieben.“ — „Er weiß das genau,“ bemerkte Ricordi, „trotzdem freut er sich,

Sie kennen zu lernen; er ist ein geistreicher, hochgebildeter Mann.“ Das mußte er in der That sein, um mit mir so unbefangen und herzlich zu verkehren, wie er es damals that. Ich habe seinem interessanten, lebhaften Gespräch mit wahren Vergnügen gelauscht und gedente gern der feurigen Kohlen, welche seine Gentilezza über mein sündiges Haupt gesammelt hat. Solche Züge sind schön, sind selten und bleiben mir unvergeßlich. Es gehört ja zu den unausbleiblichen Konsequenzen des Kritikerberufs, daß die abgünstig beurteilten Künstler ungram werden. Das ist ganz natürlich, ist menschlich. Nur kindliche Naivetät kann sich darüber verwundern. Ganz andere, systematisch fortgesetzte Angriffe sind es, die mich befremden und mir, wenigstens in früherer Zeit, weh gethan haben.“

„Gewiß von Wagnerianern?“

„O nein! Die Wagnerianer müssen gegen mich losgehen; darauf sind sie als Partei eingeschworen und einegerziert. Wagner — jedes Wort und jede Note von Wagner — ist ihre Religion, die Verteidigung und Ausbreitung derselben ihr einziges Pathos. In diesem Sinne sind ihre Angriffe doch etwas anderes und besseres, als persönliche Gehässigkeit. Ich habe fleißig hinübergeschossen und muß mir also das Herüberschießen gefallen lassen. Auch die vergifteten Pfeile will ich diesen Herren nicht verübeln, habe ich sie doch weiblich geärgert, bin auch an ihrem Gift nicht gestorben. Ihre Gegnerschaft thut mir nicht weh. Was ich meinte, sind die methodisch fortgesetzten Bosheiten von „Kollegen“, die ich nie mit einem

Worte angegriffen, ja denen ich in ihren Anfängen mich hülfreich erwiesen habe.“

„Das erklärt alles! Gemeine Naturen vertragen es nicht, jemandem Dank schuldig zu sein. Es ist ein ewiger Typus:

„Er haßt den Retter meistens von der Stunde an,
Wo er den Helferarm entbehren kann.“

Ich kenne diese Leute. Von einem aufrichtig sachlichen Interesse, wissenschaftlichem Streit ist da nicht die Rede. Sie wollen den älteren, bekannteren Schriftsteller nur zu einer Polemik reizen, die sie aus dem Halbdunkel ihrer Zeitung in ein helleres Licht hervorzüge. Es ist mir lieb, daß Du Dich niemals zu einer Erwiderung haßt hinreißen lassen, so sehr Dir die Finger jucken mochten.“

„Und ich bin Dir Dank schuldig, daß Du mich immer davon abgehalten hast.“

Wir waren von unserem kurzen Spaziergang zurückgekehrt und setzten uns auf eine Bank vor Billroths Villa, die den herrlichsten Ausblick auf den Wolfgangsee bietet. Billroth zündete sich behaglich eine Zigarre an und nahm unser musikalisches Gespräch wieder auf:

„Es macht mich immer toll, wenn die Parteigänger der Zukunftsmusik Dich als einen Marodeur bezeichnen, der hinter dem Vormarsch des Zeitgeistes zurückgeblieben ist. Dann müßte auch ich ein Zopf heißen, ich, der Schwärmer für unseren modernsten Meister: Brahms! Ein Zopf und Marodeur, weil ich weder Bruckner noch Richard Strauß für einen zweiten Beethoven halte, und

weil Wagners Musik mir widerwärtig ist, samt ihrem dreifach verderblichen Einfluß auf die Komponisten, die Sänger und das Publikum! Gerade gegen den Vorwurf der Verzopftheit brauchst Du Dich nicht zu verteidigen — liegen doch in Deinen Kritiken über Schumann, Brahms, Dvořák und so viele neue Opern die Beweise des Gegenteils gedruckt vor den Augen der Welt. Hat man Dich aber nicht gleichzeitig auch des Gegenteils beschuldigt: der Hinneigung zum Neuen?"

„Meint man das gute Neue, so kann ich meinen Fehler nicht leugnen. Es ist so natürlich, daß gerade der Kritiker, welcher das altbewährte Opern- und Konzertrepertoire seit Dezennien auswendig weiß, nach neuen Erscheinungen mit viel größerem Eifer verlangt, als das klassische Stammpublicum es thut. Der Reiz der Neuheit ist kein frivol; er ist freilich oft der einzige an solchen Novitäten. Die Sinfonien, Quartette, Sonaten von Mozart und Beethoven müßte ich einige Jahre lang nicht gehört haben, um von ihnen mit jener beglückenden Gewalt wieder ergriffen zu werden, wie in meiner Jugendzeit. Noch reumütiger muß ich meine Sünden eingestehen, wo es sich um ältere, vormozartische Musik handelt. Wenn ein begeisterter Altertumsforscher, wie Wilhelm Grimm (in seinen „kleinen Schriften“) ausruft: „Wir sind einmal modern, und unser Gutes ist es auch“ — warum sollte ich nicht das Gleiche aussprechen dürfen als Musiker? In der Poesie fühlst Du gewiß wie ich. Für Goethes Faust gebe ich den ganzen Sophokles hin, für Hermann und Dorothea Miltons Paradies samt der

Messiade von Klopstock, für Schillers Tell oder Wallenstein alle Tragödien von Racine, für Dickens, für Gottfried Keller, Paul Heyse, Alphonse Daudet, Turgéniew die gesamte Belletristik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Nicht anders ergeht es mir im Bereich der Musik; ich kann nicht dafür. Ich würde lieber den ganzen Heinrich Schütz verbrennen sehen, als das „deutsche Requiem“, lieber Palestrinas Werke, als die Mendelssohns, lieber alle Konzerte und Sonaten von Bach, als Schumanns oder Brahms' Quartette. Für den einen Don Juan, Fidelio oder Freischütz gebe ich mit Freuden den ganzen Gluck hin. Ein schreckliches Bekenntnis — nicht wahr? Wenigstens ein aufrichtiges!“

„Du wirst dafür auch ordnungsmäßig gesteinigt werden!“

„Ohne Zweifel, und zunächst von solchen, die heimlich mit mir dieselbe Empfindung teilen, sie aber ob des kritischen Deforums nicht eingestehen wollen. Aber warum nicht zugeben, daß eine Scheidewand, sei es die feinste und durchsichtigste, uns von der Ideenwelt jener alten Meister trennt? Daß eine Flut von Gegensätzen im Denken und Fühlen uns heute bewegt, von denen frühere Jahrhunderte so wenig eine Ahnung hatten, wie von den Reichtümern, welche unsere heutige Musik sich erwarb? Du wolltest ein aufrichtiges Bekenntnis von mir. Es ist jedenfalls ein rein persönliches, das nur ausspricht, was meinem Gemüt Bedürfnis ist, meinem Sinn ein stärkeres Entzücken gewährt. Ich gehe auch, wohlgemerkt, nur von der Fiktion aus, das Eine oder das Andere,

die neue oder die alte Musik, opfern zu müssen, und freue mich, daß wir sie beide besitzen, beide genießen dürfen. Durch Jahre bin ich selten zu Bett gegangen, ohne mir abends ein Schumannsches Stück am Klavier zu spielen — meistens den ersten Satz der „Humoreske“, oder das Andante aus einer der Sonaten, oder auch eine „Novelette“. Damit hob ich mich aus dem Staube des Tages in eine reine höhere Sphäre, fand mich selbst wieder, mein Denken und Fühlen, meine Klagen, Wünsche und Hoffnungen. Niemals hätte ich zu diesem Zwecke Bach, Gluck oder Händel brauchen können. Andere wieder werden ihr persönliches Heil in diesen Meistern finden. Es darf keiner darob den andern tadeln: „In meines Vaters Hause sind der Wohnungen viele.“

Mit Bach, Händel und dem ungleich dürftigeren Gluck ergeht es mir ungefähr, wie mit den drei großen griechischen Tragikern: Aischylos, Sophokles und Eurypides. Ich bewundere sie in Demut — aber ich vermag sie nicht zu lieben, wie Shakespeare, Schiller oder Goethe. Sie sind nicht Fleisch von unserem Fleisch, nicht Blut von unserem Blut. Große, in ihrer Art unerreichbare Künstler, die aber einem längst zersprungenen Ideentreise angehören. Der Abfluß der Zeit strömt aber in keiner Kunst so schnell, so verheerend, wie in der Musik. So kommt es, daß ich vor-Bachsche Musik nur mit historischem Interesse genieße; Bach, Händel und Gluck nicht ausschließlich, aber doch überwiegend mit dem Anteil des Kunstverständes, des technischen und geschichtlichen Sinnes. Bei Bach tritt noch ein anderer Faktor hinzu: der kon-

fessionell-religiöse. Ich glaube, man muß als Protestant geboren und erzogen sein, um die Kirchenkantaten, insbesondere auch den Choral aus ganzer Seele mitzufühlen. Erinnerst Du Dich der jüngsten Aufführung des „Paulus“, der wir zusammen beiwohnten? Ich empfand die eingefügten Choräle als eine schwerfällige, störende Unterbrechung des Dratoriums. Du hingegen begrüßtest jeden Choral als eine teure Jugenderinnerung, denn Du hattest sie alle als Knabe in der Kirche mitgesungen. Hingegen gestandest Du mir, daß Du keinen Sinn für eine katholische Messe habest, wäre sie auch von Mozart oder Haydn komponiert. Sie sei Dir etwas Wildfremdes, Unverständliches. Ungefähr so ergeht es mir mit dem protestantischen Choral. Er ist ein unschätzbares, religiöses Palladium Eurer Kirche; musikalisch ist mir sein gleichmäßig schwerfälliger Paradeschritt ungenießbar. Ich halte es mit Nägelis Ansicht, daß das ewige Choralsingen die individualisierte Gesangkunst in Deutschland um zweihundert Jahre verzögert und das deutsche Volk gewöhnt habe, in denselben Tönen zu frohlocken und zu klagen. Händel steht mir näher als Bach, den ich trotzdem für den größeren Meister halte. Aber Händel hat einen weiteren Horizont, eine freiere Anschauung, mehr Weltfreudigkeit und sinnliche Schönheit. Zur vollen Hingebung an Bachs Kirchenkantaten fehlt mir der religiöse Sinn, die weltflüchtige, spezifisch protestantische Bußfertigkeit, welche diese Musikern und ihre gräßlichen Texte beherrscht.“

„Du gehst zu weit, lieber Freund, und protestierst

eifriger, als du vielleicht selbst empfindest. Habe ich Dich doch tief ergriffen gesehen von dem ersten Chor der Matthäuspassion, von den dramatisch erregten kurzen Chorsätzen und vielen von Stockhausen so rührend gesungenen Stellen des Evangelisten. Doch gebe ich Dir zu, daß wir protestantischen Norddeutschen ein viel intimeres, weil durch Jugendeindrücke ungemein verstärktes Verhältnis zu Bachs Kirchenmusik haben, als ihr süddeutschen Katholiken. Für Heuchelei halte ich selber das Entzücken vieler Zuhörer, welche aus Angst vor den „Kennern“ heftig applaudieren. Aber wo ziehst Du die Grenze zwischen alter und neuer Musik?“

„Für die Geschichte beginnt mir unsere lebendige Musik mit Bach und Händel. Für mein Herz beginnt sie erst mit Mozart, gipfelt in Beethoven, Schumann und Brahms. Wir haben aber auch Ländlicheren zweiten Ranges, die unserer Empfindungswelt oder doch einem Ausschnitt derselben einen ungleich lebendigeren Ausdruck verleihen, in unserem Gemüt ein viel stärkeres Echo wecken, als die alten Meister. Vor allem in der dramatischen Musik und der Lyrik. Die stürmische Erhebung eines ganzen Volkes, hat sie vor der „Stimmen von Portici“ und Rossinis „Tell“ in der Musik ähnliche Klänge gefunden? Und das leidenschaftliche Liebesbekenntnis inmitten trostlosen Zusammensturzes, wie im vierten Akt der „Jugenotten“? Erwachende Reigung, Behmuth, schwärmerische Sehnsucht, wie bei Spohr und Marschner? Unsere Zeit hat auch in der Musik erweiterte Anschauungen, poetische Bedürfnisse, die man früher

nicht gekannt, z. B. das Lokalkolorit. Erst Weber im Freischütz, Rossini im Tell, Auber in der Stummen haben uns dieses entzückend Neue gebracht. Ich möchte auch aus der Reihe enger begrenzter Tondichter neuester Zeit Gounod, Bizet, selbst Massenet anführen, die auf den Höhenpunkten von „Faust“, „Carmen“, „Werther“ ganz neue Saiten mit sympathischer Gewalt erklingen machen. Es giebt kleine Geister mit großem spezifischen Talent. Unsere Zeit kann sie nicht entbehren, kann überhaupt das Neue nicht entbehren, in welchem unsere Blutwelle rauscht. Dichtungen und Tonwerke der klassischen Kunstperiode leben im hellen Tageslicht; für den Zauber der Morgen- und Abenddämmerungen hat erst die moderne Musik die entsprechenden Farben entdeckt. Ich halte es für Pflicht des Kritikers, die Produktion nicht zu entmutigen, das echt Empfundene und ungesucht Geistreiche unserer Zeit anzuerkennen und es gegen ein entschwundenes „goldenes Zeitalter“ nicht verächtlich herabzusetzen. Andere Zeiten schaffen andere Verhältnisse, und diese verändern schließlich das künstlerische Gewissen und den künstlerischen Geschmack. — Warum ich nicht ausdrücklich Wagner preise unter den Spitzen der modernen Musik? Weil ich mich nicht für ihn begeistern kann. Ich erkenne seinen glänzenden Geist und sein eigenartiges großes Talent, diese neue Mischung von poetischer, malerischer und musikalischer Anlage, als ein gewaltiges Ferment der neuesten Opernentwicklung. Aber seine Musik läßt mich kalt. Mitunter macht sie mich heiß, fast niemals warm. Ich habe redliche Mühe

daran gewendet, mich zur Liebe für Tristan, Parzival und die Nibelungen zu zwingen; jetzt bin ich endgültig beruhigt. Ich muß mich mit einem Bekenntnis Hebbels trösten, der bei einer ähnlichen Gelegenheit äußerte: „Es läßt sich nicht leugnen, daß das geheimnisvolle Gesetz der Wahlverwandtschaft sich dem Kunstwerk gegenüber ebensowohl geltend macht, wie es das Verhältnis des Menschen zum Menschen bestimmt, und daß die gründlichste Demonstration niemals eine einmal versagte Neigung einflößen oder einen einmal vorhandenen Widerwillen besiegen wird.““

Wir ruhten aus vom langen Gespräch. Auf den Gipfeln der Berge schimmerte der letzte Streifen der Abendröte. Der See schlief in tiefem Dunkel, und kühl wehte die Abendluft. Langsam erhoben wir uns und schritten dem Hause zu. „Siehst Du“, sagte Billroth, „da hast Du Stoff genug zu dem Kritiker-Kapitel, das ich für Deine Memoiren verlange. Du brauchst nur unser heutiges Gespräch zu erzählen.“

„Meinst Du wirklich?“

„Auf meine Verantwortung!“

„Nun wohl, auf Deine Verantwortung.“



•

Anhang.

Aus Briefen von Billroth.



I.

Die nachstehenden Brief-Fragmente mögen mit einigen musikalischen Herzensergießungen Billroths beginnen. Der Leser wird sich von zeitweilig aufflammender Überschwänglichkeit im Ausdrucke der Bewunderung oder Abneigung nicht beirren lassen; Billroth schrieb stets unter der Gewalt des ersten Eindrucks, unbekümmert um stylistische Abrundung und genauestes Abwägen der Worte. Trotzdem bezeugen diese vertraulichen Improvisationen ebenso sehr Billroths starkes künstlerisches Empfinden, wie seine ins einzelne dringende musikalische Bildung.

9. Mai 1876.

Es war sehr lieb von dir, daß du meiner gedachtest. Ich habe in dieser Zeit viel an dich gedacht, weil ich wußte, wieviel du an deinem Freunde Eduard Schön verloren hast, der mit ebenso viel Liebe an dir hing, wie du an ihm. Er war eine feinfühlig-künstlerische Natur, ein lieber, guter Mensch und dabei ein vortrefflicher Mann, der voll und ganz ins Getriebe der Staatsverwaltung eingriff; es giebt nicht allzu viele, bei

denen praktische Tüchtigkeit, poetischer Sinn und musikalisches Können so vereinigt sind, wie es bei ihm der Fall war. Und dazu sein reizender Humor in der Musik; er blieb darin stets jung und kindlich; auch ein Beweis für seine echt künstlerische Natur. Nur selten fand man in einem schmunzelnden Zuge um den Mund bei dem ernststen und schon kränkelnden, zuweilen fast melancholisch erscheinenden Manne den Humor wieder, der in vielen seiner Studenten-Kompositionen so köstlich hervortritt. Ich kann mir denken, daß er in früheren Jahren ein prächtiger Geselle im fröhlichen Kreise war. Glasweg, Unger, Schön und du, ihr hattet zusammen so vieles gemein, daß ich mir euren früheren Kreis in der „Krone“ ganz köstlich und heiter denke. Fast kommt es mir vor, daß die Entwicklung solcher Freundeskreise immer seltener wird. Das Leben wird immer komplizierter, absorbiert es immer mehr; die immer steigende Konkurrenz auf wissenschaftlichem, künstlerischem, litterarischem, sozialem Gebiete ist wohl ein Beweis von steigender Kraftentwicklung unserer Generation, doch geht bei diesem Arbeiten und ewigem Hasten nach neuer Arbeit auch viel verloren. Die Kunst leidet dabei am meisten; das moderne Publikum hat keine Zeit mehr zum Sehen und Hören, denn das Denken und Empfinden wird gewaltsam durch das Schwungrad der Zeit in eine bestimmte Bahn mitgerissen.

