

La Mara  
Musikalische  
Studienköpfe  
Band 5.

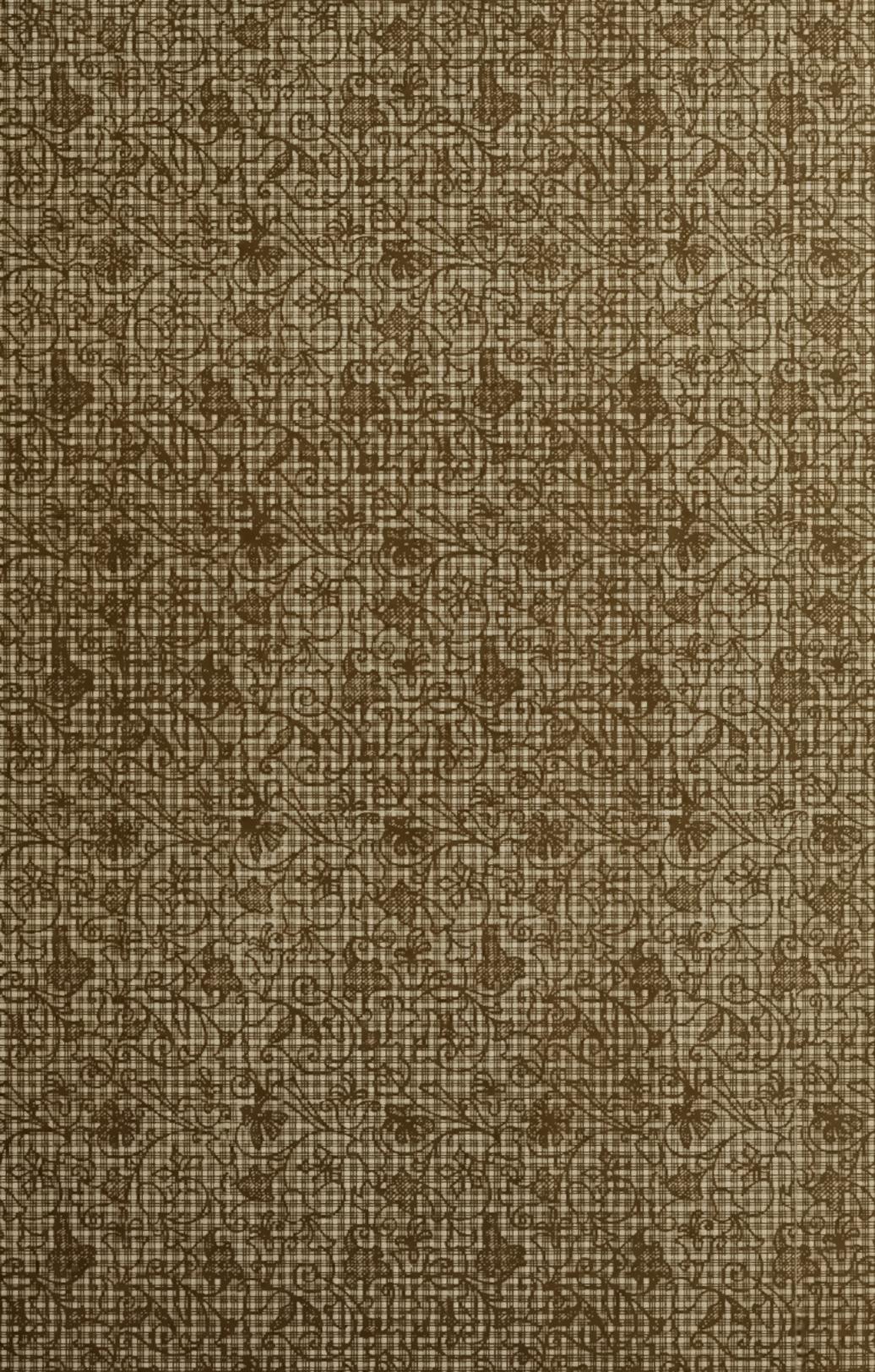
LIBRARY OF THE  
UNIVERSITY OF ILLINOIS  
AT URBANA-CHAMPAIGN

780.92

Lbbm

v.5













La Mara,  
Musikalische Studienköpfe.

Fünfter Band.







Musikalische  
Studienköpfe

von

La Mara.

Fünfter Band:

Die Frauen im Tonleben der Gegenwart.

Zweite Auflage.

1713  
Breitkopf & Härtel,  
Leipzig.

X. A. E. F. Ullgel.

Das Recht der Übersetzung ist vorbehalten.

Alina Layher Bpfi  
780.92  
Lbbm  
v. 5  
Mama

Franz Liszt,

dem Ideal der Virtuosen.



Ist unter allen Künsten des Raums und der Zeit die Tonkunst ohne Frage die bevorzugteste der Gegenwart, so kann es nicht Wunder nehmen, wenn auch die Frauen, denen unsre fortschreitende Zeit eine wachsende Bethätigung am öffentlichen Leben einräumt, sich an der Pflege derselben neuerdings emsig betheiligen. Ist doch die Musik recht eigentlich die Kunst des Gemüths, spricht sie doch wie keine andere die Seele der Seele aus. Auf frei schöpferischem Gebiet zwar darf sich der weibliche Genius nur bescheidener Erfolge rühmen. Die eigentlich gestaltende Kraft, die Spontaneität der Erfindung und des combinatorischen Vermögens scheinen ihm, wenn nicht völlig versagt, so doch in zu kargem Maße von der Natur verliehen, um wirklich große, hervorragende Leistungen in dieser Richtung nicht von vornherein auszuschließen.

Keine Componistin hat je epochemachend oder gar bahnbrechend gewirkt, keine ihren Weg durch unvergängliche Thaten bezeichnet. So verhängnißvoll es aber für die Frauen erscheint, ihre Hand nach jenen am höchsten wachsenden musikalischen Lorbeeren auszustrecken, ein um so ergiebigeres Ruhmesfeld bietet sich ihnen als ausübenden Künstlerinnen dar. In die Herrschaft über die Stimme und einzelne Instrumente theilen sie sich vollberechtigt mit dem starken Geschlecht, und am Clavier zumal, dem modernen Lieblingsinstrument, auf dem sie selbständiger und unabhängiger als auf jedem andern ihre Kunst geltend zu machen vermögen, ringen sie vereint mit jenem um die Palme. An Stelle der die Idee repräsentirenden Composition, eröffnet sich ihnen in der die Verwirklichung derselben vertretenden Virtuosität ein unbestrittener Wirkungskreis. Nicht als ob ihnen innerhalb dieses letzteren jede schöpferische Thätigkeit benommen sei. Im Gegentheil. „Der Virtuoso“, — so formulirt Liszt, der größte aller Virtuosen, seine Forderung an denselben — „scheinbar nur Interpret eines fremden Werkes, muß, indem er durch die Darstellungsform, die er einem gegebenen Stoff verleiht, das Ideal nachschafft, welches derselbe seiner Seele vorhielt, eben so sehr Poet sein wie

Maler und Bildhauer, die ja auch gleichsam die Natur nur in ihrer Weise vortragen, gewissermaßen aus den Notenbüchern des Schöpfers vom Blatt fingen. . . Nicht passive Dienerin der Composition ist die Virtuosität, denn von ihrem Hauche hängt Leben und Tod des ihr anvertrauten geschriebenen Kunstwerkes ab; sie kann es im Glanz seiner Schönheit, Frische, Begeisterung wiedergeben, oder es verdrehen, verunschönen, entstellen. Die Malerei ist keine knechtische stoffliche Reproduktion der Natur, und eben so verhält sich die Virtuosität zur erfindenden Tonkunst. . . Der Sänger, der durch das Wort genau bestimmten Ausdruck wiederzugeben hat, darf das menschliche Wort so wenig wie der Porträtmaler den physiognomischen Ausdruck in grober Genauigkeit wiedergeben. Beide haben sich mit dem Charakter der Person — des Worts — das sie vergegenwärtigen sollen, zu durchdringen, um ihrer Interpretation das Siegel geistiger Wahrheit aufzudrücken.“

Vorübergehend wie die Gegenwart freilich ist, im Gegensatz zu dem für die Nachwelt schaffenden Componisten, Dichter, Maler, Bildner, Architekten, des Virtuosen Aufgabe, ob ihm auch kein anderes Problem als jenen vom „Gott der Kunst, der auch des Weltalls Gott ist“, gesetzt ward. Um so ge-

rechtfertigter gewiß erscheint es, uns (auf Grund authentischen, von den Geschilderten fast ausnahmslos selbst empfangenen Materials) die Bilder der hervorragendsten Künstlerinnen unserer Tage, deren Gaben nur für uns, die Mitwelt, leben und die die Späterkommenden nur aus der Zeitgenossen Zeugniß kennen werden, zu veranschaulichen und ihnen, denen „die Nachwelt keine Kränze slicht“, den Zoll unseres Dankes in Zeiten zu entrichten.

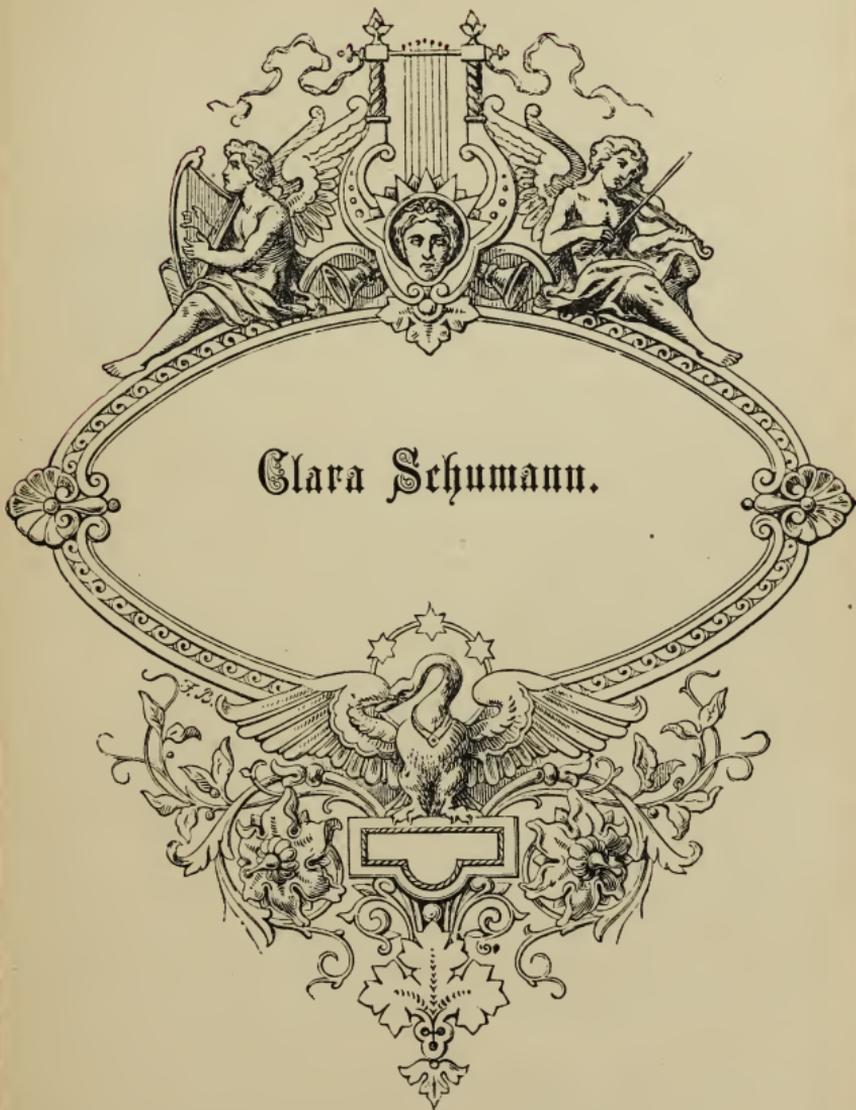
October 1882.