5. März 1877, nachts.

Aus dem Papierkorbe eines Wiener Arztes.

(Walküren=Schatten.)

Jeder, der sich ernst in Kunstwerke vertieft hat und der Gelegenheit hatte, viel Schönes zu sehen und zu hören, muß zugeben, daß Wagner in der „Walküre“ etwas Großartiges, tief Empfundenes dramatisch und musikalisch gestalten wollte. Nach dem, was er bisher geschaffen hat, darf er mit vollem Rechte beanspruchen, daß man ihm in seinen Intentionen unbefangenen entgegenkommt, unbeirrt durch alle Außerlichkeiten, mit

welchen das Werk durch die „Nibelungen“-Aufführungen in Bayreuth zu seinem Nachtheile behängt ist.

Nachdem ich mich eifrig mit dem dramatisch und musikalisch einfach aufgebauten Werke beschäftigt hatte, war ich erstaunt, daß die Wirkung auf mich so vollkommen ausblieb; sowohl die unmittelbare, als die durch Reflexion in der Phantasie voraus empfundene. Stellen, die mir überaus schön erschienen waren, gingen ohne alle Wirkung an mir vorüber. Die Wiener Auf- führung war glänzend, alle Darsteller sangen und spielten mit Begeisterung, zum größten Teile unübertrefflich; das zu beobachten, ist ja schon an sich eine große Freude; dennoch war ich nicht nur selbst bald ermüdet, sondern sah schon im zweiten Akt um mich her vorwiegend abgesspannte, halb schlafende Gesichter.

Von der Schlussscene des dritten Actes erwartete ich eine zauberisch-poetische Wirkung; ich habe den „Feuerzauber“ nie im Konzert gehört, doch kann ich es jetzt wohl verstehen, wenn man da und dort erzählt, er wirke intensiver im Konzertsale als im Theater. Es scheint mir, daß hier ein Effekt durch den andern umgebracht wird; eine rote Blut im Hintergrunde, vorn rot beleuchtete Wasserdämpfe würden die „wabernde“ Wirkung der Musik weniger stören; man wird bei diesem vielen offenen Feuer auf der Bühne den Gedanken doch nicht los, daß etwas anbrennen könnte: es fehlt diesem Feuer der Zauber; der soll in der Musik liegen, und liegt auch in ihr für jeden, der sich halb träumend diesem Hin- und Herwogen und Flattern des Klanges hingeben will und kann; die hellen Glockentöne haben mich dabei gestört; sie müßten so leise hineinwirken, daß sie dem Klange ein bisher ungehörtes Timbre geben, jedoch ohne daß man so deutlich hört, wie es zu stande kommt. — So war auf mich der Schlusseindruck dieses Werkes, an welchem Wagner so viele Jahre lang mit seiner Kraft gearbeitet hat, der einer mittelmäßigen Feerie! — nichts von Kunstwerk! — nichts von Poesie! Mich hat das sehr traurig gestimmt; ich empfand den schweren Irrtum eines bedeutenden schaffenden Künstlers nie so mit. Es kam die Stimmung des Galgenhumors über

mich und ich rief den Souffleur und Lampenputzer heraus! Loge heraus! Hätte Wagner mit eigenen Augen sehen müssen, wie sein Wotan und der Feuerwerker, seine Walküren mit dem Coulissenmaler, sein Hanns Richter mit dem Maschinisten auf dem Podium Hand in Hand erschienen — seine bittersten Feinde hätte ein menschliches Rühren erfasst! — Loge 'raus! Der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen war hier Ereignis! — Loge hat den Wotan arg überlistet!

Schon seit Jahren hatte ich mich an die sonderbare Sprache Wagners in den „Nibelungen“ gewöhnt; der Stoff an sich war mir als Nordländer sympathisch. Die Anordnung der Szenen und ihr Aufbau erschienen mir zum großen Teile sehr glücklich; besonders sind die Schlussszenen aller drei „Walküren“-Akte sehr poetisch empfunden und scenisch sehr geschickt arrangiert; die Vorstellung gelang auch technisch vortrefflich — ich frage mich immer wieder, warum das Ganze so wirkungslos, die Wirkungen des einzelnen so vorübergehend und matt? Sollte es Wagner doch an dem fehlen, was den Dichter erst in Wort und Ton zum Dichter macht? Vermag er seine Empfindung nicht zu gestalten, daß sie auch auf andere poetisch wirkt? Ich hatte nicht den Eindruck, daß ich der einzige oder einer mit wenigen war, der so unberührt blieb. Fast kommt es mir vor, als fehle Wagner das unbewußte Können, das unbewußte Wirken; er ist sich des Unbewußten wie der Philosoph gar zu sehr bewußt. Dabei bleibt er immer eines der eminentesten, vielseitig begabten Talente, und als solches eigenartig in Kühnheit und konsequenter Ausbildung und Ausbreitung der besonderen Qualitäten seiner Begabung. So episch breit und oft sich wiederholend er in seinen Dichtungen ist, so ist er es auch in seiner Methode der Komposition; sowie im Text kein künstlicher Aufbau architektonisch gegliederter Versgruppen und keine außergewöhnliche Gedankentiefe gefunden wird, so auch in der Musik. So einfach und sparsam die dramatischen Motive, so einfach und sparsam auch die musikalischen. Es herrscht vielfach die irrige Meinung, daß die Musik in Wagners „Nibelungen“ sehr kompliziert und

daher schwer zu fassen sei; das ist vollkommen unrichtig. Nimmt man das Fleisch fort, so bleibt meist ein einfaches Skelet, wie das einer Schlange; eine lange Wirbelsäule aus lauter gleichen Stücken. Alle Scenen sind gleich gearbeitet, die etwas wirkenden haben einen deutlich erkennbaren Kopf, doch bei vielen besteht auch der Kopf nur aus einem Wirbel. Bleiben wir im Vergleich, so sind diese Schlangenwirbel von sehr zierlichen, in allen Farben schillernden Schuppen und Flossen bedeckt, und hierin giebt sich ein Reichthum der Phantasie und Geschicklichkeit des Schöpfers kund, die man bei genauerm Studium immer mehr bewundert. Eine Tierschöpfung, die bis zur Schlangenbildung gekommen ist, bleibt immerhin eine respectable Leistung — doch wenn man auch andere Geschöpfe mit Flügeln, Armen und Beinen, Gesichtern und Mienen kennen gelernt hat, so möchte man doch auch zuweilen solche sehen; das Prähistorische ist nun freilich Mode, und das unterstützt die Wirkung der „Nibelungen“. Diese Art von Geschöpfen ist gewiß berechtigt, und man soll es niemand verargen, der an ihnen seine besondere Freude hat, doch darf man anderen dann auch nicht das Recht schmälern, wenn sie anderen Tierformen den Vorzug geben oder mindestens eine Abwechslung wünschen.

Mir ist es vollkommen klar, daß in dieser prinzipiell eigensinnigen Monotonie einer Form, deren Berechtigung an sich ich gar nicht beanstande, die Ursache liegt, weshalb das Kunstwerk auf mich nicht wirkt. Wagner hat in der „Walküre“ eine besonders strenge Ökonomie der Verwendung von musikalischen Motiven geübt; ich nehme an, er hat das so gewollt, er wollte einfach und groß sein. Die sechs bis acht Motive sind meist rhythmisch energisch und sinnlich eindringlich; ich finde sie vorwiegend schön, und ist es mir dabei gleichgiltig, ob sich Gleiches bei andern oder anderswo bei ihm schon findet. Doch diese Motive sind meist sehr kurzatmig, es sind Naturlaute, Interjektionen oder Vordersätze; sie wachsen nur durch Umhüllung mit immer mehr Stoffen wie eine Modellpuppe, nicht aus sich heraus. Längere, rhythmisch gegliederte Strophen, Vorder-

und Nachsätze, eine zweite Hälfte zu einem ersten Teil, das alles kommt nicht vor. So könnte jede Scene der Musik wegen beliebig abbrechen und in die Länge gezogen werden. Ich verliere dabei bald alles Interesse am Folgen. Für einige Scenen läßt man sich das gefallen, zumal wenn die leitenden Motive schön sind; doch wenn man nie losgelassen wird, nie die Gegend im ganzen überschauen kann, sondern immer nur dem Führer in den Hohlwegen nachtraben soll, nie weiß, wie viel man hinter sich, was man vor sich hat, so wird man anfangs müde, dann mißmutig, endlich läßt man sich nur noch halb gewaltsam fortschleppen.

Warum Wagner, der doch ein solcher Virtuose im Erfinden von Klangwirkungen ist, die durch die Vereinigung menschlicher Stimmen erzeugt werden, in der „Walküre“ ganz und gar Abstand nimmt (nur die Walküren schreien im letzten Akt zuweilen zusammen), bleibt mir unklar; es wäre seinem Erfindungsgeiste gewiß nicht schwer geworden, dies so einzufügen, daß es dramatisch nicht stört. Ebenso verstehe ich nicht, warum er fast nie von zwei- und drei- und vierstimmigen Instrumentalführungen, von thematischen Führungen und Gegenführungen zc. Gebrauch macht. Die musikalische Einfachheit ist mit einer Strenge durchgeführt, die uns eine Entfagung auferlegt, welche oft an Aushungerung grenzt. Der einfachste Bach'sche Choral kommt mir wie ein Monstrum an Kompliziertheit vor gegenüber Wagners „Walküren“-Musik, die mir eine frappante Ähnlichkeit mit den in den verschiedensten bunten Farben angestrichenen altägyptischen Schlachtenbildern zu haben scheint, wo hundert Soldaten hinter einander mit den gleichen Linien gezogen sind. — — Loge heraus! — — Loge heraus! —

12. Oktober 1877.

Je öfter du die neuen Lieder von Brahms vornimmst, um so lieber werden sie dir werden; einige werden dich sofort in Fesseln schlagen. Da ich noch immer so beschäftigt bin, daß ich nicht weiß, wann ich zu dir kommen kann, so möchte ich dir das Suchen nach dem Schönsten etwas abkürzen. Freilich verliere

ich bei künstlerischen Schöpfungen, die mich so sehr ergreifen, wie die meisten dieser Lieder, leicht die Kritik, wie wenn ich sie selbst gemacht hätte, diese Lieder. Ein schöner Gedanke, um so fesselnder, als er das Unerreichbare in sich schließt.

Op. 69, Heft 1 und 2, sind Mädchenlieder, blond und brünett von 16 bis 25 Jahren. Für die schönsten halte ich Nr. 2, 4, 8, 9. Das Gesicht Nr. 2 ist herrlich; es ist die schönste resignierte Trauer in Poesie und Musik. Das Mädchen ist wohl 26 Jahre alt, Strophelied im Volkston, es muß „gesungen“, nicht „vorgetragen“ werden. Meine beiden Mädels sangen es prächtig, wenn wir abends beim Spaziergange vom Königssee nach Hause kamen. Ich möchte statt des *con moto* lieber *commodo* oder *andante* setzen. Der Auftakt muß, breit und schön klingend, wie eine süße Erinnerung an schöne Stunden herauskommen. Das Lied muß ganz durch sich selbst, nicht durch die Sängerin wirken; es gehört volle Naivetät dazu; ich möchte es nicht im Konzertsaal hören.

Nr. 4. Achtzehnjährig, blond, üppig, die Sinnlichkeit nur als Naturnotwendigkeit, nur halb bewußt empfindend. Von bezaubernder Wirkung ist, wie der vierte Vers das Zwischenspiel nicht mehr abwarten kann, sondern in dasselbe voll Zuversicht hineinjubelt. Man vergißt diese Lieder nicht, wenn man sie einmal gefaßt hat.

Nr. 8. Ein originelles, sechzehnjähriges, schwarzäugiges Mädchen, toll, übermütig; sehr rasch, sehr leicht, mit natürlicher Grazie und sprudelndem Übermuth herauszujubeln! Die Sängerin darf keine Empfindung davon haben, wie schwer das Lied, zumal in zweiten Theile, ist; daher besser, erst ohne Begleitung zu singen, dann auswendig.

Nr. 9. Ein furchtbar sinnlich leidenschaftliches Lied; es muß mit Wollust gesungen werden, der Esardas immer toller und toller. Wenn das Mädchen nach diesem Lied ihren Laro trifft, umarmt sie ihn, daß ihm alle Rippen krachen! Ich habe das Lied anfangs ernst und tragisch genommen, doch ist es nicht so gemeint, sondern der Ausdruck glühendster Sinnlichkeit, die

nach „Genüge“ (wie es in einem andern Liebe von Brahms heißt) ringt.

Op. 70 und 71. Lieder für Tenor, den Verstandeskraften eines Mittelbegabten angemessen.

Op. 70, Nr. 1. Sehr schön in dem Genre der „Maienacht“. Adelaide ist wohl der Typus dieses Genres. Nr. 2 phantastisch reizend, Nr. 3 entzückend graziös (nicht zu rasch).

Op. 71, Nr. 3, von zartestem Lilienduft. Mondschein.

Diese Lieder müssen mit schön hinströmenden Stimmen nicht nur gesungen, sondern „vorgetragen“ werden. Ebenso Nr. 4, womit ein einigermaßen koketter Tenorist (es giebt solche) den meisten weiblichen Wesen den Kopf verdrehen kann, wenn er es versteht und sich das Lied auswendig begleiten kann (solche giebt es nicht). Was ich von Nr. 5 sagen soll, weiß ich kaum. Wenn jemand wissen will, was man musikalisch süß ohne Süßlichkeit, empfindungsvoll ohne Sentimentalität nennt, so muß er dies Lied hören. Nimm Schumanns und Brahms' Schönstes zusammen, so kommt dies heraus. Sinnige Empfindung ohne bewußte Sinnlichkeit, Verklärung der ersten Liebeschwärmerei; willst du dich herauschen, so spiele dir das Lied einigemal vor dem Schlafengehen, es wird dich im süßesten Traume begleiten und dir die glücklichsten Stunden deiner Jugend zurückerufen.

December 1878.

Auf Brahms' Veranlassung schicke ich dir seine Motette „Warum?“ Nächst dem Requiem ist es wohl das Schönste, was er erfunden hat. Vor allem der Text. So menschlich und so göttlich zugleich und doch konfessionslos. Im Konzertsaal kann es kaum eine große Wirkung haben, zumal nach einer komischen Opern-Ouverture. Kindliche Fragen und Greisenweisheit und Manneszweifel, alles ist darin. Denke dir das im Lateran von schönen Knaben- und Männerstimmen gesungen. Du sahst von oben herab auf Rom, auf die Campagna. Die Sonne sank. Alles wird ruhig; du suchst den Weg vom Hügel herab nach Rom. In der Laterankirche erklingt Musik; du trittst

ein. Halbdunkel erfüllt den Raum, einige Kerzen am Altar. „Warum?“ erklingt es; der ganze Raum, der hier die Welt bedeutet, erklingt. „Warum?“ Die Klangwirkungen erinnern mich an Lotti, Palästrina, dann auch wieder ganz an Brahms. Gibt es eine unsinnliche Geistes-schöne in der Musik, dann ist sie hier zur Offenbarung gekommen. Wir sahen in Perugia erst den ganzen Perugino in seinen Fresken, daran denke, wenn du die Motette hörst. Oder denke dich ganz allein in der Sigtina, ganz eins in Gedanken mit Michelangelos Propheten und Sybillen, ganz Mensch, Gott, Welt, Alles in Eins. — Wäre ich der König von Bayern, ich ließe mir das von einem verdeckten Chor vorsingen, neidisch auf jeden Ton, der durch die Kirchenthür zu den Profanen bringt. Ach, und das soll nun den vierunddreißig Karyatiden im dumpfen Musiksaal erklingen, die fast ebensowenig dabei empfinden werden, wie das hochgeehrte Publikum und Adel.

* * *

Ihr, die ihr euch immer im Gebiete des Schönen bewegt, könnt nicht so empfinden, wie es jemand zu Mute ist, der den Tag vom Jammer der Menschheit angepackt ist — und sich, wenn auch oft spät in der Nacht, auch nur kurze Zeit täglich auf diesem Gebiete behaglich zu strecken und reden beginnt. Da wird man wieder lebensfroh im Gebiete der Ideale und des Schönen, wenn man zuvor lebenssatt und gedankenmüde durch die unerbittliche Realität des Lebens geworden war.

Oktober 1879.

Brahms neue Violin-Sonate kenne ich aus dem Manuskript. Es ist ein eigenes Stück; schwärmerisch, elegisch in allen Sätzen; in Stimmung und Motiven ein Nachklang von dem „Regenlied“ (op. 59, Heft 1, Nr. 3 und 4). Du solltest dir das Lied vorher ansehen; wenn du es nicht hast, will ich es dir schicken. Mir ist es unendlich lieb; die Poesie ist herrlich; eines von den Liedern, in welchen, Gott sei Dank, nicht von Liebe und Frauenzimmern die Rede ist und doch ein echtes Tenorlied. Die Er-

innerung an unschuldsvolle Jugend ist zu einer Weise erhoben, die fast an religiöse Schwärmerei grenzt. Hat man sich das Hauptmotiv zu eigen gemacht, so kann man es nie vergessen. Ich kenne keinen Sänger, der das Lied so singen könnte, wie ich es mir denke; würde das Lied so gesungen, wie es sich in unserem geistigen Ohr gestaltet, wir würden der Thränen nicht Herr werden. Die Sonate in drei Sätzen besteht nur aus den Motiven des Liedes. So sehr ich mich freue, sie bei mir zu hören, im Konzertsaal kann ich sie mir vorläufig nicht denken; die Empfindungen sind zu fein, zu wahr und warm, die Innerlichkeit zu herzlich für die Öffentlichkeit.

Januar 1881.

Du hast gewiß eine der neueren, besseren Beethoven-Biographien; lass' mir doch gelegentlich eine zukommen. Ich habe ein Bedürfnis, mich mit diesem merkwürdigsten Menschen zu beschäftigen. „Fidelio“ hat gestern wieder einen überwältigenden Eindruck auf mich gemacht. Die Sängerin ist ja sehr häßlich und hat auch keine schöne Höhe, doch war sie warm und rührend. Leonore soll ja auch keine heldische, sondern eine rührende, keine durch das leidenschaftliche, sondern durch das hohe Maß ihres ausdauernden Leidens anbetungswürdige Frau sein. Das absolut Unfinnliche in der Handlung und Musik hat etwas Antikes; von dem ehelichen Verhältnis ist das Gesellschaftliche, weil leicht Vergängliche, abgestreift, es bleibt mehr eine Freundschaft im antiken und mittelaltrigen Sinne; sie ist mehr als Liebe des Geliebten zur Geliebten. Denkt man sich, Leonore wäre mit Florestan noch nicht verheiratet gewesen, so würde der Stoff sofort ins Triviale verfallen, die Musik Beethovens wäre unwahr, wenigstens würde sie uns kaum noch als wahr erscheinen.

Florenz, 4. April 1882.

Was soll ich dir von Italien schreiben? Du kennst es und kennst es auch nicht, denn immer ist es neu. Ein schöner Frühlingstag in Sorrento, in Amalfi ist eine Welt von Poesie

für den, der letztere immer bei sich hat, doch wie viele und zumal jetzt deutsche Reisende findet man, denen man sehr deutlich ansieht, daß sie unbefriedigt von dannen ziehen, weil sie nicht wissen, was sie wollen und was sie suchen; es giebt nicht nur absolut unmusikalische Menschen, sondern auch Menschen ohne allen Sinn für Naturschönheit; man glaubt so leicht, die Schönheit liegt in der Natur, und doch liegt sie nur in uns; sie ist auch nicht gleich voll und ganz da, sondern wächst nach und nach durch Übung, welche dann auch die Empfindung steigert. Der Sinn für Naturschönheit hat viel Verwandtes mit dem Musikfönn. — In Sorrento und Amalfi hätte ich dich und Johannes besonders gern in unserer Mitte gehabt; es gab da viel Volkstümliches zu sehen und zu hören, auch in Venedig. Lied und Tanz gehören dort überall zusammen. Das Volk tanzt, wie es singt, und umgekehrt. Am originellsten sind die Neapolitaner; mit welchen *soit-disant*-Instrumenten sie die gräßlichsten Töne hervorbringen, um den Takt zu markieren, ist zum Tötlachen. Dazu die Volksspiele, zumal der Fackeltanz: es bindet sich einer eine lange Papierdüte am Hintern an, und dreht und springt damit umher; die anderen versuchen, die Düte anzuzünden, was ihnen selten gelingt; die Naivetät dabei ist reizend. Dann wieder die schwärmerischen Canzonettensänger; ich bringe etwas davon mit gedruckt, auch ein Manuscript von einem Barbier-Komponisten in Sorrento. Doch wie dumm sieht das auf dem Papier aus; Kostüm, Mondnacht, das Meer, der Besuch, die laue Luft gehören dazu. Das Landvolk in der Umgebung von Neapel hat sich am ungetrübtesten seinen nationalen Tanzgesang bewahrt. Sonst hört man in ganz Italien Wiener Musik! Hat Wien früher viel Freude durch italienische Musik gehabt, so zahlt es diesen Genuß jetzt reichlich durch Strauß und Suppé zurück.

Ich war inzwischen in den Ufficien und im Palazzo Pitti; wie ehern und marmorn ist das dort alles gegen die Musik! Jetzt wollen wir nach S. Minato. Firenze ist mit Blumen wie Pompeji mit Asche erfüllt. Ein göttlicher Tag! Verwirrend!

Juli 1882.

Auf deinen Wunsch habe ich mir den Text des „Parsifalles“ gekauft und nach dreimaligem krampfhaftem Ansaß soeben fertig gelesen. Es thut mir leid um die Zeit. Gibt es etwas Dümmeres? Widerlicheres? Die ganze Gralsage war mir stets zuwider; diese faulen Mönche mit ihren „Läzen“ und dem römischen Lanzknechtsppeer; die gößenartige Anbetung dieser alten Scharfeten; das ewige Lamento des dummen Amfortas! Die Mumie Titurel, die sich zuletzt noch im Sarge aufrichtet! Der Trottel Parsifal! Ist das nicht alles widerlich? Man muß sich doch immer denken, daß diese Gralsritter wie die Auguren unter sich lachen; was thun sie denn sonst den ganzen Tag? Und wenn sie noch ein Publikum um sich hätten, das sie nasführen, aber daß sie sich nur selbst zum besten haben, ist gar zu läppisch. Ich sehe auch nicht eine Spur von Poesie in dem ganzen Stoff! — Und nun dieser Parsifal? Ich vermute, er ist ein Kasttrat; jedenfalls ist seine Phantasie und sein Verstand kastriert. Er thut nichts, als blödsinnig umherlaufen, niemals weiß er, was er will, wo er ist, was er gethan hat. Dann die Scene im zweiten Akt auf dem Mons Veneris. Kundry-Messalina und Paetus-Parsifal. Die Wandelbilder (zweimal daselbe! Welche Phantasie-Armut!) kommen mir immer lächerlicher auf der Bühne vor. Gurnemanz und Parsifal stampfen die Erde wie ein Esel in einem Triebrod, und die Maschinisten ziehen die Bilder vorbei! Es ist zu läppisch! Und dann wieder die gleichen Schlüsse im ersten und dritten Akt; welche Armut der Erfindung und Gestaltung! — Es ist wieder wie bei allen Schöpfungen Wagners: er kann keine Menschen gestalten; das sind doch wieder nur singende Automaten. Auch die Kundry hat keinen freien Willen; der alte Hausknecht Gurnemanz soll doch nicht etwa ein Charakter sein! Dazu die widerliche Sprache! Welche Frechheit gehört dazu, Dinge zu schreiben, wie „durch Mitleid wissend, der reine Thor: harre sein, den ich erkor“.

Es thut mir leid, daß du als Musikreferent und anständiger Mensch in Bayreuth bist, sonst würde ich sagen, die Menschen,

welche sich diesen Blödsinn gefallen lassen, sind nicht wert, Viecher in des Meisters Stall zu sein. . . . bald wird die Welt nur aus Parsifals und Rundrys (junge Bühlerin, alte Betschwester) bestehen.

August 1882.

Deine Kritik über „Parsifal“ . . .

Ich finde, daß dein Standpunkt immer der gleiche, kunstschöne ist, und daß du stets das Schöne bei Wagner hervorgehoben und das theatralisch Wirksame gebührend anerkannt hast. Gerade das Maßvolle deiner Kritiken hat die Fanatiker früher so erbozt. Jeder vernünftige Mensch wird außerdem jedem bedeutenden Künstler gegenüber — die Künstler treten uns ja meist früher als scharf abgeschlossene Individuen entgegen — immer milder werden, weil er bei jedem neuen Werk im vorhinein weiß, was er zu erwarten hat. Man freut sich an Matsars Farben und seinem naiven Durcheinander der Zeichnung, erwartet aber keinen Michelangeloschen Inhalt; man freut sich an Brahms' großen Formen und der Vertiefung und der Energie des Ausdrucks, verlangt aber keine Rossinische Grazie; man weiß nun auch, daß man bei Wagner keine Mozartsche Formen- und Melodien-Schönheit findet, man erwartet sie nicht, ist also nicht enttäuscht, sondern giebt sich rückhaltloser der deklamatorischen und dekorativen Wirkung hin. Nach dem traurigen Eindruck, welchen im ganzen die „Nibelungen“ machen, freut man sich gewiß, etwas mehr Musik im „Parsifal“ zu finden, und ärgert sich nicht mehr so über den Text, den man sich doch noch viel dümmer denkt, wenn man ihn noch nicht gelesen hat.

Mai 1883.

Ich mußte im Akademischen Gesangverein den ganzen ersten Akt des „Parsifal“ hören. Scenerie: Bösendorfer-Saal. Orchester: ein harter Bösendorfer-Flügel.

Vielleicht nur ein schlechter Holzschnitt nach einem guten Ölgemälde. Doch selbst ein solcher nach einem Rafael, Michelangelo oder selbst Feuerbach ist doch noch immer etwas Schönes!

Aber ein Holzschnitt nach Wagner ist mir eine wüste Masse von Strichen ohne irgend eine erkennbare Form. Ich habe mich immer gefragt: Bin ich verrückt, oder sind es die andern? Oder ist die Musik überhaupt verrückt geworden? Wenn man das „Komponieren“ nennt, dann ist es wahrlich nicht schwer.

Immerhin fragt man sich, wenn das alles so dumm ist, warum redet man davon? Ist es nur der Mangel an anderem Stoff, an anderer Produktion? Doch wohl nicht. Es schweben ihm jedenfalls große Ideale vor! Ungeheuerliche Ziele! Diese verwirklichen zu wollen, ist ja eine Art Borniertheit! Doch alle Helden sind in einigen Punkten borniert. Die Welt hat nun einmal das Bedürfnis, an solche Helden zu glauben. Habeant sibi! Glaubte die Welt an einen Papst und an seine ex cathedra proklamierten Dogmen, so mag sie auch an Wagner glauben. Mir ist leider beides versagt. Der Jugend verdanke ich es nicht, daß sie sich für Wagner begeistert; die technischen Schwierigkeiten sind schon ein großer Reiz! Wer es aber mit der Kunst und dem Schönen ernsthaft meint, kann sich wohl nicht, ohne sich selbst zu belügen, in diese Begeisterung mit hineinstürzen. Ich spähte heute abends vergeblich nach begeisterten Gesichtern; überall nur Langeweile und blödes Erstaunen. Man nennt wohl Malerei und Plastik speziell „bildende Kunst“, doch für mich giebt es überhaupt keine Kunst ohne Form und Gestalt!

II.

In die erste Hälfte der achtziger Jahre fallen mehrere weite Reisen Billroths, die er teils zur Erholung, teils auf Verufung zu medizinischen Konsultationen unternahm. Von überallher sendete er mir Nachricht; einen längeren oder kürzeren Brief, oft auch nur ein flüchtiges Billet, denen er gern eine frischgepflückte Drangenblüte oder ein Lorbeerblatt beizulegen

liebte. In diesen beglückenden, zarten Freundschaftsbeweisen war Billroth einzig, wie in allem. Enthufiaftische Empfindung für Naturschönheit und glückliche Beobachtung von Land und Volk sprechen aus diesen Reiseblättern. Zwischendurch erhalten wir wieder Urteile über Bücher und Kompositionen, sowie Nachricht von feinen eigenen Studien über Malerei und Musik.

Februar 1884.

Herzlichen Dank für deine Zusendungen; du weißt, wie lieb und erfreulich mir alles ist, was von dir und Brahms kommt. Daß Brahms jetzt nicht mehr allein die künstlerische Schaffensfreude, sondern auch die Freude des Erfolges in tiefen und immer längeren Zügen genießt, freut mich herzlich. Die Abhandlung des Herrn K. ist für mich nicht recht verständlich. Wenn ein sonst gebildeter Mensch sagt, die musikalische Ausdrucksweise und die Art, wie Brahms die Tonformen gestaltet, ist mir unsympathisch, so läßt sich darüber ebensowenig sagen, als wenn jemand den Schöpfungen Michelangelos oder Sebbers gegenüber sagt: das imponiert mir wohl, aber es gefällt mir nicht. Wenn aber jemand behauptet, diese oder jene Kunstschöpfung erregt in mir keine oder keine nachhaltige Empfindung, also ist sie nur mit dem Verstand und ohne Gefühl gemacht, so halte ich das für baren Unsinn. Wenn schon überhaupt die Trennung von Verstand und Empfindung bei allen praktischen Äußerungen des menschlichen Geistes eine sehr prekäre ist, so ist sie das noch viel mehr auf dem Gebiete der Phantasie. Ein Kunstwert ist ohne Verstand, ja selbst ohne eine Art von Verstandestechnik ebensowenig denkbar, wie ein Mensch ohne Verstand. Das mehr oder weniger abmessen zu wollen, was der Künstler beim Schaffen an Verstand und Empfindung verwendet, und danach Verstandes- und Gefühlskünstler unterscheiden zu wollen, kommt mir geradezu komisch vor. Ist die Einleitung zur „Don Juan“-Ouvertüre mehr Verstandes- oder Gefühlsmusik? Ist das Adagio der Neunten

Symphonie Beethovens etwa ohne Verstand oder ohne Gefühl geschrieben? Die größten Künstler und nicht zum mindesten die Musiker wie Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Brahms sind alle ganz gewiß keine Dummköpfe. Diese sehr verbreitete falsche Theorie entspricht freilich mehr der Durchschnittsdummheit der Menge, und ist eben auch mit einer Durchschnittsflachheit der Empfindung gepaart. Wenn Menschen mit einer sehr starken Individualität, in kleinen oder gar kleinlichen Verhältnissen aufgewachsen, in ihrer speziellen Sphäre Bedeutendes leisten und alles nicht in diese Sphäre Hineintragende ablehnen, so kann man sich das gefallen lassen; ob der Herr K., den ich nicht kenne, solche Leistungen aufzuweisen hat, weiß ich nicht.

Ein interessanter Punkt ist in dem Aufsatze berührt, der mich schon oft beschäftigt hat, nämlich das Nachklingen der Kunstwerke in uns. Was mich betrifft, so wirkt das Kunstwerk auf mich gerade wie ein Mensch oder eine schöne Gegend. Die einen tauchen immer wieder als Erinnerungsbilder auf, die anderen verschwinden. Der sinnliche, unmittelbare Eindruck wirkt selten so beglückend auf mich wie das Erinnerungsbild. Ist es nicht ebenso mit den Menschen, die einen Eindruck auf uns gemacht haben? War der Eindruck ein sympathischer (zunächst rein materiell physiologisch genommen), so werden sich auch bald die Erinnerungsbilder in Tönen oder Formen oder phantastischen, poetischen Gedanken einstellen; diese Erinnerungsbilder nehmen immer mehr eine subjektiv ideale Form an. Haben wir bald Gelegenheit, sie wieder mit dem Realen zu vergleichen, d. h. mit dem neuen wieder rein physiologischen Eindruck, so können wir uns zuweilen eine Enttäuschung nicht verhehlen. Und doch nimmt das dann wieder auftauchende Erinnerungsbild wieder eine ideale Gestalt an, ja oft in noch höherer Potenz. So entsteht nach und nach die Liebe sowohl zu den uns sympathischen Menschen wie zu den uns sympathischen Kunstwerken und Natureindrücken. Für mich ist die Stärke und das anhaltende Auftauchen der idealen Nachbilder geradezu ein Maßstab des Eindrucks, welchen das

Kunstwerk auf mich gemacht hat: der sinnliche Eindruck beim Hören und Sehen ist bei mir fast nie so stark wie die Wirkung des Erinnerungs- oder des zu eigen gewordenen Phantasiebildes. Ich hatte vorgestern abends um die mitternächtliche Stunde plötzlich Sehnsucht nach Schumanns „Faust“. Allein in meinem großen Saale, Totenstille um mich herum, schlug ich den dritten Teil auf, spielte ihn mir höchst unvollkommen am Klavier durch und genoß dieses herrliche Werk mit einer Wonne, wie ich sie nie bei einer Aufführung empfinden konnte. So geht es mir auch oft mit Werken von Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Brahms. Kein Virtuos, kein Orchester, kein Chor, kein Sänger kann mir das geben, was ich da in der Stille höre, obgleich ich die Noten nur zur Unterstützung meines Gedächtnisses vor mir habe und nur selten das so meinem Ohr zuführen kann, wie ich es innerlich höre. --

Taormina, 12. April.

Ach wärst du hier! Heute Abend hast du das Liszt-Konzert gehört, du Unglücklicher! Und nun höre unser Konzert! Taormina! Ja weißt du, was das bedeutet? Träume, Träume! Und denke dir das Schönste! Ich sage dir, es ist gar nichts! Fünfhundert Fuß über rauschendem Meer! Vollmond! Berausgender Duft von Orangenblüten! Rotblühender Kaktus an pittoresken kolossalen Felsen in solchen Massen wie bei uns das Moos! Palmen-, Orangen-, Citronenwälder! Maurische Burgen! Ein sehr schön erhaltenes griechisches Theater! Dazu die breite, lange, schneebedeckte Fläche, der Aetna, Feuersäule! Dazu ein Wein aus der Nähe von Syrakus, genannt Monte Venere! Dazu Johannes in Schwärmerei! Ich in trunkenen Frechheit ihm aus seinen Quartetten vorphantasierend. Märchen aus „Tausend und Einer Nacht“! Es giebt Augenblicke im menschlichen Leben! — Ach wärst du bei uns, du lieber Hans! — Mit einiger Mühe habe ich Brahms mit nach Sicilien geschleppt: Nottebohm, Goldmark und ich, wir waren in seligem Dolce farniente in Rom, jeder doch in seiner Art etwas Rechtes, nur du hast gefehlt! —

Nottebohm (il giovanastre nennt ihn Brahms) und Goldmarx (il re di Saba) hatten keine Rourage, die Fahrt durch die Scylla und Charybdis zu machen, und bis heute mittag war auch Johannes nicht sehr erbaut von der langen See- und Eisenbahnfahrt; doch Taormina! Das war nach meinem Prinzip so recht in medias res! Es ist unglaublich!