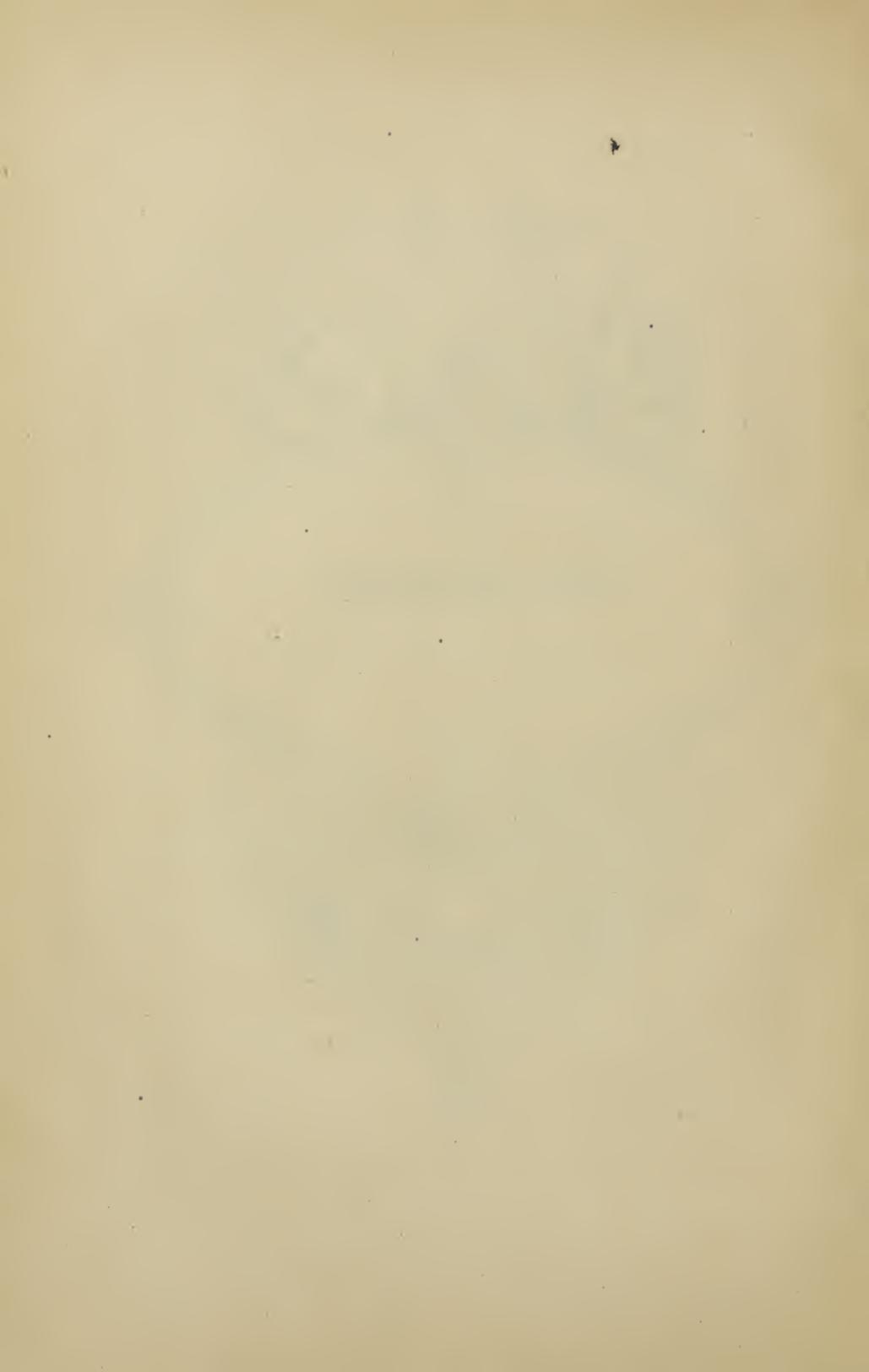
**La Mara.**

## Inhalt.

	Seite
Clara Schumann . . . . .	1
Sofie Menter . . . . .	19
Anna Mehlig . . . . .	33
Mary Krebs . . . . .	43
Pauline Fichtner-Erdmannsdörfer . . . . .	55
Laura Kahrer-Rappoldi . . . . .	75
Wilhelmine Clauß-Szarvady . . . . .	89
Arabella Goddard . . . . .	99
Erika Lie-Nissen . . . . .	109
Ingeborg von Bronsart . . . . .	125
Annette Essipoff-Leschetizky . . . . .	145
Bera Timanoff . . . . .	161
Wilma Neruda-Norman . . . . .	177
Pauline Viardot-Garcia . . . . .	187
Désirée Artôt . . . . .	213
Zelia Trebelli . . . . .	233
Adelina Patti . . . . .	249
Christine Nilsson-Kouzaud . . . . .	273
Marie Wilt . . . . .	287
Amalie Joachim . . . . .	313
Pauline Lucca . . . . .	325
Marianne Brandt . . . . .	347
Therese Vogl . . . . .	367
Amalie Materna . . . . .	379









ir sind im Gewandhaussaale zu Leipzig. Die berühmten classischen Musikräume prangen heute — wir schreiben den 24. October 1878 — in heiterem Festglande. Grün- und Blumengewinde hangen hernieder; umkränzt stehen Clavierfessel und Flügel, und die alte Inschrift zu Häupten des Orchesters, das »Res severa est verum gaudium« sieht einem festlich erregten Publikum in's Angesicht. Wem wohl die seltene Feier gilt? Der Concertzettel, der heute auch ein Festgewand angelegt und neben dem lorbeergeschmückten Doppelmedaillon Robert und Clara Schumann's die Jahreszahlen 1828 und 1878 nennt, giebt darauf Antwort: Clara Schumann's goldenes Künstlerjubiläum begehen wir. Da ist sie selber, die Gefeierte! Das Haupt mit dem milden sinnenden Ausdruck ein wenig geneigt, das Haar vom ersten Reif des Lebenswinters schon gestreift, so grüßt sie ein tausendstimmiger Jubelruf, ein Blumenregen ohne Ende. In dieser Blumenspende, diesem Jubelruf faßt das musikalische Leipzig seinen Dank für die Gaben eines halben Jahrhunderts zusammen. Nimmt es uns Wunder, wenn die Begeisterung jetzt zur hellen Flamme auflodert?

Zählt die noch immer als Erste ihres Gleichen verehrte Künstlerin, die, von dem Doppelnimbus der hinterlassenen Gattin und Kunstgefährtin eines unserer

geliebtesten Tondichter umflossen, voll unverkümmerter Kraft und Energie noch ihres Berufes waltet, die edelsten Schöpfungen unserer Tongenien in reinem Lichte wiederzustrahlen, nicht von je zu den bevorzugtesten Gästen im Gewandhause? Und ist sie nicht oben drein nach Geburt und Erziehung ein Leipziger Kind? Hat die alte Musikstadt nicht ihre Kindheit und Jugend, ihr erstes Liebes- und Eheglück, wie die Entwicklung ihrer Künstlerschaft mit angesehen und erscheint somit als berufenste Zeugin ihrer künstlerischen Wesenheit und ihrer Triumphe?

Noch jenseits der musikalischen Glanzperiode Leipzigs, die sie herankommen sehen, mit durchleben und schmücken helfen sollte, fiel allerdings Clara's Geburt. Bescheidenere Blüten nur trieb das Musikleben daselbst, als sie am 13. September 1819 dem bekannten Clavierpädagogen Friedrich Wieck als erstes Kind in die Wiege gelegt ward. Der Vater selbst, der, seine Carrière als Hauslehrer beginnend, eine musikalische Instrumentenhandlung und Leihanstalt am Ort begründet hatte und überdem als Clavierlehrer thätig war, half an seinem Theile die musikalische Bildung in Leipzig fördern. Von ihm und seiner ersten Gattin, Marianne geb. Tromlitz, die als Clavierspielerin und Sängerin in den Gewandhausconcerten wiederholt und erfolgreich ihr Licht leuchten ließ — sie vermählte sich später nach erfolgter Trennung von ihm mit dem Musiklehrer Bargiel in Berlin, dem Vater des Componisten Woldemar Bargiel, während Wieck mit Clementine Fechner in Leipzig einen zweiten Ehebund schloß, dem die Pianistin Marie Wieck \*) entstammt — erbte Clara

---

\*) Dieselbe wurde vom Vater, mit dem sie bis zu seinem Tode in Dresden zusammenlebte, gleichfalls zur Künstlerin ausgebildet. In

auch die tonkünstlerische Begabung. Während ihrer allerersten Lebensjahre zeigte sie freilich keine sonderlichen Anlagen. Kaum aber verrieth sie, fünf Jahre alt, musikalisches Talent, als ihr Vater sie sofort in seine künstlerische Zucht nahm und nach der ihm eigenthümlichen zweckmäßigen Methode mit so glücklichem Erfolge im Clavierspiel unterrichtete, daß sie bereits nach vier Jahren Concerte von Mozart und Hummel auswendig mit Orchester zu spielen vermochte und den ersten Schritt in die Öffentlichkeit wagen durfte. In einem Concert der Pianistin Berthaler aus Graz, am 20. October 1828, erschien die Neunjährige zum ersten Male in dem berühmten Musiksaale ihrer Vaterstadt, um mit Kalkbrenner's vierhändigen Variationen über einen Marsch aus „Moses“ (Op. 94) zu debütiren. Sie trug dieselben, in Gemeinschaft mit Emilie Reichold, einer Schülerin ihres Vaters, laut einem Bericht der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom November 1828 „mit allgemeinem und verdientem Beifall“ vor, und die Kritik äußerte an gleicher Stelle über jene erste Leistung: „Unter der Leitung ihres musikerfahrenen, die Kunst des Pianofortespiels wohl verstehenden und dafür mit Liebe sehr thätigen Vaters dürfen wir von ihr die größten Hoffnungen hegen.“

Um die Zeit ihrer Erstlingserfolge war es, als Robert Schumann — Musiker im Herzen, seines Zeichens aber dazumal noch Student der Rechte — zuerst in ihr Leben trat und, durch ihre virtuosen Leistungen befeuert, ihren Vater um seinen Unterricht bat. Zum ersten Mal begegneten sich ihre Schicksals-