Alexandrien, März 1886.

Morgen geht ein Schiff von hier nach Europa; so treffen dich diese Zeilen wohl noch vor meiner Rückkunft nach Wien. So bunt und interessant im vulgären Sinne der Orient mit seinen Palmen, Bananen, Tamarisken, seinem dunkelblauen Meer ist, so ist mir doch eigentlich jede mittlere italienische Stadt, wie Perugia, Orvieto, Siena, lieber. Dort finde ich überall geistige, kulturelle Anknüpfungspunkte, Beziehungen zu meiner Phantasie! Hier ist von alledem nicht die Rede. Bunt genug ist es freilich hier. So ein Völkerfalsch wie hier scheint kaum möglich, wenn man ihn nicht gekostet hat; das Suez-Kanal-Bild im „Excelsior“ ist nur ein schwaches Abbild von dem, was man hier vom Balkon aus auf der Straße sieht. Mehr kaleidoskopische Figuren, als eigentliche Bilder. Viel Charakteristisches, doch das Ganze unharmonisch. Mündlich davon mehr! Für heute nur diesen kurzen Gruß zum Zeichen, daß ich dein und deiner Sophie gedacht habe.

18. Juni 1886.

Der arme König Ludwig und mein armer Kollege Sudden! So wie jährlich einige Ärzte an Leichen- oder Citervergiftung sterben, so kommen auch jährlich einige Irrenärzte durch die Irren um. Die Gewohnheit des Umgangs mit den Kranken macht leicht tollkühn. Sudden scheint einen Moment vergessen zu haben, daß man wohl einen Löwen im Käfig bändigen, doch nicht in der Freiheit dressieren kann. Der bayerische Löwe hat ihn umgebracht. Die Form des Irrensinn, die man „Berrücktheit“ nennt, ist eine der merkwürdigsten und für Laien kaum verständlich. Wenn Ludwig in einem Augenblicke verlangt hätte, eine Walfüre zu

braten und ihm ein Stück Roastbeef davon vorzusetzen oder ein garniertes Stück in Milchwasser gedämpften Alberichs zu servieren mit dem Liebesmotiv des Ministers Luz und gleich darauf wieder einen gewichtigen geistvollen Brief an Döllinger geschrieben oder eine schwere mathematische Kopfrechnung ausgeführt hätte, so wäre das in einem Irrenhause etwas ganz Alltägliches — im Schloß Hohenschwangau staunt man darüber. Die Schlaueit, welche schon halb blödsinnige Irren bei Selbstmordversuchen entwickeln, ist oft stupend.

Paris, 9. Oktober 1886, $\frac{1}{2}$ 2 Uhr morgens.

Du kennst ja das Pariser Leben, wirst dich also über die Datierung dieser Zeilen nicht wundern. Wir waren mit Frau Wilbrandt im Théâtre Gymnase und sahen „Frou-Frou“, ein miserables Stück, doch vortrefflich gegeben, dann noch etwas Bier, Sherry-Cobler und einige Cognac im Café de la Paix, und nun ins Hotel.

Tausend Dank für deine lieben Zeilen und alle deine gütigen Besorgungen. Du wirst aus meinen diversen Bestellungen ersehen haben, daß ich mich wieder einmal in einem Anfall des Verschwendens befinde; alles kommt bei mir anfallsweise: Sparsamkeit, Strenge, Ernst und Pflicht und Tollheit und Verschwendung. Die goldene Mittelstraße kann ich nur akademisch bewundern und empfehlen. Ich fühle mich ganz besonders frisch und kräftig, und wenn nicht ein Rückschlag beim Eintreten in meine Wiener Verhältnisse erfolgt, will ich versuchen, wieder etwas lustiger in diesem Winter zu sein, als in den letzten Jahren.

Odeffa, Dezember 1886.

Das Schwarze Meer ist ebensowenig schwarz wie die Donau blau ist. Einen Pontus-Cyrinus-Walzer wird man schwerlich machen, denn das ganze Südrußland macht nichts weniger als einen vergnügten Eindruck. Die Vegetation ist hier unter dem Breitengrade von Rom weit spärlicher als in Wien; die Meeresküste ist ohne allen Reiz, die Stadt, kaum hundert Jahre alt, langweilig und charakterlos. Wäre nicht der schöne Mondschein,

so wäre es kaum erträglich. Ich hatte noch nie so Heimweh, als in dieser Woche, wo ich mich außerdem körperlich elend befand. Hoffentlich bin ich übermorgen abends in Wien.

Januar 1887.

Das „Tagebuch“ von Goethe kannte ich schon, habe es aber mit großem Vergnügen wieder gelesen. Es ist inzwischen gedruckt, verboten und soll doch schon in irgend einer Gesamt-Ausgabe Goethescher Werke stehen. Es ist ein merkwürdiges Gedicht; merkwürdig auch in der Charakteristik Goethes:

Denn zeigt sich auch ein Dämon, uns versuchend,
So waltet Maß, gerettet ist die Jugend.

Dazu stimmt auch ein anderer Ausspruch von ihm, den ich — ich weiß nicht wo — gelesen habe: „Man soll nie eine Neigung zu einer Leidenschaft heranwachsen lassen.“ Danach könnte man fast meinen, Goethe habe eine wahre, sinnbethörende Leidenschaft nicht gekannt, die er doch im „Faust“, „Egmont“, „Götz“ u. s. w. so meisterhaft schildert. Er war ein anderer in seiner Phantasie als im Leben; im Leben wohl meist Clavigo, Egoist — darum ist er auch so alt und ein Goethe geworden; nur in seiner Phantasie ein Werther. Ich habe diesen Gegensatz zwischen Phantasie-Menschen und realen Menschen schon oft bemerkt bei Künstlern. Johanna W. war eine alberne, phlegmatische Person im Leben, auf der Bühne von hinreißender Leidenschaft. — — —

Dein heutiges Feuilleton . . . Was für ein guter Mensch du doch bist! Es ist ein Glück, daß ich kein Kritiker geworden bin. Ich könnte dem Reiz nicht widerstehen, von meinem Talent, durch jedes Wort Tausende von Menschen tödlich zu beleidigen, den ausgiebigsten Gebrauch zu machen. Es liegt doch etwas von einem Löwen oder Tiger in mir, der sich im Blute wohl und stark fühlt.

März 1887.

Bin ich taub und blind oder sehe ich und höre ich mehr, weil ich seltener höre und sehe? Kurz, ich hatte heute einen

recht traurigen Eindruck von dem Konzert. Hermine S. ist ein prächtiges, frisches Mädchen, aber als Künstlerin scheint sie mir in raschem Niedergang. Wie hübsch und geschmackvoll sang sie im ersten Konzert; der Gesamt-Eindruck war ein künstlerischer. Wie manieriert und geschmacklos sang sie heute oft; nur in wenigen Momenten konnte sie mir genügen. Fast an jedem Liede hätte ich wesentliche künstlerische Ausstellungen zu machen. Der Erfolg bringt sie herunter. Mich interessiert die S. innerlich nicht genug, um ihr das zu sagen: doch wäre es schade, wenn sich nicht ein wahrer Freund fände, der es thäte. Wahre Freunde sind wie die besten Frauen immer unausstehlich, weil sie es für Pflicht halten, die Wahrheit zu sagen, und die Wahrheit ist vorwiegend unangenehm. Ich bin auch schon auf dem Standpunkte, daß mir die wohlwollende Konvention genügt und ich wenig auf die innere Wahrheit gebe. Wenn man älter wird, genügt einem eine anständige Behandlung, und die gewissenhaften Menschen werden unerträglich.

Entsetzlich war die Klavierspielerin; sie besaß alle Untugenden einer jungen Klavierspielerin im höchsten Maße: unmusikalisch, werkelartige Technik, widerwärtigen harten Anschlag, Unfähigkeit, die Töne zu binden. Das Des-dur-Rotturno war das letzte Stück, das ich von Wilhelmine Clauß in Göttingen hörte; es ist mir unvergleichlich. Freilich war ich damals jung und grün, jetzt alt und grau. Das Stück von Saint-Saëns hätte der selige Kalkbrenner besser komponiert. Und die sogenannte Tarantella von Liszt. Abscheuliche Hundemusik! Und so von einem Berber-Füllen gespielt! Es ist gut, daß ich keine kritischen Feuilletons zu schreiben habe. Wenn mir aber dieses Fräulein P. in die Nähe kommt, amputiere ich ihr beide Hände, wenn sie sich auch daran verbluten sollte. Unsere Polizei ist doch miserabel, daß sie solche Mörderinnen frei umherlaufen läßt. Zeit ist Leben! Ist es nicht ein Blödsinn, zwei Stunden in dieser Hitze zu sitzen? Schon vorher die Sektatur, bis man die Garderobe abgelegt hat, endlich ein Programm erwischt hat, die Billette zwischen den Zähnen, den Zehner in den Händen, endlich den Sitz gefunden hat, auf dem man sich giftet.

1887.

Die Variationen von Dořak haben mir einen mächtigen Eindruck gemacht; es ist wohl sein bestes Orchesterwerk, auch wohl eines der genialsten und musikalisch interessantesten der neueren Zeit überhaupt. — Es war Donnerstag abends reizend behaglich bei dir; mich hat es besonders auch gefreut, Dumba in der Nähe zu sehen. Er ist doch ein Mensch, und dazu ein lieber. Von wie wenigen kann man das sagen!

14. März 1887.

Wärst du nicht mein lieber Hans, ich könnte dich um deine entschließende Energie und Thatkraft beneiden. Ich bin seit etwa zwei Wochen von einer Apathie, die keine Grenzen kennt; bis Mittag hält es allenfalls vor, um meine amtlichen und ärztlichen Geschäfte zu erledigen; da mir dann nach unserer neuen Gßstunde um 2 Uhr jede Ruhe fehlt und nach schnellem Hinabschlingen einiger Speisen sofort die Ordinations-Stunde folgt, bei welcher ich mich kaum aufrechthalte vor Müdigkeit, und da ich nachher entweder Examina oder ein Diner zu absolvieren habe, so befinde ich mich in der zweiten Hälfte des Tages in einem höchst bejammernswerten Zustande. Eine zeitlang rappelte ich mich zusammen und täuschte mir vor, ich sei frischer als je, doch nun ist es ganz aus, und ich fühle, daß eine force majeure mich zwingt, eine zeitlang auszuspannen. Doch wie? Wann? Was unternehmen? Des Entschließens Fähigkeit schien mir fast abhanden gekommen; ich kenne mich nicht mehr. Da kommst du mir als rettender Engel mit positiven Vorschlägen, bestimmten Zwecken, Termine. Ich ergreife das, wie ein Sinkender einen Strohhalm faßt. Figieren wir auf alle Fälle „Othello“ am 29. März in Mailand.

III.

In Mailand, wo wir zusammen Verdi's „Othello“ hörten, bewies Billroth so viel ausdauernde Empfänglichkeit, daß er nach der ermüdenden Oper noch das um halb 12 Uhr beginnende Ballet bis zu Ende genoß, während ich mit dem „Othello“ vollständig genug hatte. Bald nach seiner Rückkehr erkrankte Billroth lebensgefährlich. Diese schwere, langwierige Krankheit im Frühjahr 1887 bezeichnet einen tief eingreifenden Abschnitt in seinem Leben. In Karlsbad, wo ich damals zur Kur weilte, erhielt ich von Billroth selbst die erste Nachricht von seiner Rettung; einige Zeilen vom 1. Mai — Brief und Adresse mit Bleistift geschrieben — welche lauteten:

„Herzlichen Dank für Deine lieben Zeilen! Die Zeitungen lassen mich wohl aufstehen und umherwandeln, in Wahrheit liege ich noch fest im Bette mit der Empfindung eines eisernen Ringes um die Brust. Ich war so froh, schon halb hinüber zu sein, doch da mich der Hades ins Leben zurückgeworfen hat, so freue ich mich doch herzlich, daß man mich hier noch so freundlich wieder empfängt. Es war ein harter Stoß!“

Sobald es sein Zustand erlaubte, übersiedelte Billroth in seine Villa nach St. Gilgen. Mit einem Heroismus, den er sich selber nicht zugetraut, befolgte er die strenge Bewegungs- und Entziehungskur, welche eine Entfettung seines Herzens bewerkstelligen sollte. Seine Kräfte nahmen zu, aber daß er sich nie wieder vollständig von dem „harten Stoß“ erholen werde, das

sagte ihm nur zu deutlich die eigene unbestechliche Diagnose. In seinen Briefen mehren sich die weichen, melancholischen Stimmungen; das Bewußtsein der Pflicht giebt ihm jedoch immer wieder neue Kraft, sich aufzuraffen. Am meisten beunruhigen ihn Zweifel an seiner Arbeitstüchtigkeit. Mit kindlicher Freude erfüllt ihn jede Berufung zu einem auswärtigen Kranken; sie beweist ihm, daß man ihn „noch brauche“, obwohl er mit großmütiger Bescheidenheit nicht müde wird, zu versichern, seine Schüler machten jetzt alles ebenso gut wie er selbst. Billroth kannte keine Regung des Reides auf die Erfolge seiner Schüler oder Kollegen. In St. Gilgen und Abbazia sehen wir ihn unermüdblich mit ernster Lectüre und eigener Forschung beschäftigt. Die darauf bezüglichen Briefe bedürfen nur in zwei Punkten einer kurzen Erklärung. Fürs erste hatte Billroth in seinem unbarmherzigen Briefe über Friedrich Nießsche behauptet, Nießsche werde nach seinem definitiven Abfalle von Richard Wagner sicherlich wieder noch einmal Wagnerianer werden. Mir schien das undenkbar, denn nach meiner Überzeugung verfällt man nie wieder in einen Irrtum zurück, aus dem man sich, redlich kämpfend, einmal herausgearbeitet hat. Darauf bezieht sich Billroths Entgegnung in seinem zweiten Briefe contra Nießsche. Sodann werden die Leser wiederholten Andeutungen, auch längeren Mitteilungen begegnen über ein musikalisch = physiologisches Buch, das Billroth zu schreiben beabsichtigte. Ich ermunterte ihn eifrig zur Ausführung dieses Planes, da Billroth — Arzt und Musiker in einer

Person — mir ganz einzig dazu berufen schien, Licht zu verbreiten über das geheimnisvolle Grenzgebiet zwischen der Musik und der Physiologie. Billroth hat sich jahrelang mit diesen Ideen getragen, konnte aber nur in langen Zwischenpausen, während der Ferien, die Arbeit wieder aufnehmen. Sie ist leider unvollendet geblieben, immerhin aber so weit gediehen, daß sie nicht ohne Vortheil bleiben wird für die Welt. Das umfangreiche Manuskript, dem Billroth noch zwei Tage vor seinem Tode in Abbazia einige Bleistiftzeilen anfügte, ist mir mit dem Beifügen vermacht, ich möge nach meinem Gutdünken damit schalten. Die beiden ersten Kapitel dieser Abhandlung, welche den Titel führt: „Wer ist musikalisch?“ sind von Billroth als druckfertig bezeichnet und werden im nächsten Oktober=Hefte der „Deutschen Rundschau“ erscheinen.

St. Gilgen, 7. Juli 1887.

Bis jetzt habe ich noch sehr wenig Bedürfnis für geistige Beschäftigung. Wie immer, wenn ich hier bin, lebe ich ganz in der Natur. In meinen Gärten hier interessiert mich jeder Strauch, jede Blume. Die Pracht der Rosen ist herrlich; meine Kämpfe mit den Ameisen sind höchst ernsthaft; meine Gartenerdbeeren sind vortrefflich geraten. Ich habe wieder die kleinen Pariser Rabieschen (rot mit weißer Spitze, äußerst weich und zart und doch pikant) angebaut; im vorigen Jahre waren sie trefflich geraten. Der Salat macht mir viel Sorge; ich bringe es nicht zu festen Köpfen. Woran liegt es? Am Samen, zu wenig oder zu viel Mist, zu viel Sonne u. s. w.? Das sind meine Gedankenkreise! Lache mich darüber aus; aber ich finde mich dabei viel besser, als bei der aufreibenden Sorge um kranke Menschen in Wien. Könnte ich, wie ich wollte, ich legte schon

jetzt mein Amt nieder und bliebe den größten Teil des Jahres hier, lebte einige Wintermonate bald in dieser, bald in jener großen Stadt, ohne eigene Wirtschaft zu führen.

Abbazia, 6. Januar 1888.

Ich lag bis heute abends in dem Banne der philosophischen Schriften, deren Lektüre ich immer verschoben hatte. Es sind sechs Abhandlungen von meinem Kollegen Salomon Stricker, die mich ungemein gefesselt haben. Ich hatte früher nur indirekte Kenntnis davon, doch als ich in diesem Frühjahr nach unserem Zusammensein in Mailand und Lugano zufällig Nr. 6 dieser Schriften in die Hand bekam, fand ich, daß er nicht aus Eitelkeit, ein Polyhistor zu scheinen, schreibt, sondern aus innerem Bedürfnis. So zog es mich denn, alles zu lesen, was er in letzter Zeit veröffentlicht hat; denn ich empfand, daß in ihm, wie in mir der Drang unüberwindlich ist, die sogenannte Philosophie auf anatomisch-physiologische Beine zu stellen. Die Welt hat mich im letzten Decennium bewundert über die neuen Operationen, welche ich, als auf anatomischen Studien basiert, für ausführbar hielt, und auch wirklich ausführte, wie Kehlkopf-Exstirpation, Magen-Resektionen und manches andere. Ich habe meinen Schülern die Veröffentlichung dieser Operationen überlassen, die anfangs nur als Virtuositäten operativer Technik imponierten, bis die Kunst sich ihrer bald als Handwerk bemächtigte, gerade so wie heute die Lisztsche Technik jedem jungen Klavierspieler eingeeimpft wird, und er nicht daran denken darf, Klavierspieler zu sein, ohne diese Technik zu beherrschen. — Doch so wie Liszt auf diese Dinge gar nichts mehr gab, sondern in einer ganz andern Richtung zu streben sich bemühte, so ging es auch mir. Ich thue in Wien meine Schuldigkeit als Lehrer und Arzt, doch so ich fort von Wien bin, erfassen mich mit unwiderstehlicher Gewalt zwei Probleme: 1. Ist es möglich dem Ich-Bewußtsein und 2. dem sogenannten „Moralischen im Menschen“ auf anatomisch-physiologischer Grundlage beizukommen? . . . Noch habe ich nie die Feder angefaßt, um meinen Ideen

Form zu geben. Es ist zweifelhaft, ob ich je dazu komme. Aber es lebt eben jeder in einer gewissen Illusion. Du hast das Talent. . . . Mir wird das viel schwerer; mir fehlt dazu die Unmittelbarkeit, die Naivität. Ich werde zu leicht abgezogen. Die Empfindung für die Natur, das Einswerden mit ihr hemmt auch mich hier wie in St. Gilgen. Ich fühle die warme Sonne auf dem unter meinem Fuß knisternden Schnee, das tiefblaue Meer, den Himmel wie Email über mir, das tiefe Grün der Lorbeeren u. s. w. zu sehr, als das ich mich auf andere Gedanken konzentrieren könnte. Ich fühle mich als Stück der Natur, als Fels, als Woge, als Baum, als Himmel, und da verflüchtigen sich meine Spekulationen. Und in Wien, da herrschen die Menschengedanken wieder zu sehr vor, und so wird nichts — alles bleibt Vorempfindung, „unendliches Melodiefieren ohne Melodie“!

St. Gilgen, 31. Juli 1888.

Endlich sitze ich ruhig in meinem Tusculum. Wir haben eben zu Nacht gespeist, und ich habe mich auf mein Zimmer zurückgezogen. Nach zweimonatlicher Zerstreuung der einzelnen Familienglieder in drei Gruppen sind wir endlich wieder beisammen, und ich fühle mich vollkommen als Patriarch. Ich schreibe bei offenen Fenstern um 10 Uhr abends. Sternklar ist die Nacht. Wunderbar friedlich die Stille ringsumher; nur der Brunnen plätschert fort; die Quelle fließt seit Jahrtausenden und wird nach Jahrtausenden ebenso fließen. Wie klein und kurzlebig ist doch der Mensch gegenüber dieser großen, ewigen Natur.

Du weißt doch immer etwas Besonderes zu finden, was mich freut; die Aussprüche von Moriz Hauptmann sind mir wie in eigener Seele entstanden und empfunden. Wir tabeln so oft Komponisten, wenn uns ihre Werke gequält und gesucht erscheinen, und merken das als einen der stärksten Fehler an. In den letzten Quartetten Beethovens kann ich nicht finden, daß das gewiß ernste Streben, immer Neuere und Schöneres neuer und schöner zu gestalten, erreicht ist; mir scheint, daß hier das musikalisch Schöne

aufhört. Von den späteren Klavierfonaten muß ich immer noch den einen oder andern Satz als wunderbar schön bezeichnen; es kommen da gewisse Inventionen vor, die mich entzücken. Zum Beispiel der erste Satz der letzten Sonate in C-moll, auch das Thema zu den mich wenig erfreuenden Variationen, dann das Adagio der B-dur-Sonate mit der gräßlichen Schlussfuge; das Adagio der Neunten Symphonie ist für mich ein vollendet schöner Satz, in dem sich Erfindung und interessante Gestaltung in einer Weise verschmilzt, daß ich nichts Schöneres und Interessanteres in der Musik zu nennen wüßte. — Bei großen pathetischen Kompositionen unseres Freundes Brahms werde ich auch zuweilen stutzig, wüßte aber bisher keine solchen Verirrungen ins musikalisch Unschöne in ganzen Sätzen oder ganzen Kompositionen zu nennen, wie die drei bis vier letzten Quartette Beethovens sie aufweisen; von der Fuge für Streichquartett gar nicht zu reden. Ich kenne von Beethoven überhaupt nur eine schön klingende Fuge, das ist der letzte Satz aus dem großen C-dur-Quartett. Was mich jetzt bei Brahms hinreißt, sind Sachen, in welchen die schönsten Erfindungen mit schönst klingenden Polyphonien verbunden sind, wie neuerlich in dem C-moll-Trio und den Zigeunerliedern. Wie in den Liebesliedern mit Begleitung à quatre mains wirft du auch bei den Zigeunerliedern gewiß nicht nur den glücklichen Griff, sondern ebenso sehr die meisterhafte Gestaltung in jeder einzelnen Singstimme bewundern. Diese immer wieder von Zeit zu Zeit auftauchende frische Unmittelbarkeit läßt mich hoffen, daß Brahms noch lange dauern wird; in den kleinen Formen zeigt er oft mehr vollendete Meisterschaft, wie in den großen Werken, in welchen er, wie mir scheint, den Höhepunkt erreicht hat.

Die Quelle rauscht draußen immer fort. Es hat wohl seine guten Gründe, daß der griechische Mythos den Pegasus, das Dichterroß, aus einer Quelle trinken ließ. Die Dichtung ist doch die einzige Kunst, die so lange existiert, als es Menschen gegeben hat. Sie hängt so sehr mit der Religionsbildung zusammen, mit der Vermenschlichung der Naturkräfte, mit der Furcht und Freude der Menschen über die ihnen günstigen und gefährlichen

Naturkräfte, daß sie davon lange nicht zu trennen ist; ist doch die Religion in ihren verschiedensten Formen die schönste Dichtung. Ja selbst unsere modernste Naturforschung steht auf einem Berge, von welchem sie mit klarem Auge nach einer Seite alles klar vor sich sieht; doch wendet sie sich um, so steht sie vor einem Wolkenmeere. Wer nicht befriedigt ist mit dem Blick in die klare Ebene, sondern sich immer auf die andere Seite wenden muß, der muß eben dichten, glauben. Es war immer so, so lange sich Menschen aufwärts bewegt haben; wir sind etwas höher gestiegen, doch die Wolken bleiben auf der andern Seite immer dieselben.

Die bildenden Künste sind immer nur eine Reproduktion unserer Augenwelt; sie bilden eben nach, was unseren Augen schön erscheint. — Mit unserer Gehörwelt ist es ein ganz eigen Ding. Da das Gehörschöne nichts nachahmt, nichts nachbildet, so hat es doch eine nahe Verwandtschaft zum reinen Anschauen der Natur, das eben einen schönen Eindruck auf uns macht, ohne daß wir irgendwo einen Maßstab dafür fordern, mit dem wir ein Nichtiges oder Falsches ausmessen könnten. Das „musikalisch Schöne“ ist so vergänglich fast wie das „Conventionelle“, wenn wir das Triviale von diesem fatalen Worte abstreifen können — man könnte wohl besser sagen, die musikalischen Menschen sind gleich einem Freimaurerbund mit unbewußtem Bande mysteriös verbunden.

Wer ist musikalisch? Das wäre so eine Überschrift für ein Essay für dich. Wie kompliziert ist dieser Begriff! Der eine hat vorwiegend rhythmisches Talent und Empfindung (das elementar-rhythmische Moment im Menschen ist der Herzschlag), der andere hat vorwiegend melodisches Talent (Melodie ist vom Rhythmus nicht zu trennen; die Gliederung des menschlichen Körpers, seine Doublirung nach horizontaler und vertikaler Richtung ist ein Teil seiner elementaren Grundlage); wieder ein anderer erscheint musikalisch durch ein eminent technisches und mechanisches Talent (elementares Moment: die Freude an der Überwindung von Schwierigkeiten als Hauptprinzip des gesteig-

gerten Selbstbewußtseins); wieder ein anderer erscheint musikalisch durch eine Übertragung seines intensiven Temperaments im dramatischen Ausdruck (elementares Element: Wunsch, so großartig wie möglich zu erscheinen, wie etwa der Pfau, der sein Rad vor dem Weibchen schlägt); wieder ein anderer durch kolossales Tonformen- und Rhythmen-Gedächtnis, wieder ein anderer durch Hingabe an die sinnliche Gehörswirkung u. s. w.

In mir ist alles Chaos. Ich täusche mich gern darüber, daß ich nur phantasmagoriere; ich könnte auch einmal etwas Vernünftiges über Dinge schreiben, die außer meinem Beruf liegen; die kurzen Ferien seien nur daran schuld, daß sich nichts in mir zur Reife ausbildet. Ich bilde mir, wie gesagt, solche Dinge gerne ein. Doch bin ich mir dieser Einbildung bewußt. Auch in meiner Spezial-Wissenschaft habe ich nur anregend, nur als Pionier und Mineur gewirkt; doch wenn das Terrain geebnet, der Weg gefunden, die Mine gesprengt war, dann ließ ich gern andere dort bauen und Früchte ernten.

St. Gilgen, 15. August 1888.

Ich habe immer noch zu viel Respekt vor der Druckerschwärze, und es steckt immer noch zu viel vom pedantischen Fachschriftsteller in mir, als daß ich mich zum Schreiben über Dinge hinsetzen könnte, deren Fundamente, Geschichte und Litteratur, ich nicht beherrsche. Von allen Geisteswissenschaften haben mich nur Psychologie, Aesthetik und Ethik wirklich interessiert. So oft nun Gedanken aus diesen Gebieten in mir aufsteigen und sich konzentrieren, finde ich, daß die Schlüsse aus meinen Spekulationen so furchtbar einfach, ja so einfältig und selbstverständlich sind, daß ich mir denke, das ist gewiß schon hundertfältig so gedacht und gesagt; so Alltägliches soll man doch nicht niederschreiben. Nun habe ich, so weit es meine Zeit erlaubt, in den letzten Jahren viel Philosophisches gelesen, um mich über den Stand der Dinge zu orientieren. Jetzt beschäftige ich mich mit den dickleibigen Werken von Wundt, der früher Naturforscher, Physiologe und Anatom war, und dann zur Philosophie überging.

Bundt gehört zu den Menschen, die (wie Loge, Lazarus u. a.) alles kritisch so zersetzen und auflösen, daß sich alles zu Floden verflüchtigt; die Versuche dieser Herren, aus dem zu Dunst aufgelösten und ins Unendliche, Unkennbare sich Verflüchtigen wieder etwas Harmonisches zu gestalten, fallen meist sehr schwach aus. Ich gestehe ja gerne zu, daß man auf dem Gebiete der exakten Wissenschaft genau die Grenzen erkennen und bezeichnen muß, wo man ganz einfach sagt: „Wir sind nicht in der Lage, darüber etwas wissen zu können“ (Stodas stereotype Redensart), doch da beginnt nun doch das „künstlerische“ Gebiet, auf welchem mir eine geistvolle Hypothese lieber ist, als ein leerer Raum. Mit ersterer kann die Wissenschaft wieder anbandeln und dadurch auch wohl wieder neues Wissen schaffen; mit dem leeren Raum ist nichts weiter zu machen. — Wenn ich bei meinem Spazierenklettern hier vor eine Felswand komme, so weiß ich auch, daß ich da nicht hinauf kann; ich muß eben wieder etwas zurückklettern und finde einen Umweg, auf dem ich doch vielleicht auf die Spitze der Felswand komme, vor der ich früher ratlos stand. Auf diese Weise bin ich in meiner Special-Wissenschaft doch zuweilen weiter gekommen, als andere, und wenn ein Versuch einer Umgehungs-Hypothese mißlang, so suchte ich einen andern.

18. Oktober 1888.

Beifolgend also Fortsetzung und Schluß meiner Aphorismen: „Was uns die Malerei erzählt“. Neues ist schwerlich darin. Doch manches aus dem Metaphysischen ins Psychologische übersetzt — eine Art der Bewegung, welche die ganze moderne Philosophie durchzieht. Für mich hat diese Schreiberei die gute Folge gehabt, daß sie mich eine zeitlang von gewissen ästhetisch-psychologischen Grübeleien befreit. Es geht damit wie mit den in Worte gefaßten Melodienzügen: Frühlingsblumen und Duft werden zu Nebelgrauen und schwinden wie ein Hauch! — Freilich dämmern wir lieber im unklaren Scheinen als in den Pappel-Alleen psychologischer Wahrheit bei hellem Sonnenschein. Doch

der Tag vergeht, die Sonne sinkt und das Abendrot und die Dämmerung umfassen uns mit neuen Träumereien.

Jedenfalls habe ich mich etwas im Ausdruck geübt und manche ästhetische Eindrücke auf einheitlichere Grundwirkungen zurückgeführt. So werde ich denn wohl, wenn die Dämmerung wieder kommt und ich nicht zu müde geworden bin, mich auch einmal an Ähnliches über Musik machen, will es aber dann gleich von Anfang besser ordnen.

20. Oktober 1888.

Ich nahm den „Fall Wagner“ zur Hand. Nach wenigen Seiten fiel mir ein Ausspruch Wundts ein über die Sprache der Tiere: „Sie unterscheidet sich dadurch von der menschlichen Sprache, daß sie sich nie in „Interjektionen“ äußert.“ Als ich dies zuerst las, fiel mir Wagnersche Musik ein, als ich jetzt Nietzsche las, fiel mir mein Puffy und mein guter Nero ein, beide augenblicklich höchst verständige, gesunde Menschen im Vergleich mit diesem nervösen Kläffer Nietzsche. Was sich der Kerl nur einbildet, daß er es wagt, solchen Blödsinn drucken zu lassen! „Zweite Auflage,“ das ist allerdings ein Beweis unserer Decadence im litterarischen und künstlerischen Geschmack.

Nietzsche ist heute mehr Wagnerianer als je, und wird es morgen wieder reuig bekennen; er ist philosophischer — verzeih' das harte Wort — Schauspieler, wie er Wagner einen musikalischen Schauspieler nennt.

Wien, Oktober 1888.

Sueß' Rede hat mich heute entzückt. Wenn mir der Inhalt auch nichts Neues brachte, da ich mich seit Jahren mit den von ihm berührten Dingen beschäftigte, so war doch die Form meisterhaft, ungemein geistvoll. —

— Sorgen um die Zukunft verbittern mein Leben; wie lächerlich ist doch ein alter Mensch, der für die wenige Zukunft, die er noch hat, sich hundertmal mehr Sorgen macht, als ein junger Mensch, der noch eine lange Zukunft hat! —

6. Februar 1889.

Ein ordentlicher Mensch sollte doch eigentlich am Morgen des Aschermittwoch einen ordentlichen Katzenjamber haben. Leider ist das bei mir nicht der Fall, und so bin ich kein ordentlicher Mensch.

Ich habe eine grenzenlose Sehnsucht „hinaus“. Mehr als zwei Monate hält meine Spannkraft für Beruf und Amt nicht mehr aus, dann muß ich wieder einige Wochen „Mensch“ sein. Je älter ich werde, um so mehr kommt mir unsere moderne Konzentration auf einen Lebensberuf und unser Spezialitäten-Proterwerb als eine geistige Verkrüppelung vor, etwa wie ein Zwerg mit einem Riesenarm. — Daß mich armen fetten Hamlet das Geschick in eine Sphäre des Handelns hineingeworfen hat, ist doch brutal.

Wien, Februar 1889.

Hörte im Karl-Theater „Kapitän Wilson“. Die Musik ist nur mit Zwang in die Handlung verflochten und nur sehr schwach. Alles nach der Schablone des „Mikado“. O heiliger Jacques Offenbach! Klassischer Hero des musikalischen Talents! — Wie sonderbar diese Sechzehntel Genies! wie Schumann sagt. Welch glücklicher Griff im „Mikado“: Stoff, Land, Ausstattung, Humor, Satire, feines Zurückgreifen auf die alte Form des Madrigale, englische National-Melodien Offenbachisch geformt — alles scheint intensiv Talent! Gerade so Lecocq; wir hörten „Angot“ zusammen in Neapel, im gleichen Jahre hörte ich „Angot“ in Stockholm. So wurde auch der „Mikado“ ubiquitisch wie die Schimmelpilze und gewisse Bakterien, Wesen, deren Keime auf den Spitzen des Micimborosso und in den Kohlengruben der Gebrüder Gutmann vorkommen, eine Art Allgegenwart, in der die Weltseele eine Art Gottheit vermuten könnte wie im „Mikado“ und der „Angot“! Aber, o weh! Bei Nr. 2 schon alles aus! Die Gottheit des Talents von Talmi! Man hat die Fata morgana für Wirklichkeit genommen. Wenn das Wesen der Kunst im „schönen Schein“ besteht, so giebt es auch noch eine Kunst, ihr den Anschein eines schönen Scheins zu geben. (Nimm's nicht zu ernsthaft!)