---

seinem Sinne pädagogisch wirkend, hat sie sich durch Herausgabe seiner Studien, wie durch Kunstreisen in Deutschland, Rußland, England, Frankreich, Italien bekannt gemacht und wurde in den letzten Jahren namentlich in Dänemark, Schweden und Norwegen vielfach gefeiert.

sterne. Doch zunächst nur vorübergehend, da der Mutter Gebot, die Fortsetzung seiner juristischen Studien verlangend, Schumann im Frühjahr 1829 nach Heidelberg trieb. Underthhalb Jahr später aber, nachdem ihm inzwischen Wieck's Autorität zum Erreichen seiner Wünsche und Erfassen des ersehnten Künstlerberufs verholfen, kehrte er, und diesmal dauernd, wieder und nistete sich als sein Hausgenosse so nah als möglich bei seinem Meister fest. \*) Er brachte mehr der jugendlich frischen Elemente und mit ihnen eine neue poetische Lebensströmung in das einem künstlerischen Verkehr gästlich offen stehende Haus — gewiß eine wohlthätige Anregung für Clara, die von der eisernen Hand des Vaters streng genug geführt ward. Die Anstrengungen der Arbeit lernte sie frühzeitig kennen. So lang ihre physischen Kräfte ausreichten hielt man sie am Clavier fest. Zu Spielen und Erholungen, wie sie sonst das Kindesgemüth ergözen, ließ man ihr so wenig Muße, daß sie, wie Liszt in seinem poesievollen Aufsatz über Clara Schumann erzählt, \*\*) selbst die kurzen Augenblicke, wenn sie ihre Lieblinge, junge Mädchen, an denen sie besonderes Wohlgefallen hatte, einmal liebte, sich heimlich hinter des Vaters Rücken abstehlen mußte. „Durch vieles Spielen oder vielmehr trotz des vielen Spielens“, sagt Liszt, „aber erwuchs ihr zuletzt statt Überdruß, wie man es wohl glauben möchte, das innere Verständniß dessen, was sie spielte. Von da an versuchte ihr Geist immer höher in die geheimen Regionen der Poesie aufwärts zu dringen.“

Zu improvisiren und componiren hatte Clara schon

\*) Eine ausgeführtere Lebensskizze Robert Schumann's siehe in: La Mara, Musikal. Studienköpfe. 1. 5. Aufl. Leipzig, Schmidt und Günther.

\*\*) Gef. Schriften, IV. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1882.

im zehnten Jahre angefangen. Compositionsunterricht beim Thomascantor Weinlig und später bei Heinrich Dorn gab ihrem schöpferischen Trieb Nahrung und Regelung. Ein Thema von ihr liegt bereits einem der frühesten Werke Robert Schumann's (den Impromptus Op. 5) zu Grunde — das erste Zeichen seiner ideellen Hinneigung zu ihr, welches nach außen drang.

„Da ich Leute kenne“, schreibt er 1833 von ihr, „die sich schon auf das nächste Mal freuen, wenn sie eben Clara gehört hatten, so frag' ich, was denn das Interesse für sie so lange nährt? Ist es das Wunderkind, über dessen Decimenpannungen man den Kopf schüttelt, obwohl verwundert — sind es die schwierigsten Schwierigkeiten, die sie spielend als Blumenketten in's Publikum zurückschlingt — ist es vielleicht einiger Stolz, mit dem die Stadt auf die Eingeborene sieht — ist es das, daß sie uns das Interessanteste der jüngsten Zeit vorführt in kürzester? — Ich weiß es nicht: ich meine aber einfach, es ist der Geist, der zwingt.“ Und an anderer Stelle heißt es: „Sie zog frühzeitig den Tissschleier ab. Das Kind sieht ruhig auf, — der ältere Mensch würde vielleicht am Glanz erblinden.“

Doch nicht Schumann und Leipzig allein freuten sich an Clara's aufblühender Künstlerschaft; Vater Wieck säumte nicht, seinem Kinde die Welt und der Welt sein Kind zu zeigen. Die Elfjährige schon führt er hinaus und befriedigt berichtet er in die Heimat\*) „welches Aussehen“ sie und er selber als ihr Bildner in Dresden machen. „Aber ich bin ängstlich“, fügt er hinzu, „daß die Ehren und Auszeichnungen auf Clara

---

\*) v. Meichsner, Fr. Wieck und seine beiden Töchter. Leipzig, Matthes, 1875.

einen schlimmen Einfluß üben könnten. Merke ich etwas Nachtheiliges, so reise ich sogleich ab, damit sie wieder in bürgerliche Ordnung kommt; denn ich bin zu stolz auf ihre Anspruchslosigkeit und vertausche dieselbe um keine Ehre der Welt.“

Im nächsten Jahre (1831—32) geht es weiter nach Weimar, Kassel, Frankfurt a. M. und Paris. „Ich hoffe Clara soll uns keine Schande in Paris machen,“ heißt es in einem uns vorliegenden ungedruckten Briefe Wied's an seinen dort lebenden Schwager, Maler Fechner (aus Kassel, vom 17. November 1831 datirt). „Die Urtheile Spohr's und vieler anderen edlen und unparteiischen Kenner, wo der fürchterliche Neid keine Rolle spielt — bringe ich alle mit und wir wollen nun sehen, was Chopin, Pixis, Hünten, Kalkbrenner u. A. zu einer musikalischen Pianistin (ich habe nie eine gekannt außer der verstorbenen Sygmanowska in Petersburg) sagen werden, die in der großartigen Field'schen Schule ebenso von mir ausgebildet worden, als in der Wiener und neuesten französischen, die verhältnißmäßig eben so gut vom Blatt spielt, Partituren liest, phantasirt und componirt.“

In Weimar faßt Goethe — wie früher in Leipzig schon Paganini, der ihm eine glänzende Zukunft weisagte — ein tiefes Interesse für das wunderbare Kind. Zum Dank für die Freude, die ihm ihr Spiel bereitet, sendet er „der geistreichen Clara Wied“ sein Bild. In Kassel lernen sie Spohr, in Paris, von wo sie die Cholera nur zu schnell vertreibt, Alexander von Humboldt, Mendelssohn, Meyerbeer, Kalkbrenner und den eben dort concertirenden Chopin kennen.

Für des Letzteren Compositionen faßte Wied von Anbeginn ein so lebhaftes Interesse, daß er in ver-

schiedenen musikalischen Zeitschriften eine Kritik, oder wie er selbst sagt, eine ästhetische Rhapsodie über Op. 2 veröffentlichte. Dies Variationenwerk und andere Schöpfungen des polnischen Romantikers machte Clara zuerst in weiteren Kreisen bekannt. Auch Beethoven's Sonaten, Bach und Mendelssohn nimmt sie nun in ihr Concertrepertoire auf, das sich bisher im Wesentlichen auf Bravourstücke von Herz, Kalkbrenner, Moscheles beschränkt hatte. Um bei Mielich Gesang, bei Capellmeister Reißiger Instrumentation zu treiben, nahm sie 1833 einen halbjährigen Aufenthalt in Dresden, wo sie u. A. die Bekanntschaft mit der sie in hohem Maße begeisternden Schröder-Devrient, die schon in ihrem Concert in Paris mitgewirkt hatte, erneute; dann ließ sie sich in ihrer Vaterstadt mit Bériot und Pauline Garcia gemeinsam hören. Den Ersten und Größesten in ihrer Kunst durfte sie, die Jugendliche, sich schon gesellen. Bald pflückte sie sich in Berlin unter Spontini's Gönnerschaft, bald in Paris, bald in Prag und Wien neue Lorbeeren. Meinte Kellstab, der allmächtige Kritiker der preussischen Hauptstadt, auch bedauernd: „Schade, daß sie in den Händen eines Vaters liegt, der solchen Unsinn von Chopin spielen läßt“, das „bedeutende Talent“ der Spielerin mußte er doch anerkennen. Auch Fétis bestätigt, welch' „lebhafteste Sensation“ sie an der Seine erregte. Und an der Donau vollends feierte sie Siege über Siege. Die Kaiserin von Oesterreich ernannte sie zu ihrer Kammervirtuosin — eine Ehre, die bis dahin noch keiner Ausländerin widerfahren war — und die Aristokratie zog sie begierig in ihre Kreise. „Die Poeten“, bezeugt Liszt, der sie hörte, „erkannten in dieser anmuthigen Erscheinung eine Tochter ihres Vaterlandes. Sie streuten Perlen und Gefänge vor

sie hin und feierten diesen Benjamin ihres Stammes, der, mit schweifendem geistvollen Blick umhersehend, festjam lächelnd einer schweigenden Majade gleich, die im Lande der Prosa sich unheimlich fühlt.“ So besang Grillspanzer sie und ihren Vortrag von Beethoven's F-moll-Sonate:

„Ein Wundermann, der Welt, des Lebens satt,  
Schloß seine Zauber grollend ein  
Zu festverwahrtem, demanthartem Schrein,  
Und warf den Schlüssel in das Meer und starb.  
Die Menschlein mühen sich geschäftig ab, —  
Umsonst! kein Sperrzeug löst das harte Schloß  
Und seine Zauber schlafen wie ihr Meister.  
Ein Schäferkind, am Strand des Meeres spielend,  
Sieht zu der hastig unberufenen Jagd.  
Sinnvoll, gedankenlos, wie Mädchen sind,  
Senkt sie die weißen Finger in die Flut  
Und faßt und hebt und hat's. — Es ist der Schlüssel!  
Auf springt sie, auf, mit höher'n Herzensschlägen:  
Der Schrein blinkt wie aus Augen ihr entgegen.  
Der Schlüssel paßt, der Deckel fliegt. Die Geister,  
Sie steigen auf und senken dienend sich  
Der anmuthreichen, unschuldsvollen Herrin,  
Die sie mit weißen Fingern spielend lenkt.“

Das war Clara Wieck's letzte Mädchenreise. Unwiderstehlich, übermächtig war die seit langem geheim gehaltene Liebe zwischen ihr und Robert Schumann mittlerweile an's Tageslicht getreten. Daß er in ihr seine Muse gefunden, das verriethen schon die Schwärmbriefe an „Clarina“ in der von ihm gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“; die „Davidsbündlertänze“, der „Carneval“, die Fis-moll-Sonate, die „Kreisleriana“, die „Humoreske“, die „Novelletten“

und „Nachstücke“ gaben es töneud vor aller Welt kund und erzählten es Jedem, der zu hören verstand und der „inneren Stimme“ lauschte. Und Clara hatte dem stillen Mann mit dem tief gegründeten Dichtergemüth ihr Herz geschenkt; sie war fein, trotz des heftigen Einspruchs des Vaters, der sein Kleinod mit eifersüchtigen Blicken hütete und von einer Verbindung Beider, da er ihre Zukunft nicht genügend gesichert glaubte, nur unter der Bedingung eines längeren Aufschubs etwas hören wollte. Wie konnte gleichwohl sein Wille trennen und auseinander halten, was sich doch unaufhaltsam zu einen trachtete, was die Natur selber für einander bestimmt und geschaffen hatte? Schmerzliche Kämpfe konnte er den Beiden wohl bereiten, seinen Segen konnte er der Wahl seines Kindes verweigern; aber er konnte nicht hindern, daß sie endlich Dank dem Beistand der Gerichte erreichten, was er selber ihnen hartnäckig vorenthielt, daß sie ohne seinen Segen zum Altare traten. In der Kirche zu Schönefeld bei Leipzig, am 12. September des Jahres 1840, empfing ihr Bund die Weihe von oben. Und der Segen des Himmels wenigstens fehlte ihrer Ehe nicht.

„Ihre Gesichte“, sagt Liszt, „erfüllten sich in dieser unter dem Segenstrahl der Kunst erblühten gegenseitigen Liebe und fortan „lebte er dichtend und sie dichtete lebend.““ Es war keine glücklichere, keine harmonischere Vereinigung in der Kunstwelt denkbar, als die des erfindenden Mannes mit der ausführenden Gattin, des die Idee repräsentirenden Componisten mit der ihre Verwirklichung vertretenden Virtuosin. Beide übten die Kunst nach verschiedenen aber gleich bedeutenden Richtungen aus. Interpreteten desselben poetischen Gefühls, schauten und verkündeten sie dasselbe

Vorbild des Schönen, waren sie von demselben Abscheu gegen Triviales in der Kunst, von derselben Ehrfurcht für gleiche Eigenschaften erfüllt. Hand in Hand gehend, trugen sie gleiche Kränze und gleiche Palmen, ernteten sie gleichen Beifall; denn ihn oder sie bewundern heißt Beide bewundern, die in verschiedenen Zungen aber im herrlichsten Einklang sangen. Die Annalen der Kunst werden Beider Gedächtniß in keiner Beziehung trennen und ihre Namen nicht vereinzelt nennen können, die Zukunft wird mit einem goldnen Schein beide Häupter umweben, über beiden Stirnen nur einen Stern erglänzen lassen, wie auch ein berühmter Bildner unserer Zeit\*) die Profile des unsterblichen Paares schon in einem Medaillon vereinigt hat.“

Bald gaben sie von dem nach langen Kämpfen errungenen Glück dankbar auch nach außen Kunde. Hatte er ihr kurz zuvor schon seine ersten Lieder, die „Myrthen“, als köstliche Brautgabe dargebracht, so sangen sie nun vereint die „Zwölf Gesänge aus Rückert's Liebesfrühling“ (Op. 37), die ersten beredten Zeugen ihres jungen Eheglücks, die ihnen der Dichter selber mit dem poetischen Dankesgruß lohnte:

„Lang ist's, lang,  
 Seit ich meinen Liebesfrühling sang;  
 Aus Herzensdrang,  
 Wie er entsprang,  
 Verklang in Einsamkeit der Klang.

Zwanzig Jahr  
 Wurden's, da hört' ich hier und dar  
 Der Vogelschaar

---

\*) Rietschel.

Einen, der klar  
Piff einen Ton; der dorthier war.

Und nun gar  
Kommt im einundzwanzigsten Jahr  
Ein Vogelpaar,  
Macht erst mir klar,  
Daß nicht ein Ton verloren war.

Meine Lieder  
Singt ihr wieder,  
Mein Empfinden  
Klingt ihr wieder,  
Mein Gefühl  
Beschwingt ihr wieder,  
Meinen Frühling  
Bringt ihr wieder,  
Mich, wie schön  
Verjüngt ihr wieder.

Nehmt meinen Dank, wenn auch die Welt,  
Wie mir einst, ihren vorenthält!“

An eigenen Compositionen — meist für Clavier  
und Gesang, doch darunter auch ein Concert mit Or-  
chester, ein Trio und Romanzen für Pianoforte und  
Geige — veröffentlichte Clara im Laufe der Zeit  
23 opera und einiges ohne Opuszahl Erschienene. \*)

\*) Im Ganzen (laut A. Dörffel) Folgendes:

- Op. 1. 4 Polonaises p. Pfte. Leipzig, Hofmeister.  
Op. 2. Caprices en forme de Valses p. Pfte. Ebend.  
Op. 3. Romance variée p. Pfte. Ebend.  
Op. 4. Valses romantiques p. Pfte. Ebend.  
Op. 5. 4 Pièces caractéristiques p. Pfte. Ebend.  
Daraus „Hexentanz“. Wien, Haslinger.  
Op. 6. Soirées musicales p. Pfte. Leipzig, Hofmeister.  
Toccata — Ballade — Nocturne — Polonaise —  
2 Mazurkas.