1. Juli 1889.

Ich hätte die „Gözendämmerung“ von Nietzsche wohl nicht zu Ende gelesen, wenn sie mich nicht im Zusammenhang einer gewissen Richtung unserer modernen Litteratur und Kunst interessiert hätte. Mir erscheint dies Buch als das Produkt eines Geisteskranken, und es war mir interessant, daß Nietzsche schon einmal im Irrenhause war, daß man ihn von seiner Professur in Basel delogiert hat und daß er jetzt, wie ich höre, wieder in einer Anstalt für Nervenkranke ist. Die Stimmung, aus welcher das Buch geschrieben ist, ist mir wohl bekannt. Ich habe sie auch durchgemacht, und aus ihr stammen einige meiner Lieblings-Paradoxen, z. B. „Die Lüge ist die festeste Basis der Moral“ oder „Der Absolutismus ist die einzige vernünftige Staatsform, vorausgesetzt, daß ich das Absolute bin“ u. s. w. Diese Freude am moralischen, psychologischen, sozialen Nihilismus liegt hinter mir; es ist ein gar billiges Vergnügen, alles zu verschimpfieren. Nietzsche charakterisiert sich selbst sehr treffend, wenn er sagt: „Es ist ein Vergnügen für alle armen Teufel, zu schimpfen; — es giebt einen kleinen Kauf von Macht!“ Er ist selbst so ein armer Teufel; impotent, etwas Positives zu schaffen, verschimpft er alles. Sein positives „Kraftideal“ hat eine frappante Ähnlichkeit mit Hebbels und Nestroys Holofernes. Vae victis! Er sagt, er sei ein Feind des Kritisierens und kritisiert alles. Was er kritisiert und wie er kritisiert, ist hundertmal besser und feiner gesagt. Seine „Gözendämmerung“ hat eine unleugbare Verwandtschaft mit dem berüchtigten Buch „Konventionelle Lügen“. Beide sind schlechte Bücher. — Dostojewsky ist sein Ideal; mich wundert, daß er sich entgehen ließ, für Ibsen zu schwärmen. Wie kann so ein ekler, gemeiner Kerl von „vornehm“ sprechen. Er möchte „Dionysos“ sein, doch kein Bildhauer wird ihn als jungen Dionysos wegen seiner Schönheit veremigen. Weil er „krank“ ist an Leib und Seele, hält er alles Gesunde im Menschen für Krankheit, Fortschritt für Decadence, Freiheit für Imbeciletät, alles Edle für Greisentum. — Das geistreich Paradoxe kann manchen jungen Menschen verblüffen, halb Gebildete irre-

machen. Darum ist er ein verderblicher, schlechter Mensch, gegen welchen, wie gegen die ganze Richtung alle, die es mit den Menschen gut meinen, in geschlossener Phalanx Front machen müssen. — Er kokettiert bald da, bald dort mit der Natur und den Naturwissenschaften, und versteht doch nichts davon. Es ist lächerlich, daß diese Art von Leuten ganz übersehen, daß ebenso viel Gutes wie Schlechtes für das Kunstwerk der menschlichen Gesellschaft aus dem Wesen der organischen Natur des Menschen hervorgehen kann, und daß es darauf ankommt, das Gute zu fördern und als Ideal zu erstreben, im Sumpf des Schlechten möglichst wenig zu rühren, damit die inficierenden Miasmen nicht aufsteigen. Seit ich Ibsens „Stützen der Gesellschaft“ sah, hat mich nichts so angeekelt wie diese „Götzendämmerung“. Das Schlechte im Menschen sieht und erfährt jeder im Leben genügend. Das Gute im Menschen zu zeigen und als Beispiel und Maßstab hinzustellen, ist doch die edlere Aufgabe der Litteratur und Kunst. Die Aufdeckung des Guten im Menschen enthält ebenso viel „Wahrheit“, wie die Aufdeckung des Schlechten. Schon lange drängt es mich, für das Gute und Schöne der Menschen eine Reihe von Essays in die Welt zu schleudern, doch ich bin nicht stark genug, um zu sagen: „Was schert mich Weib, was schert mich Kind!“ Ich muß vorläufig arbeiten, arbeiten. Und würde ich alt genug, darüber hinauszukommen — dann wird es mir an Kraft fehlen, zu sagen und zu gestalten, was so nötig zu sagen wäre. Ich schrieb dir schon früher einmal, daß dieser Nießsche immer Wagnerianer bleibt, so oft er auch Wagner verleugnen mag. Er betet nur sich an und seine Manneskraft. Es muß aber schwach damit bestellt sein, so würde er nicht so viel davon reden.

Doch genug — vielleicht schon zu viel von diesem Kerl, der überhaupt nur als ein gewisser ausgeprägter Typus unserer Zeit Beachtung verdient.

16. Juli 1889.

Zuvörderst meinen wärmsten Dank für deine freundliche Aufnahme meines Briefes über die „Götzendämmerung“. Ich

bin jetzt so außer allem Zusammenhange mit meinem inneren Menschen, daß ich mich kaum gleich in die Stimmung jenes Briefes hineinversetzen kann. Wenn ich behaupte, Nietzsche ist und bleibt Wagnerianer, so meine ich das so: seine innerste Natur ist so mit der Wagners verwandt, daß er sich gar nicht von ihm lösen kann. Dieses fortwährende Schreiben von Aphorismen, dieser Salat von Gutem und Schlechtem, von Edelhaftem und Edlem, Geistvollem und Gemeinem, dieser Gedankenschotter — ist das nicht ganz wagnerisch? Nietzsche bildet sich etwas darauf ein, eine ganze Philosophie in Aphorismen geschrieben zu haben; er nennt es eine neue philosophische That seines Geistes. Ist das nicht ganz wagnerisch? Er ist unfähig, litterarisch, logisch, künstlerisch zu gestalten, und erkennt nur das an, was er kann; hält alles, was er nicht kann, für dumm, schlecht, servil, überwunden u. s. w. Ist das nicht wagnerisch, ganz wagnerisch? Er betet seine Impotenz an und hält die gesunde Aktion für gemein; er phantasiert sich in eine Vorstellung von Kraftideal hinein, bildet sich einen brutalen Naturgötzen aus und ist selbst doch ohne alle eigene Kraft, scheint auch gar nicht überlegt zu haben, daß die menschliche Kultur diese Phase schon wiederholt durchgemacht und überwunden hat. Die Sprachform eines Kulturvolkes zerstören und auf die ersten Anfänge der Sprache, auf starke Interjektionen mit gehäuften Wiederholungen, auf die ersten zusammenhängend isolierten Aphorismen zurückgehen wollen, wie wir sie in den ältesten Schriften der Indier und Semiten finden, als das Volk noch nicht reif war, geschlossene Gedankenreihen zu erfassen — kurz, die langsam und mühsam im Laufe von Jahrtausenden erworbene schöne und breite und große Formgestaltung für greisenhaftes Rückgangs-Phänomen anzusehen — ist das nicht litterarischer Wagnerianismus in blödester Formlosigkeit: Weil ich nicht mit kann oder nicht gleich weiß, wohin der Weg nun führen wird, „d'rum ist Fortschritt Rückschritt“. Doch genug, eigentlich schon zu viel über diesen falschen Propheten!

Helenenthal bei Baden, 15. Oktober 1889.

Es hat mich wirklich lange nichts so verstimmt, als daß ich gestern nicht mit euch euren Laurencin feiern konnte und heute abends nicht so recht vom Herzen harmlos in den „beiden Schützen“ lachen kann; es ist gerade zehn Minuten vor 7 Uhr abends; ich vermute, du trittst gerade mit Sophie in die Loge. Schrödter muß in der Tenorbuffo-Partie sehr lustig sein; auch erinnere ich mich dunkel eines Ensemblestückes, das im Dunkeln spielt, und daß es ein Verwechslungslustspiel älteren Geschmacks ist; ich sah die Oper mit fabelhaftem Entzücken als Gymnast in Greifswald so etwa um 1846—48, dann erst wieder hier in der Römischen Oper; mir schien, es fehlten hier damals die richtigen Sängerschauspieler; doch war ich wohl ein anderer geworden; und wie es jetzt in dem großen Hause wirkt oder nicht wirkt, daran mag ich gar nicht denken; es hat doch etwas Trauriges, wenn wir über Empfindungen, die für uns in der Jugend zu den glücklichsten gehörten, im Mannesalter mitleidig die Achsel zucken. So ist's auch mit der Liebe und vielem andern. — Eigentlich sollten wir Alten über uns selbst die Achsel zucken; denn es giebt gar nichts mehr für uns, wofür wir uns so begeistern, in Haß oder Liebe so erhitzen könnten, wie wir es oft genug um nichts in der Jugend gethan haben. Eigentlich ist doch schließlich gleichgiltig, wodurch wir warm werden, denn das Hauptvergnügen und das Glück besteht doch nur im Warmwerden selbst. Daß man immer schwerer warm wird, je näher man den Siebzigern kommt, das ist freilich eine Schweinerei, wie du dich hyperbolisch ausdrückst. Doch — um in der Hyperbel zu bleiben — es ist mindestens eine Sauerei und eine hundsföttische Schinderei, wenn man beim Altwerden nach und nach immer häufiger daran gemahnt wird, daß man sich bald nach dieser, bald nach jener Richtung hin in acht nehmen muß, wenn man überhaupt noch etwas leisten will. Leider bin ich in diesem Falle.

Nun weiß ich, daß es für mich kein besseres und schneller wirkendes Heilmittel giebt, als frische Luft. Semmering, Rahlen-

berg, Baden kamen rasch in Erwägung; ich entschloß mich schnell für „Hotel Sacher“ im Helenenthal, und bin sehr zufrieden mit meiner Wahl. Schon gestern morgens wachte ich besser auf; heute geht es mir schon ganz erträglich.

Gestern machten wir eine Fahrt nach Mayerling. Das kleine, mit einer Art Kirchhofmauer umgebene Schloß (jetzt kleines Kloster mit Kapelle) liegt trostlos in einer unglaublich reizlosen Gegend; es läßt sich in hiesiger Gegend kaum etwas Nüchterneres denken. Und welche Stürme von Empfindungen sind in Tausenden von Menschen mit elementarer Gewalt losgebrochen durch die erschütternden Ereignisse, welche sich in diesen saden, reizlosen Gebäuden, in dieser nüchternen, kalten, gefühllosen Gegend abspielten. Es thut mir fast leid, Mayerling gesehen zu haben; jeder Nimbus von tragischem Verhängnis, welcher den so hochbegabten jungen Fürstensohn noch umgab, ist durch die öde Prosa seiner Totenstätte für mich fast verschwunden.

23. Oktober 1889.

Endlich komme ich nach und nach wieder ins Geleise. Meine Stimme ist so weit hergestellt, daß ich zwei bis drei Stunden hinter einander vortragen und operieren kann. Auch fange ich an, mich wieder daran zu gewöhnen, die Hälfte des Tages mit kranken, hilfesuchenden und oft hoffnungslos verlorenen Menschen zu verkehren, Wahrheit und Lüge so mit einander zu wechseln wie der routinierteste Theater-Koulißenschieber die Dekorationen wechselt. Meinen Schülern nackte Wahrheit aus Pflicht — meinen hoffnungslosen Kranken nackte Lüge aus Pflicht der Humanität.

Ach ihr beneidenswerten Menschen, die ihr nur der Wissenschaft und Kunst leben dürft, diesen reizenden Dekorationen unseres traurigen sozialen Lebens! Am Ende meines Aufenthaltes in St. Gilgen komme ich auch wohl in die Stimmung, es könnte mir wohl so wohl gehen wie euch, die ihr euch doch nur meist um eure Empfindungen und Gedanken kümmert. Doch kaum in meinen Wirkungskreis hierher zurückgekehrt, schreit jede

Stunde zu mir: Du fauler Kerl, willst du an dich denken! Glaubst du denn, die Menschheit hat dich umsonst auf deine Höhe gehoben? Du bist ihr verfallen! — Unsichtbarer Chor aus dem „Freischütz“: Hoho! Der Adler ist dir nicht geschenkt! — Meine Schüler, meine Kollegen, meine Kranken und sonst noch so und so viele Menschen, alle schnappen nach mir und reißen ein Stück von mir ab und jeder will das beste Stück haben. Als ich jung war, hatte ich Freude an dieser „Hex“ des Lebens. Jetzt bin ich ein müder Mann, der sich scharf selbst in die Bügel nehmen muß, um seine Pflicht zu thun! — Wie gern möchte ich jetzt oft abends ein Buch lesen, mich ans Klavier setzen, um mich zu zerstreuen, doch die physischen Kräfte versagen. Ich habe ein unwiderstehliches Schlafbedürfnis und kann dann zum Glück noch mit einer Flasche Gumpoldskirchner mich befriedigen.

Wien, 1889.

Sa, wenn ich ein Orkving wäre! Ich kann dir gar nicht sagen, in welchem Meer von Wonne ich neulich bei „Czar und Zimmermann“ schwebte. Welch ein Reichthum melodischer Gestaltung! Nur mit Mozart vergleichbar! Und sehe ich das Repertoire an, keine Wiederholung! Wie arm sind wir, und wie wenige fühlen diese Armut! Aus einem Akt von Orkving macht man heute drei Opern! Böse, böse Zeit! Arme Zeit!

Ich habe vor einigen Jahren schon erklärt: „Ich bin alt.“ So ist mir das „Altwerden“ erspart. Wenn sich gutmütige Menschen zuweilen darüber zu täuschen meinen, so ist das ja ganz lustig, ändert aber an der Sache nichts. Und nun gute Nacht! In einem Punkte fühle ich immer ganz jung: in der herzlichsten, unveränderten Liebe zu dir!

Abbazia, 9. Januar 1890.

So schön wie diesmal habe ich es noch nie hier getroffen. Es war anfangs wohl oft trübe, doch ungemein warm; eine frühwarme Atmosphäre, die meinen von Wien hierher gebrachten Katarrh bald beseitigte. Seit sechs Tagen ist ein Tag schöner

wie der andere. Den ganzen Tag wolkenloser Himmel und goldige warme Sonne, des Abends silberner Mond über Meer und Inseln. Seit langer, langer Zeit habe ich mich wieder einmal einfach vegetierend des Daseins gefreut. Auch fand ich Muße zum Niederschreiben einer wissenschaftlichen Arbeit, die ich schon lange im Kopfe mit mir herumtrage. Das hat mich wunderbar erfrischt und mir eine Art verjüngenden Selbstbewußtseins eingeflößt, die mich in glücklichste Stimmung versetzte. Vielleicht werde ich, wenn ich es nach Wochen wieder durchlese, finden, daß es ein Schmarren ist — macht nichts; ich werde es dann den Flammen übergeben, wie so vieles andere; mein Vergnügen habe ich daran gehabt. Alles Glück besteht am Ende doch nur in der eigenen Illusion.

25. April 1890.

Nur du kannst so liebe Briefe schreiben, wie ich heute wieder einen von dir erhielt. Wir sehen uns viel zu wenig. Die Schuld liegt an mir. In der Theorie und aus geschichtlichen Studien bin ich längst zu der Einsicht gekommen, daß die Weltseele der Menschheit ihren Entwicklungsgang nach der Bestimmung eines unergründlichen Fatums geht, und daß das Individuum daher vom Fatum zu Handlungen benützt wird, wie es gerade kommt. Doch der einzelne bildet sich in der Gegenwart doch immer ein, zu schieben, wenn er auch nur geschoben wird. In der Kunst glaube ich immer noch eher an die Bedeutung von Individualitäten, als in der Wissenschaft.

Hellbrunn bei Salzburg, 28. Mai 1890.

Ich erhielt in Aufsee die Nachricht, daß mein Assistent Dr. Salzer (Sohn des Wiener Primar-Arztens) zum ordentlichen Professor der chirurgischen Klinik in Utrecht berufen ist. Die Sache schwebte schon seit einigen Monaten, und schien daran scheitern zu wollen, daß der holländische Unterrichtsminister keinen Ausländer haben wollte; endlich hat er doch dem Wunsche der Fakultät in Utrecht nachgegeben. Salzer ist der sechste, den

ich auf einen chirurgischen Thron setze. Er wird in seinem Fach bald ganz Holland beherrschen, wie mein Schüler v. Winivarter ganz Belgien beherrscht. Und so hätte ich für die Chirurgie die flandrischen Provinzen wieder erobert. Übrigens dürfen wir uns freuen, Gelegenheit zu haben, uns für Van Swieten und de Haën zu revanchieren, welche als Holländer die erste Wiener medizinische Schule begründeten.

8. Juli 1890.

Von mir weiß ich so viel wie nichts; ich habe immer nur für andere zu denken und zu thun. Gar keine Stimmung, höchst selten erfreuliche Momente — Und doch! Sonntag war ich mit fünf von meinen jungen Leuten auf der Nagalpe; das Wetter war ungünstig, doch so von oben aus der Höhe auf die kleine Welt herabzublicken, von Wolken umgeben, auch vom Sturme gepeitscht; es hat etwas Erfrischendes, Erhabenes! Meine Gefährten haben wie für ihren Vater um mich gesorgt; auch das war schön, zuweilen rührend. Sie kamen mir wie fünf gute Narren mit König Lear vor. „Blast, blast“ zc. Ich empfinde heute noch einen eigenen Reiz wie in meiner Jugend, darin meine Kräfte bis aufs äußerste anzuspannen. Auch die Nagpartie ist gut abgelaufen.

St. Gilgen, 20. September 1890.