Aber auch das, was ihr Gatte schuf, durchlebte sie treulich mit ihm, und an seinem Streben nach dem Höchsten nahm sie Theil. „Er war ihr“ — wie Ferdinand Hiller in bewegter Rede am Grabe Robert Schumann's bezeugte — „wie der Tochter der Vater, wie der Braut der Bräutigam, wie dem Jünger der Meister, wie dem Gläubigen der Heilige.“ Als liebevolle Vermittlerin stand sie zwischen dem in seine

- Op. 7. Erstes Concert (A-moll) f. Pfte. m. Ordy. Ebend.  
 Op. 8. Variations de concert (Pirat de Bellini) p. Pfte. Wien, Haslinger.  
 Op. 9. Souvenir de Vienne. Impromptu p. Pfte. Wien, Spina.  
 Op. 10. Scherzo f. Pfte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.  
 Op. 11. 3 Romances p. Pfte. Wien, Spina.  
 Op. 12. 3 Gedichte aus Rückert's Liebesfrühling für 1 Singstimme m. Pfte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.  
 (Auch in Rob. Schumann's Op. 37 veröffentl.)  
 Op. 13. 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend.  
 Op. 14. 2<sup>me</sup> Scherzo p. Pfte. Ebend.  
 Op. 15. 4 Pièces fugitives p. Pfte. Ebend.  
 Op. 16. 3 Präludien und Fugen f. Pfte. Ebend.  
 Op. 17. Trio f. Pfte., Viol. u. Cell. (G-moll) Ebend.  
 Op. 18 }  
 Op. 19 } sind nicht erschienen.  
 Op. 20. Variationen über ein Thema von Rob. Schumann f. Pfte.  
 Op. 21. 3 Romanzen f. Pfte. Ebend. [Ebend.  
 Op. 22. 3 Romanzen f. Pfte. u. Violine. Ebend.  
 Op. 23. 6 Lieder aus Zucunde von Rollet f. 1 Singst. mit Pfte. Ebend.  
 Cadenzen zu Beethoven's Clavierconcerten Op. 37 und 58. Leipzig, Rieter-Biedermann.  
 „Liebeszauber“ von Geibel für 1 Singstimme m. Pianoforte. Leipzig, Schubert u. Co.  
 Andante u. Allegro f. Pfte. Ebend.  
 „Am Strand“ f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend.  
 Die bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinende Gesammtausgabe der Werke Robert Schumann's wird von Clara herausgegeben, und auch mit einer Biographie ihres verstorbenen Gatten ist sie seit den letzten Jahren beschäftigt.

Traum- und Gedankenwelt vertieften, schweigsamen Manne und dem praktischen Leben, der Außenwelt. Von der stillen Heimstätte, die sie sich als Mittelpunkt harmonischen häuslichen Glücks zunächst in Leipzig, dann in Dresden — von 1844 bis 1850 — und zuletzt in Düsseldorf gegründet, zog sie ihn auch zeitweilig mit in's Weite hinaus; in Rußland, wie in den verschiedensten Gegenden Deutschlands, Oesterreichs und der Niederlande, allerwärts Triumphe mit ihm feierend. Durch seinen Genius empfing der ihre seine eigentlichste höchste Weihe. Weit über das, was Clara Wieck einst war, wuchs Clara Schumann hinaus. Aus der „lieblichen Musenspielgenossin ward eine weihevoll, treu pflichtige und strenge Priesterin.“ Sie offenbarte der Welt, was in seiner Seele erklungen, und rastete nicht, bis sie seinen tiefsinnigen Clavierdichtungen ein immer allgemeineres Verständniß erschlossen. So war ihre Ehe ein gegenseitiges seliges Geben und Nehmen, so war ihre Größe sein, seine Anerkennung ihr Verdienst. Konnte es im Jahre 1846, als Beide Wien besuchten, wie Hanslick erzählt, noch geschehen, daß man von ihm nur als von dem „Mann der Clara Wieck“ sprach und bei einem Hofconcert sich eine hohe Person nach Clara's Production mit der huldvollen Frage an ihren Gatten wandte: „Sind Sie auch musikalisch?“ so lernte die Welt, Dank der treuen Gattin Bemühungen, allmählig erkennen, was sie in ihm besaß.

Und dem erwählten Berufe blieb Clara treu in guten wie in bösen Tagen. Als wenige Jahre nachdem Robert Schumann sein bisheriges vorwiegend freies Künstlerleben gegen eine amtliche Wirksamkeit in Düsseldorf vertauschte, sich im Februar 1854 an ihm das furchtbarste Geschick erfüllte, als Krankheit des Leibes und der Seele den reichen Geist in Fesseln

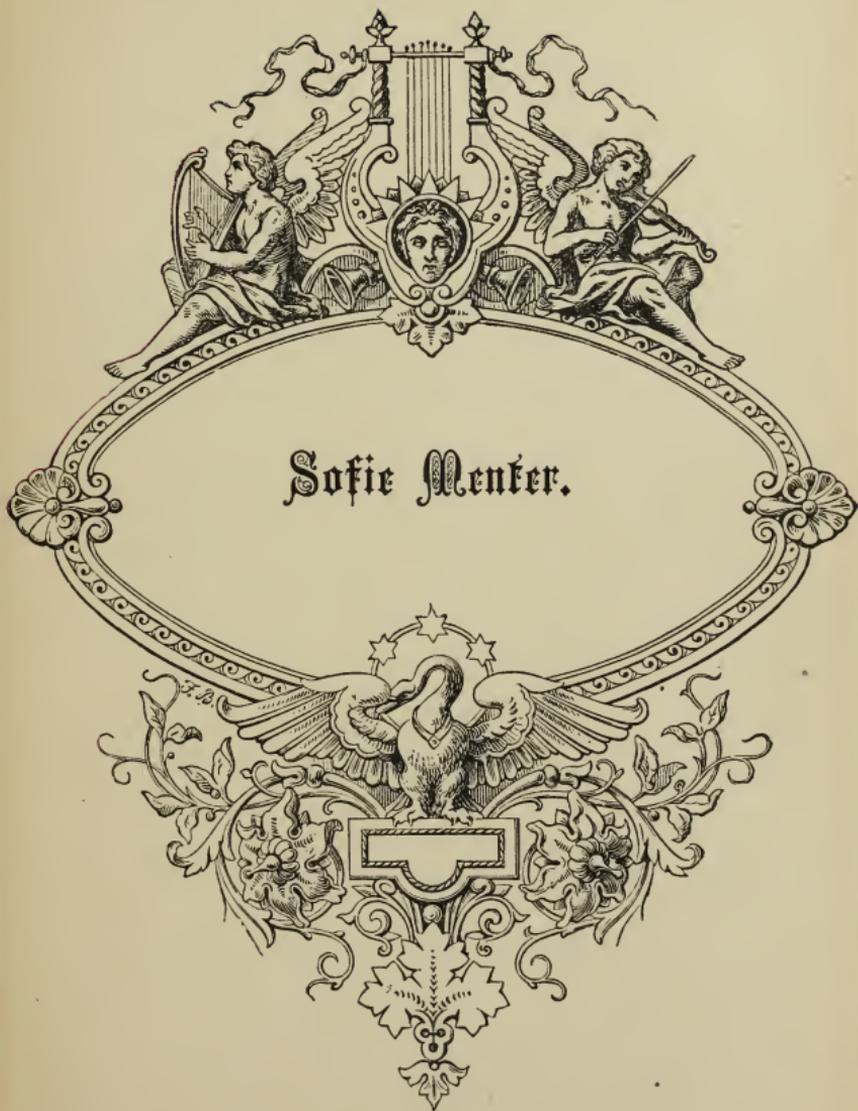
schlug, bis nach zwei trauriger Jahre Frist der mitleidige Tod das umnachtete Dasein endete, da erhob sich die Schmerzgebeugte „mit der Willensstärke der Mutter, mit der Begeisterung der Künstlerin, mit der ungebrochenen Liebe zu dem Dahingeshiedenen“, um das Priesterthum seiner Kunst in seinem Sinne zu vollenden. Als seine Wittve, die ihr Heim von Düsseldorf wechselnd nach Berlin (von 1857—1861), nach Baden-Baden (bis 1873), sodann wieder nach Berlin (bis 1878) und endlich nach Frankfurt a. M. verlegte, wo sie noch gegenwärtig an der Hoch'schen Hochschule für Musik unterrichtet, trat sie von neuem in die Welt.

„Wenn sie den Dreifuß des Tempels besteigt“ — so hören wir Liszt sie schildern — „spricht nicht mehr das Weib zu uns. Sie unterhält uns als Dichterin weder von irdischer Leidenschaft und stürmischem Kampf menschlicher Geschicke, noch überzeugt sie uns durch die Kühnheit ihrer Aureden, und noch weniger bewirbt sie sich um Sympathien. Eine unterwürfige, glaubens- und ehrfurchtsvolle Geweihte des delphischen Gottes, dient sie mit schauernder Gewissenstreue seinem Cultus. Bitternd, auch nur ein Jota des zu kündenden Spruches zu verlieren, eine Sylbe falsch zu betonen und so zur schuldigen, trügerischen Interpretin zu werden, bezwingt sie ihr eigenes Gefühl. Die Orakel als unbestechliche Vermittlerin und treue Auslegerin zu verkünden, entsagt sie den eigenen Eingebungen. Und so sehr ist sie von Andacht beherrscht, daß das beweglichere menschliche Element vor dieser objectiven Interpretation der Kunst fast gänzlich zurücktritt. Dagegen wird Niemand ihr den Vorrang in der ergreifenden Wahrheit abgewinnen, mit welcher sie die durch volles Verständniß geheiligten Meister vorträgt.“

„Selten wird wieder wie sie eine Frau ihr ganzes inneres Leben in die Kunst übertragen, um nur noch in ihrem Gebiet zu fühlen und zu genießen. Eine vorwurfsfreie Vollendung charakterisirt jeden Ton dieser sanften leidenden Sibylle, die, Himmelsdüfte athmend, mit der Erde nur noch durch ihre Thränen verbunden bleibt.“ Und an anderer Stelle heißt es: „Es sind schon öfter Bemerkungen über die Gewissenhaftigkeit gemacht worden, mit welcher Frau Schumann ihr öffentliches Auftreten vorbereitet: wie sie die Tastatur durchspürt, wie sie jeden Ton prüft, dessen wenn auch richtiger Klang doch die gewollte Resonanz und Färbung nicht vollständig hergiebt; wie sie sorgt, daß ihr Sitz nicht um das Geringste zu hoch oder zu niedrig sei; wie sie nicht allein lange Stunden auf dem Piano, das sie spielen soll, übt, um alle seine Feinheiten, Schwächen und Vorzüge kennen zu lernen, sondern womöglich in dem betreffenden Lokale selbst ihre Übungen macht, nur um abzulauschen wie in dessen Akustik jeder Accord, jedes Arpeggio, jedes Anschwellen und Abnehmen der Tonsluten wirkt. Wir können darin nur eine Nothwendigkeit ihres Wesens sehen, eine Consequenz ihrer Methode, ihrer Auffassung von Kunst, Berufstreue und Schwierigkeit der künstlerischen Lebensaufgabe erblicken. Sie erlaubten ihr nicht, ihrer von der Gunst des Augenblicks und zufälliger Stimmung abhängigen persönlichen Begeisterung zu vertrauen; sie überzeugten sie vielmehr, daß, um der Würde der Kunst treu zu bleiben, man zu jedem ihrer Feste mit demselben Ernst, mit derselben Weihe schreiten muß. In jeder Hinsicht makellos, ist sie durch andauernde Sorgfalt, Energie des Willens und ascetische Hingebung zu einer Meisterschaft gelangt, die sie gewissermaßen als unfehlbar stempelt.“

„Andere dichten — sie ist eine Dichtung“, schreibt Schumann von Clara, der Hiller mit Recht nachrühmt, daß sie inmitten aller Triumphe stets das „einfachste, wahrhaftigste, echteste Weib, die aufopferndste Mutter, die getreue Freundin“ bleibe. Berlioz nennt sie die „Erste und Einzige“, und Liszt fügt hinzu: „Wenn auch Viele mehr Lärm machen, Wenige geben so viel Musik.“ Nahezu drei Jahrzehnte sind vergangen, seit Liszt jene Worte schrieb; aber sie haben ihnen nichts von ihrer vollen Geltung geraubt. Als die berufenste Vermittlerin der unter ihren Augen entstandenen, vielfach für sie selber gedachten und durch sie allmählig populär gewordenen Schöpfungen ihres Gatten wie der classischen Meisterwerke bewundern wir sie noch heute und ehren und lieben in ihr mit Hans von Bülow's Worten die „noch immer unentthronte Königin der Clavierspielerinnen.“





Sofie Menter.





erscheint durch Clara Schumann die ältere Pianistenschule auf das hervorragendste repräsentirt, so nimmt unter den Vertreterinnen der modernen Schule Sofie Menter die erste Stelle ein. Hat ihr doch die höchste pianistische Autorität der Welt, Franz Liszt, den obersten Rang zuerkannt. Durch und durch musikalischen Naturells, ihr ganzes Leben nur an ihrem Instrument verbringend, mit all' ihren Interessen einzig der Kunst, der sie sich gewidmet, zugewandt, hat sie, wie wohl keine andere ihrer Clavierschwestern, sich einzig in dieser concentrirt, ihr gesamntes Gemüths- und Geistesleben ausschließlich in ihr aufgehen lassen. „Sofie Menter ist das Clavier selber. Nicht sie spielt das Clavier, sondern das Clavier spielt sie“, soll, wenn der Pariser »Voltaire« (1881) recht berichtet, Liszt über seine Lieblings-Claviertochter geäußert haben. Spiel in der That ist ihr jede technische Schwierigkeit, und wäre es die unerhörteste, sie spottet ihrer, wie die Elasticität und nie versagende Kraft ihrer Hand jeglicher Anstrengung spottet. Eine bis in's Einzelne plastisch ausgemeißelte Technik, ein männlicher Ernst in Bewältigung des geistigen Theils ihrer Aufgaben, dabei Poesie und Wärme der Empfindung, Glanz und Feuer der Darstellung, ein hin-

reißendes Temperament, das auch beim kühnsten Sichgehenlassen der Schönheit und der Anmuth feine Grenze echt weiblich nie berührt und vornehm stets die äußere Ruhe wahrt, ein großer, urkräftiger Zug der Virtuosität, der, widerspruchsvoll genug, mit Schonung des zartesten Details sich paart, eine üppige Fülle und Farbengebung des Tons, die jeder, auch der leisesten Gefühlsnüance gerecht wird und für die gegensätzlichsten Stimmungen stets das entsprechende Colorit, die rechte Beleuchtung bei der Hand hat, eine eigenthümlich schneidige Rhythmit, die an Bülow's Grundsatz: „Im Anfang war der Rhythmus“ gemahnt: das ist die Signatur der Virtuosin und genialen Musikerin zugleich, als welche Sofie Menter vor uns hintritt.