Sternhelle Nacht! Das erste Mondesviertel, welches Busch und Thal mit silbernem Glanze erfüllte, ist eben hinter dem Zwölferhorn aufgetaucht. Ich sitze in meinem, dir wohlbekanntesten Zimmer, das mich so traulich umfängt, und bei offenem Fenster höre ich den immer fließenden Brunnen rieselnd scheinbar ewiges Leben atmen. Wir saßen heute Abend so traulich beisammen, und ich dachte mir still: ich bin doch ein glücklicher Mann!

Deine freundliche Aufmunterung bei Gelegenheit meiner brieflichen Bemerkungen hat denn doch endlich zu dem Anfange einer Gestaltung von Ideen geführt, die mich seit Jahren

erfüllen. Ich schreibe augenblicklich einen Essay: Anatomisch=physiologische Aphorismen über Musik. Wer ist musikalisch? — Es soll einen Teil von einer Reihe von Essays bilden, welche ich unter dem Titel: „Grübeleien eines Spaziergängers am Aberssee“ zusammenfassen möchte, falls sich die Dinge zu meiner Befriedigung gestalten. Vorläufig schwillt mir das Ding auf wie der Faustsche Pudel hinter dem Ofen, und ich fürchte, des Pudels Kern wird auch nichts mehr als ein fahrender Scholast sein. Doch das Ding macht mir Spaß; ob es auch anderen Spaß machen würde, ist freilich eine andere Frage. Vorläufig befinde ich mich noch in einer ähnlichen Lage, wie du sie einst von Ambros schildertest. Ich jage nicht nach Gedanken, sie jagen mich. (Ach, hätte ich die Leichtigkeit und Plastik deiner Feder.) Wenn ich in die Tiefe tauchen will, komme ich immer bald auf Untiefen, d. h. auf seichte Stellen. — — Ja, könnte ich den Winter hier bleiben, da würde sich vielleicht etwas Fertiges gestalten. Doch die schönen Tage von St. Gilgen sind bald vorüber, mein Hofrat! Ich könnte die Schulmeisterei und die Praxis wohl entbehren, doch nicht die Wissenschaft und Kunst als melkende Kuh, da ich in sozialer Beziehung immer noch zu den Säuglingen gehöre und für mich und die Meinen viel Nahrung brauche.

St. Gilgen, 22. Mai 1891.

Hätte ich Gockels Zauberring, ich hätte ihn oft gedreht, um dich hierher zu bringen. War der Morgen schöner? Oder der Mittag? Oder der Abend? Oder die mondscheinsilberne Nacht? Nur selten dürfte es hier solche Reihe von schönen, regenlosen Tagen in einem lauen, selbst warmen Mai geben! Mir hat es sehr gut gethan; ich habe meine Stimme wieder, und wenn ich auch die Empfindung habe, daß ich weder stark schreien noch jodeln kann, ohne mich zu überschnappen, so hoffe ich doch, daß die Leistung meines Kehlkopfes für die Studenten genügen wird. Ob auch die Leistung meines Gehirns? Das ist mir zweifelhafter. Der Zustand von natürlicher Behaglichkeit und Zu-

friedenheit, in welchem man in dieser göttlichen Natur hineingerät, ist so unnatürlich für uns moderne Menschen, daß wir schon gar nicht mehr wissen, was an uns eigentlich erste oder zweite oder dritte Natur, was Geistesgesundheit oder Geistesungefundheit ist. Hier bin ich doch etwas, ein Stück Natur; ich fühle mich ebenbürtig mit Baum, Fels, Bach und See. In Wien, wohin ich morgen abreise, soll ich nun wieder eine Rolle spielen, soll etwas scheinen in dem abgespielten Stück „Menschenglück und Ende!“ Soll auf dem alten *Theatrum mundi* agieren, dessen *Impresario* längst bankerott ist, und der von den Galerien kaum so viel einnimmt, daß er ein Spielhonorar abendlich auszahlt, zu klein, um davon standesgemäß zu leben, zu groß, um daran vor Hunger zu sterben. Ich soll nun wieder in große Aktionen eintreten; von den verschiedensten Seiten schreibt man mir, man warte auf mich, um dies oder das zu entscheiden. Und ich armer Teufel war hier so zufrieden im Träumen, ganz vorbereitet auf das göttliche Nirwana! Daß das Schicksal meine blöde, grüblerische Hamletnatur auch gerade auf einen Posten gestellt hat, wo ich das treibende, agierende Element sein soll! Ich bin hier von den vielen schönen Tagen ganz verweichlicht und verspüre einige Ähnlichkeit mit Rinaldo. Daß keine Armida vorhanden ist, die Ansprüche an mich macht, ist mir lieb, doch aus den Zaubergärten der hiesigen Natur ruft mich nur der silberne Schild der Pflicht! Der Gedanke, den ganzen Sommer hier zu verdämmern, wäre mir nicht unerträglich. *Certum signum senectutis*. Gockel und Familie hat mich sehr belustigt. Die Aufsätze von D. Strauß habe ich zum größten Teile gelesen oder durchgeblättert. Wenn man über alle Künste und Litteraturen Essays drucken läßt, kann's wohl nicht immer ersten Ranges sein. Zugleich las ich Springers Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. Beide Bücher haben doch wieder den Gedanken lebendig gemacht, welche bedenkliche Abgötterei wir doch mit unserem Geist und unseren Empfindungen treiben. Die Reaktion kann nicht ausbleiben. Die Anbetung des Individuums wird schwinden, damit der Heroismus auf allen Ge-

bieten der Kunst, Wissenschaft und Geschichte. Numerische Gleichheit der Individuen, das höchstmögliche Glück der Einheit bei Nivellierung des Gesamt-Niveaus, nichts allzu hoch, nichts allzu tief; das Hohe köpfen, den Schlamm heben, das ist das Ideal der jetzigen jungen Generation. Ich sehe eine Zeit, wo Kunst und Wissenschaft gleich der Religion als etwas Veraltetes, historisch wohl Interessantes, doch Totes, nicht mehr Erweckbares betrachtet werden: eine Republik des Verstandes und des materiell Praktischen, die nichts über Mittelmaß duldet, und jeden, der klüger oder besser als der andere erscheint, sofort köpft. Ich bin froh, das nicht mehr zu erleben. Wir lebten in einem großen Zeitalter, in einem goldenen Zeitalter.

St. Gilgen, 26. September 1891.

Ich habe hier ein körperlich arbeitsames und geistig faules Leben geführt! Geistig fauler als je. Ich habe nur zwei Bücher ernsthaft durchgelesen: „Helmholz' Lehre von den Ton-Empfindungen“ zum viertenmal und Preyers „Entwicklung der Seele des Kindes“. Das kam so. Im vorigen Jahre habe ich hier und in Abbazia ein ziemlich dickes Manuscript zu Papier gebracht: Aphorismen zur Anatomie und Psycho-Physiologie des Musikalischen. Es lag unberührt ein Jahr; nun nahm ich es hier wieder vor. Das erste Kapitel „Ueber den Rhythmus als eines der wesentlichsten, mit dem Organismus des Menschen innig verbundenen Elemente der Musik“ passierte meine Kritik leidlich, so daß ich es ins Reine schrieb. Auch der Anfang des zweiten Kapitels: „Ueber die Beziehungen von Tonhöhe und -Tiefe zum menschlichen Organismus“ war noch erträglich. Doch dann kamen die Fragen: Sprache, Gesang, Vokale, Obertöne. Ich ward unsicher über die Richtigkeit einiger Sätze. So fing ich an, in Helmholz' Buch zu blättern, machte eine Excursion in Landois' Buch über Tierstimmen, kam wieder zu Helmholz und zwar zur vierten Auflage, die gegenüber der ersten Auflage, die ich früher studierte, doch viel Neues enthält. Mit den Vokalen, Obertönen, Sprache zc. kam ich ins Psychologische, in

die Entwicklung der Sprache und des Gesanges beim Kinde und so in Meyers dickes, dabei höchst interessantes Buch von fundamentaler Bedeutung. Ich will ja nichts Gelehrtes schreiben, sondern nur den Dilettanten in diesen Dingen die Illusionen abschütteln. Beruht das Komponieren auf einem Akt, der mehr den Hallucinationen oder Illusionen zugehört? Dies führte mich wieder zu einem Buche über Hallucinationen, über Schlaf, Träume zc., ja in die Geisteskrankheiten hinein. Ich möchte nicht einen Satz schreiben, der eine Unklarheit über diese Dinge verrät, nicht ein Wort falsch oder für den Kenner zweifelhaft anwenden. — Nun habe ich so viel Vorzügliches gelesen, daß ich mich gar nicht traue, mein Manuscript vorläufig weiter anzusehen. Du siehst, lieber Hanns, daß ich nicht zum populären Schriftsteller geboren bin. Bei anderen gehe ich leicht über Ungenauigkeiten hinweg, wenn mich die Persönlichkeit des Schriftstellers anzieht; ich nehme bei mir jeden Satz bleiern schwer. So wird wohl nichts aus meinem projektierten Essay werden. Schadet nichts! Wenn es notwendig ist, wird es doch geschrieben, von irgend einem andern. Was in einer Zeit einer denkt, denken Hunderte mit ihm; es liegt in der Luft; es ist, weil es den Zeitumständen und den Verhältnissen nach sein muß. Einer wird es in eine zeitgemäße Form kleiden. Wer es ist, ist für später ziemlich gleichgiltig. Die Persönlichkeit ist nur etwas in der Gegenwart; in der Geschichte ist sie nur ein kleines Moment einer Bewegung, die vor sich geht, weil sie den Umständen nach vor sich gehen muß. Du siehst, ich bin Fatalist in Betreff der Fortentwicklung der Menschheit. Im übrigen, meine ich, darf der Mensch, wenn er seine Schuldigkeit gegen die anderen gethan hat, in seinen Mußestunden thun, was ihn freut. So ist das Grübeln und Gestalten meine einsame Freude, mein Vergnügen; wenn auch gar nichts dabei herauskommt, so trägt es doch zur Erweiterung des Ichs bei, und das ist wieder eine Freude, die einsam genossen werden will und freilich zur inneren Einsamkeit führt.

Ich hatte auch manche belletristische Sachen mit; auch

manches von Maupassant, Zola zc., doch ich vertrage davon nicht viel; der Humor muß dabei schon sehr hervorragend sein, wenn er mich über das ekelhaft Erotische hinweggleiten lassen soll. Wenn ich schon meine Zeit hergebe, um mir von einem etwas erzählen zu lassen, so muß es schon etwas ganz Besonderes sein. Es geht mir fast schon wie Grillparzer, der einmal zu Brücke vor einer Akademie-Sitzung sagte: „Was soll ich armer alter Mann den ganzen Tag thun? Schreiben kann ich nicht mehr. Lesen? Ja, alle guten Bücher habe ich wiederholt gelesen; — nun soll ich auf meine alten Tage die schlechten Bücher lesen! Das ist doch zu hart!“

17. Oktober 1891.

Es ist ein eigen Ding mit dem Lachen und behaglichem innerlichen Lächeln über Bücher, Vorkommnisse und Menschen. Von tausend Menschen, welche über dasselbe weinen, werden kaum fünfzig über dasselbe lachen. Das Pathetische, Großartige, Gewaltige, uns Niederdrückende, der schmerzliche Kampf ums Dasein bis zum Tode scheint in der gesamten Natur selbst zu liegen. Das Komische und Lustige ist rein menschlich, konstitutionell; sein Ausdruck wechselt mit den verschiedenen Zuständen der geselligen Verhältnisse, ja mit dem Alter und den labilen Stimmungszuständen des einzelnen.

26. November 1891.

Ich will es gar nicht leugnen, daß mich der Gedanke, zum erstenmal in unserem Herrenhause zu sprechen, lange aufgeregt hat, bis es geschehen war, und daß ich alles, was ich sagen wollte, gut durchdacht hatte; daneben liefen alle meine anderen täglichen Berufsgeschäfte, und da sah es manchmal recht wüß in meinem Kopfe aus. Doch ich glaubte es meinen Kollegen und meinem Stande schuldig zu sein, für sie einzutreten, wozu sich ja sonst so wenig Gelegenheit bietet. — Ob das, was ich gesprochen, den „Herren“ gefallen hat, weiß ich nicht; jedenfalls war es während der drei Viertelstunden, die ich gesprochen habe,

so mäusestill in dem sonst sehr unruhigen Hause, wie ich es bisher kaum erlebt habe. Es war wohl die Neugierde, einen „neuen“ Mann sprechen zu hören.

4. Dezember 1891.

Du verzieht mich schrecklich. Wie sonderbar doch das Leben ist. Ich hätte nie geglaubt, daß ich je in unserem Parlamente eine persönliche Stellung einnehmen würde, auch einer dort sein könnte. Doch scheint es nach beiden ersten Reden fast so. Ich bin jetzt doch etwas nervös geworden, mehr durch die langweiligen Delegations-Sitzungen, als durch schlaflose Nächte, in welchen ich als Vorbereitung zu meiner zweiten Rede noch einmal die ganze Zeit von 1870 durchlebte, abends vorher Kriegskarten studierte; um 6 Uhr Diners. Nun habe ich genug davon und sehne mich schon nach Abbazia.

10. Dezember 1891.

Ich schicke dir beiliegend meine beiden Reden; vielleicht freut es dich, sie durchzusehen, sie sind ein Stück von mir. Du magst sie behalten, wenn du willst. Ich lege von den zahllosen Ausschnitten aus ausländischen Zeitungen zwei bei, die dich vielleicht amüsiren werden.

Vielleicht schreibe ich am Semmering wieder ein Kapitel meiner Aphorismen über Musik. Vielleicht ist mein Herz bis dahin schon längst in irgend einer Launenhaftigkeit still geworden. Mir ist manchmal zu Mute, als würde ich die nächste Stunde nicht erleben. Thut nichts! — Habe mich lieb und behalte mich lieb, tot oder lebendig; man wird mich mit viel Liebe begraben. — Vielleicht kommt es anders.

Abbazia, 9. Januar 1892.

Draußen furchtbarer Gewittersturm; es blitzt und donnert wie im Juli; die Wogen spritzen hoch in die Höhe in den Park hinein; die ganze Natur im höchsten Aufruhr! Frau und Kinder packen in den Nebenzimmern alles zusammen zur Abreise. Ich wäre gar zu gern heute mit nach Wien gefahren, da mich das

vollkommene Nichtsthun schon sehr ödet. Doch mein Katarrh kommt doch noch allzu leicht wieder, und meinen Kräften fehlt der gewisse Überschuß, über welchen ich disponieren muß, wenn ich mit Freuden arbeiten soll. — Dein lieber Brief vom Drei-Königs-Tag hat mir sehr wohl gethan. Wenn mir meine Frau auch zuweilen den Kopf wäscht über meine Raunzereien, so wirkt das doch nicht mehr viel. Deine freundlich strenge Strafpredigt über meine Ungebuld und Ungeberdigkeit habe ich mir dankbarst hinter die Ohren geschrieben. Doch ich bin oft so tieftraurigen Stimmungen unterworfen, daß ich mir selbst zumider. Ich finde kaum Stimmung zum Lesen; vom Schreiben oder längerem konsequenten Denken ist noch gar keine Rede. Den Sitz neben dir am 17. nehme ich dankbarst an. Auf vergnügtes Wiedersehen! Sophie trage ich auf, in dieser Influenza-Zeit ganz besonders auf dich acht zu nehmen.

26. Januar 1892.

Mit Rührung habe ich heute gelesen, was du über den alten Soldatensänger Haizinger geschrieben hast; das war sehr lieb von dir. Seine kunstvolle und doch wieder naive Art des Singens hat mich sehr interessiert. Ich habe die Empfindung gehabt, daß man gerade so zu Schuberts Zeit sang: in erster Linie rein musikalisch, nur um zu singen und singen zu hören. Brahms vermischte: tiefere Auffassung, Seele, künstlerische Noblesse. Ich weiß nicht, ob das wirklich so besonders vorwiegend von Schubert intendiert war; ich meine immer, wir modernen Menschen verbinden viel zu viel allerlei Dinge und Gedankenbilder und Gefühlsextreme mit der Musik vor 1848. Die Musik allein genügt den meisten nicht, sie soll jetzt immer mit anderen Dingen verquickt sein, und wo dies nicht sein kann, sucht der Spieler oder Sänger durch besondere Vortragsart unsere Aufmerksamkeit von der Musik auf sich, auf seine sogenannte Auffassung zu lenken. Das Hören und Empfinden des einfach musikalisch Schönen und die abstrakte Lust daran scheint mir sehr in Abnahme begriffen. Das Interessante ist

der Feind des Schönen. Das Schöne und Schönste kann nicht wohl interessant sein, ebensowenig wie das Gute und Beste. Das absolut Schönste und Beste wird wie Gold immer langweilig sein, weil es eben das Schönste und Beste ist, das Interessante aber den Wechsel von Schön und weniger Schön involviert.

Wien, März 1892.