Außerst impulsiven Wesens, bald harmlos heiter, bald zu tiefer Schwermuth geneigt, dabei grundehrlichen, warmen und liebenswürdigen Gemüths, gab sie sich von je ganz und ausschließlich, mit echt künstlerischer Einseitigkeit der Erfüllung ihres Berufes hin. Ihre ganze geistige Kraft, ihr ganzes Empfinden leitete sie in den einen Strom. Was Andere gern als Schmuck des Lebens pflegen, das ließ sie kühl. Verschlossen blieb ihr, der Musikerin, der Sinn für die verschwisterten Künste. Sie begnügte sich, ihre Anmuth und Schönheit der bildenden Kunst als Stoff zu leihen. Der Poesie und Literatur blieb sie fremd, ihren Geist an guter Lectüre zu erfrischen, fehlt ihr das Bedürfniß. Selbst Concert und Theater locken sie nur, wenn sie Außerordentliches bieten. Weder am Verkehr mit der Natur noch am Genuß der Geselligkeit ist ihr Freude gegeben, nicht im Umgang mit hervorragenden Menschen sucht sie Anregung und Erholung. Sich, zumal seit sie manches Leid erfahren, in Zurück-

gezogenheit gefallend, ein nur während der Dauer ihrer Reisen abwechslungsvolles, im Übrigen höchst ruhiges, gleichförmiges Leben führend, hat sie außer ihrer Kunst nur eine, von Manchen freilich absonderlich gescholtene Passion: ihren vierbeinigen Hausgenossen und Gefährten, den Vater Alex, wie Liszt ihn um eines schwarzen Flecks auf seiner Nase willen getauft. Er, der sie, wie sie sagt, nie ärgert, niemals kränkt, genießt ihre ganze Liebe, auf allen ihren Wanderzügen ist er ihr treuer Begleiter. Sein photographisches Conterfei wird neuerlich in Kopenhagen verkauft, als wäre nicht seine Herrin sondern er der große Virtuos. In allen Hauptstädten Europas ist Alex schon eine populäre Persönlichkeit. Gefiel es doch seiner Gebieterin endlich, nachdem sie sich jahrelang um Ausbreitung ihres Ruhms wenig oder nicht bemüht — bis 1879 noch kannte man sie fast nur in Deutschland, der Schweiz, Holland, Oesterreich und Ungarn —, die musikalische Welt Italiens, Frankreichs, Englands, der pyrenäischen Halbinsel, Scandinaviens, Dänemarks, Rußlands neuerdings zu Zeugen ihrer Künstlerschaft aufzurufen. Mit einem Male klang nun ihr Name von den Lippen aller Nationen wieder, als der Ersten ihres Gleichen flocht man ihr allerorten Kränze, wo man sie hörte. Wo — so fragte man sich erstaunt — hat diese Meisterin, in der man die Schülerin Liszt's und Taubig's erkannte, inzwischen gelebt, wo und wie ist sie groß geworden?

Gut musikalischen Herkommens ist Sofie Menter. Ihr Vater war der einst gefeierte und berühmte Violoncellist Josef Menter in München. Auch die Mutter, Wilhelmine geb. Diepold, war tonkünstlerisch beanlagt. Von ihrem Vater, der, einer der ersten Beamten des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, als Com-

ponist dilettirte, hatte sie Lust und Liebe zur Musik überkommen. In ihrer Jugend sang sie häufig in Kirchen- und Hofconcerten der kleinen Residenz, und nur an ihrer Scheu vor einer Künstler- oder Theater-carrière scheiterte des kunstsinrigen Fürsten Wunsch, ihr eine gründliche Ausbildung geben zu lassen. Von neun Kindern, welche ihre Ehe mit Josef Menter segneten, blieben nur zwei, die am 29. Juli 1846 geborene Sofie und ihre jüngere Schwester Eugenie\*), am Leben. Zwei ältere, nicht minder als Sofie begabte Schwestern, welche, die Pflege der Kunst aufgebend, sich früh verheirateten und bald darnach starben, nahmen noch an Sofiens erster Erziehung thätig Theil. Die Melodien, die sie von ihnen hörte, spielte ihnen die vierjährige Kleine schon frischweg nach. Spielten sie etwas von Mozart oder Schubert, so rief sie aus dem Nebenzimmer herüber: „Oh, döz ist aber schön, döz spiel' noch a mal!“

Bis zum siebenten Jahre ließ der Vater, der sein ganzes Glück im Talent seines Kindes fand, den Unterricht desselben ausschließlich durch die älteren Schwestern leiten. Dann übergab er seinen Liebling Sigmund Lebert's — des jetzt an der Stuttgarter Musikschule wirkenden Meisters — kundigen Händen. Nur kurze Zeit aber kam ihm dessen treffliche Führung leider zu statten, denn eine schwere Erkrankung Josef Menter's bedang einen Aufenthalt im Süden, und die ganze Familie gab ihm dahin das Geleite. So trat für Sofie eine Unterbrechung von anderthalb Jahren im Lernen ein. Nach der Rückkehr war wohl viel von der Wahl eines Lehrers die Rede, da des Vaters

---

\*) Sie bildete sich gleichfalls zur Clavierspielerin aus, machte sich vielfach und vortheilhaft in Concerten bekannt und ist in ihrer Vaterstadt München jetzt vorwiegend pädagogisch thätig.

unüberwindliche Abneigung gegen Musikschulen den Besuch einer solchen für sein Kind von vornherein ausschloß; das täglich sich steigende Leiden des Kranken aber lähmte die Energie seiner Entschlüsse — Sofie blieb ohne Unterricht so lang der Vater lebte.

Ganz unsystematisch war es gleicherweise um die Grundlage ihrer Allgemeinbildung bestellt. Die ersten Elementarkenntnisse den Schwestern dankend, hatte sie dann vorübergehend eine Schule besucht, später wurde ihr wiederum ein Hauslehrer gehalten: kurz, nach keiner Richtung regelrecht gingen die ersten Bildungsjahre des genialen Kindes hin. Ein Glück, daß es selber den regsten Trieb zum Lernen in sich trug. Seinen unermüdblichen Fleiß am Clavier beobachtend, sagte der leidende Vater, dem das unverkennbare Talent auf's wärmste am Herzen lag, zu seiner Gattin: „Gelt Frau, auf's Soferl giebst Acht, in dem Kind steckt 'was!“ Und als der arme Kranke im April 1856 seine Augen für immer schloß\*), da gelobte die noch nicht zehnjährige Sofie der Mutter, „recht fleißig zu sein, denn sie wolle eine große Clavierspielerin werden.“

Nun wurde sie doch der Münchner Musikschule übergeben. Zuvörderst ward Professor Leonhard, dann Rheinberger ihr Lehrer, der sich viel von ihrer Begabung versprach. Zum großen Schmerz seiner Schülerin nur vertauschte er bald den