In Mascagnis „Amico Fritz“ klingt mir vieles geradezu widerwärtig; daß man sich an jede musikalische Klangfrage gewöhnen soll, ist doch viel verlangt. Indes bin ich überzeugt, daß wir noch lange nicht am Ende sind. Man wird dazu kommen, das beliebige Hin- und Herschlagen mit Fäusten auf dem Klavier in irgend welchen fünf oder siebenteiligen Rhythmen auch noch für interessante Kunst zu halten. Erst dann wird man, wenn man ganz ins natürliche bestialische Chaos zurückgefallen ist, wieder von vorne anfangen. So wird es auch mit dem Ethischen und Sozialen gehen, das sich die Kulturnationen mühsam erworben haben. Man will zum bestialen Urzustand zurück. Freut mich, daß ich es nicht erlebe. — Das Klarinetten-Quintett von Brahms! Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein! Freilich giebt es wohl kaum ein Kammermusikstück, was in der vierhändigen Bearbeitung so wenig von dem wonnigen Klangreiz zu bieten vermag, als dieses Quintett. Und doch! Dies Skelet ist von einer so wunderbaren Schönheit für den musikalischen Anatomen, daß es für den, welcher das Original kennt, sich mit Fleisch und Haut bedeckt und zum schönsten Individuum wird. Hier ist alles ausgesucht schöne Form und Klangschönheit. In der knappen Form aller Sätze vollendete klassische und doch interessante Schönheit. Nichts Häßliches und doch interessanter als der ganze Mascagni mit seinen Fragen. Ich habe das Stück heute dreimal mit Frau Groll durchgespielt, und wenn ich danach nicht völlig nervös erschöpft gewesen wäre, so hätte ich gern von vorne angefangen. Es ging das drittemal ganz erträglich; doch ob ich es bis Samstag nicht wieder vergessen habe, dafür möchte ich nicht stehen. Ich habe den

Paß gespielt. Mit den Klarinett-Koloraturen im Adagio wirst du dich vorher befassen müssen, wenn wir es spielen wollen. Ich fürchte, du wirst überhaupt an manchen Stellen sehr nervös werden, wo Viertel, Achtel, Triolen, Synkopen u. s. w. immer ganz ungeniert neben einander hergehen und dabei doch das Ganze einen ruhigen Eindruck machen soll. Ich komme Samstag 7 Uhr und freue mich sehr darauf.

Muffee, 2. Oktober 1892.

(Nach Billroth's Jubiläum als Professor an der Wiener Universität.)

Ich müßte ein Herz von Stein haben und überhaupt gar kein Mensch sein, wenn ich nicht durch die Anzahl von Telegrammen und Briefen von der ganzen Erdoberfläche her tief gerührt wäre. Es giebt also doch recht viele, viele Menschen, die mich lieb haben für die Liebe, die ich ihnen entgegenbringe, sei es als meinen Schülern, sei es als meinen Patienten. Man kann sich nur satt essen und satt trinken. Doch aller Menschen Liebe würde man nimmer satt.

Ich habe es nie für wahrscheinlich gehalten, daß man dem Kaiser vorschlagen würde, mich zum Geheimen Rat zu ernennen. Wir stehen als Universitäts-Professoren, als Lehrer des zukünftigen Oesterreich ja doch eigentlich ganz außerhalb der Beamtenwelt. Wir sind nur unserem Gewissen verantwortlich, und da giebt es keine Rangstufen, denn vom Gewissen zur Niedertracht ist nur Ein Schritt. — Du hast in deinem letzten Briefe darüber ganz meine Empfindungen ausgesprochen. — Die Verleihung des Ehrenzeichens (oder wie es im Gelehrtenmunde heißt, des „Goldenen Vlieses“) für Kunst und Wissenschaft hat mich sehr gefreut, weil es mir gebührt. Es liegt gesunder Menschenverstand, also die allerhöchste Auszeichnung, in dieser Auszeichnung.

IV.

Die Briefe aus Billroth's letzten Jahren geben uns ein treues Bild von der geistigen Spannkraft und all-

seitigen Empfänglichkeit, welche der bereits Schwerkranke sich bis ans Ende bewahrt hatte. Kämpfend mit einem Herzleiden, das jeden anderen zu mutloser Passivität niedergedrückt hätte, bethätigt Billroth unausgesetzt den lebendigsten Anteil an den Erscheinungen der Litteratur, Musik, Politik. Dieses Interesse bleibt nicht bloß aufnehmend, es wird zugleich produktiv in seiner oft zu kleinen Abhandlungen anwachsenden Korrespondenz, in seinem emsig fortgesetzten Essay über Musik, in seinen epochemachenden Reden im Herrenhause. Unter dieser erstaunlichen, vielseitigen Geistesthätigkeit strömt aber in Billroths letzten Jahren ein merkwürdiger neuer Zug: sein inniges Sich-Eins-fühlen mit der Natur. Es ist dies ein ganz anderes, als Billroths Naturgenießen in seinen bewegteren jüngeren Tagen, wo er landschaftlicher Schönheit objektiver, mehr als beschauender Künstler gegenüberstand. Auf unseren gemeinsamen Reisen sah ich ihn manche Gegend bewundern, auch wohl, wenn sie seinen Erwartungen nicht entsprach (wie der Besuv oder die Blaue Grotte), humoristisch kritisieren, aber sie blieb ihm doch Objekt, wie ein Gemälde, und mußte bald seinem Drange weichen, wieder anderes, Neues zu sehen. In seinen letzten zwei Jahren wandelt und vertieft sich dieses Verhältnis; wir beobachten an Billroth ein unmittelbares, inniges Mitfühlen der Naturstimmung, ein stilles, dabei leidenschaftliches Versenken in ihre Einzelheiten. Sein Puls pocht in geheimnißvoller Sympathie mit dem Pulse der Natur. In dem engen Umkreise von St. Gilgen und Abbazia, über den hinaus es ihn nicht.

mehr drängte, wird er eins mit dem Leben der Landschaft. „Ich fühle mich als Stück der Natur, als Fels, als Woge, als Baum, als Himmel.“ Dieser Zug hatte für mich etwas tief Ahnungsvolles, dabei rührend Großartiges, indem Billroths Naturschwärmerei nie in thatlosem Quietismus erschlaffte, sondern in steter Wechselwirkung blieb mit geistiger, oft angestrengt geistiger, produktiver Thätigkeit.

Abbazia, 3. Januar 1893.

Durch eigene Studien und eigenes Grübeln bin ich schon lange zur Überzeugung gekommen, daß es für den Menschen absolute Begriffe wie „schön“ und „gut“ seiner ganzen Natur und seinen bisherigen sozialen Gestaltungen nach überhaupt nicht geben kann; denn man muß sich doch immer fragen: „Schön“ für wen? „Gut“ für wen? Es sind im höheren Sinne konventionelle, mit der Veränderung und Kultur der menschlichen Gesellschaften unlösbar verbundene, fortwährend wechselnde Begriffe. Sie sind deshalb nicht weniger wertvoll, weil sie konventionell sind; denn die aus dem Altruismus hervorgegangene Konvention ist eins der stärksten Fundamente der Ethik und der Ästhetik. Wenn ich noch einen Moment über diese Dinge im Zweifel gewesen wäre, so würde mich ein Buch, das ich mit Heißhunger verschlinge, Herbert Spencers „Sociologie“, darüber völlig ins klare gebracht haben.

Ungemein schwierig ist es nun auf dem Gebiete jeder Kunst für den innerhalb einer Zeit Stehenden zu beurteilen, nach welcher Richtung hin sich eine weitere Entwicklung kundgiebt; ja man hat schon oft Fortschritt für Rückgang oder Rückgang für Fortschritt gehalten. Es ist mit den sozialen Verhältnissen nicht anders. Die meisten Menschen halten Social-Demokratie und Kommunismus für Fortschritt; die sociologischen Historiker sagen, es ist ein Rückschritt zu bereits überwundenen Formen der Gesellschaften und Staaten. Nur in den Naturwissenschaften

ten wissen wir immer sehr bald, ob eine Beobachtung, eine Zusammenhangs-Erkenntnis neu ist oder nicht.

Wir befinden uns zur Zeit mit der Musik, so viel ich es zu beurteilen vermag, auf einem Punkte, wo eigentlich niemand sagen kann, was werden wird. (Es ist wohl mit den modernen Künsten zur Zeit nicht besser bestellt.) Man denkt sich wohl zuweilen, es müßte jemand kommen, der unerschöpflich an neuen, bisher noch nicht gehörten Melodien ist. Ist aber unsere jetzige Generation auch noch empfänglich dafür? Das ist mir sehr zweifelhaft. Der Kulturmensch will immer etwas Neues von Zeit zu Zeit haben. Was soll ihm die Musik Neues bringen? Sollten die Stücke komplizierter, polyphoner werden, um das Interesse an dem Sineinanderwinden der Tonformen zu reizen? Man kann die Motive doch nur nacheinander oder nebeneinander bringen, entweder wie sie sind oder in veränderter Form. Man kann das einzelne und das Ganze kürzer oder länger machen. Bruckner wählt das letztere. Daß eine Symphonie ein Konzert ausfüllt, war wohl noch nicht da, es ist neu; die neuen Generationen wollen vor allem etwas Neues. Die Kritiker wollen auch etwas sein; sie klammern sich an das Neue und kommen sich dabei selbst neu und interessant vor; sie schrauben sich in ihrer bornierten Phantasie zu Vorkämpfern einer neuen Ära hinauf und kommen sich dabei viel wichtiger vor wie der Held, den sie auf ihrem Schild tragen.

Es wäre wohl ganz interessant, zu hören, was für Musik man in hundert Jahren machen wird, doch wir werden wohl kaum Aussicht haben, hier am Karst oder sonstwo, wie der Meister von Palmyra, einem Geist zu begegnen, der uns ein ewiges Leben schenkt; so thun wir wohl am besten, uns an dem zu erfreuen, was wir haben, und übrigens dem Grundsatz zu huldigen: „Mensch, ärgere dich nicht!“

Abbazia, 3. März 1893.

Über mich weiß ich dir nichts Neues zu erzählen, als daß ich mit größtem Behagen das Studium von Herbert Spencers

„Sociologie“ fortsetze; es scheint mir wie ein Buch der Bücher, wie eine Bibel. Freilich ist auch letztere nicht nach jedermanns Geschmack. — Am 9. April will ich nach Wien zurück, eine Woche für die Vollendung des Rudolphinerhauses betteln gehen, dann für das Haus der Gesellschaft der Ärzte und dann für meine Zukunftsklinik arbeiten: drei Nägel zu meinem Sarge. Ich wollt', ich läge erst drin; denn das langsame Hinabkriechen ist gar nicht nach meinem Geschmack.

St. Gilgen, 11. Juli 1893.

Hoffentlich besuchst du mich bald. Es geht mir augenblicklich recht leidlich. Ich hatte jetzt in Wien fünf Wochen strenger Arbeit; vier Wochen lang ging es gut; die letzte Woche war ich sehr müde und abgESPANNT. Mit Hilfe von Digitalis habe ich mich wieder aufgepulvert; ohne dieses merkwürdige Mittel will mein altes Herz nicht mehr recht arbeiten. Man gewöhnt sich auch daran. Jedenfalls geht es mir besser als im vorigen Jahre. Mein Tagewerk ist vollendet, alles von mir Geschaffene so organisiert, daß es nun auch ohne mich geht. An der „Manie d'être“ leide ich nicht. Fühle ich mich nach Ablauf der Digitalis-Wirkung oder nach angestrenzter Arbeit recht elend, so habe ich heiße Todessehnsucht; geht es mir mit der Digitalis besser, so finde ich das Leben stellenweise noch ganz angenehm. Ein solcher Moment würde eintreten, wenn du mich bald einmal besuchtest.

Wien, 20. Dezember 1893.

Für die Empfehlung des Böhmischen Quartetts bin ich dir sehr dankbar. Lag es an meiner Stimmung oder war es wirklich so: ich hatte den Eindruck, noch nie einen so schönen Zusammenklang gehört zu haben, und doch habe ich die Gebrüder Müller, Spöhrs Hausquartett mit dem Meister als Primgeiger, das Pariser Quartett (in Berlin vor fünfundsanzig Jahren), Joachim-Quartett, Becker-Heckmann-Quartett gehört, also wohl das Beste, was man in den letzten fünfundsiebzehn Jahren hatte.

Vollkommene Reinheit, einfacher, unverkünstelter Vortrag, geschmackvolle Phrasierung ohne Übertreibung. Ob sie die psychische und technische Kraft haben, wie sie etwa für das D-moll-Quartett von Schubert und manche energische Stücke von Brahms nötig ist, lasse ich dahingestellt. Das bescheidene Auftreten, zumal des Primarius, berührt besonders angenehm. Kurz, alles zusammen wirkt im höchsten Grade musikalisch und wohlthuend, so rein künstlerisch. Das Es-dur-Klavier-Quartett von Dvořák ist wohl keine von seinen genialsten Kompositionen, doch hat es mir — so gespielt, so einheitlich vorgetragen — sehr gut gefallen.*) — Vom böhmischen Quartett zu böhmischen Volksliedern ist kein zu großer Schritt. Man sagt meist, die Slaven seien ein melancholisches Volk und haben deshalb vorwiegend Volkslieder in Moll. Brahms behauptet, es sei nicht wahr, daß die slavischen Volkslieder vorwiegend in Moll seien. Er teilte mir aber mit, daß du eine besonders starke Sammlung slavischer Lieder habest. Du würdest mir einen großen Gefallen erweisen, wenn du beliebig die ersten hundert Stücke herausnehmen und abzählen möchtest, wie viele davon in Moll stehen. Es kommt mir viel darauf an, das Faktum zu konstatieren, weil ich schon im Begriffe war, auf den Anfang aller Musik mit Moll psychologische Theorien zu konstruieren; ich geriet dabei in Opposition mit Helmholtz, der, wie mir scheint, gar zu viel in Betreff der Tonleitern und Harmonien aus den Obertönen ableiten will. Man muß sich vorsehen, einem Manne wie Helmholtz zu opponieren, der, selbst ganz unmusikalisch, geneigt ist, alles aus physikalischen Gründen zu erklären, und dabei das psychologische, konventionelle und rein musikalische Moment unterschätzt. Helmholtz ist in der Vielseitigkeit seines Wissens und Gestaltens neben Goethe mit einer der Größten unter den Großen; doch die Zeit schreitet vor, und auch die Größten irren zuweilen, wie die Kritik der Späteren mit neuen Forschungen und Entdeckungen

*) Das Konzert des böhmischen Quartetts war die letzte Musik, welche Billroth gehört hat. S.

neuer Thatfachen oder Betrachtung auch älterer Thatfachen von anderen Gesichtspunkten aus aufweist. Es giebt keine ewigen Größen, sondern immer nur Größen in einer bestimmten Zeit und unter bestimmten Verhältnissen. Ich quäle dich heute sehr: kannst du mir sagen, in welchem Jahre Cherubini seine drei Streichquartette geschrieben hat?

In alter Liebe und Treue dein gelähmter Kranich.

Abbazia, 1. Januar 1894.

Hell scheint die Sonne
Aufs tiefblasse Meer,
Des Lorbeers Wipfel
Wieg't hin und her,
Dazu Freundesgrüße,
Was will man noch mehr!

Und doch! Mein armes, ganz erschlafte's Herz arbeitet so mühsam, die ihm zuströmende Blutwelle weiter zu befördern, daß ich kein Stöhnen fühle, und wie lange soll ich denn noch diese Frohnarbeit treiben? Meine Kräfte sind zu Ende. Dann kommt die Digitalis-Peitsche! Lange kann das nicht mehr so fortgehen. Ich träumte in dieser Sylvesternacht wieder einmal den so oft geträumten Traum, daß ich meine eigene Sektion machte. Schwamm d'rüber! Doch fort mit diesen Gedanken! Nur einem treuen Freunde darf man solche Momente der Schwäche verraten. Ich weiß, daß du auch oft viel zu leiden hast; doch du bist so viel tapferer wie ich und redest nichts davon. —

Ziel tausend Dank, lieber Freund, für die Zusendung wieder eines höchst interessanten Stückes aus deinem Leben. Ich habe das natürlich gleich gierig verschlungen und komme mir wie ein Kannibale vor. Über Brahms zu schreiben, ist sehr schwer, zumal für dich mit deiner doch vorwiegend süddeutschen Empfindung trotz deiner Prager Vaterstadt. Ein Freund soll über einen lebenden Freund schreiben! Alles kann, will und soll man nicht sagen. „Kein Mensch kann in den andern hineinschauen,“ war früher ein Lieblingswort von Brahms.

Ich glaube, daß man sich auch über mich vielfach täuscht. Man hält mich meist für eine energische, immer nach neuer, schaffender Thätigkeit ringende Natur. Ganz im Gegenteile. Ich bin eigentlich ein durch und durch sentimentaler Ostsee-Sering, eine Hamlet-Natur, die nur durch äußere Verhältnisse und Selbsterziehung sich jede energische Aktion mit Mühe abringt und erst, wenn sie nicht mehr rückgängig zu machen ist, aus Ehrgeiz und Eitelkeit das einmal ausgesprochene Wort nicht mehr zurücknehmen will und dann mit äußerstem inneren Anpeitschen zur That feucht. — Komisch, nicht wahr?

Ich bin freilich in Pommern geboren, doch von schwedischem Blut beiderseitiger Großeltern mit französischem, urgroßmütterlichem Einschlag (Beaulieu), ein sonderbarer Mischling, im Vaterlande Ernst Moritz Arndts gezüchtet und erzogen. Es ist ein eigenes Ding mit den Rassen und den Abkömmlingen von ihnen — fast so kompliziert, wie mit dem Dur und Moll und dem $\frac{1}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takt. Was soll man mit den oft gar nicht üblen Produkten machen, die bald in Dur, bald in Moll, oder in keinem von beiden, und bald dazu in $\frac{1}{4}$ -, bald in $\frac{3}{4}$ -Takt gehen? Ich habe es aufgegeben, darüber Gesetze, wenn auch nur der Konvention, zu finden.

Nun noch für Sophie und dich die allerherzlichsten Neujahrswünsche. Ich hoffe, wir pilgern das Jahr 1894 noch zusammen durch! — Armes Herz!

Dein Th. B.




Wilhelm Cronau's Buchdruckerei, Berlin W.


10 2

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY



3 2044 039 667 993

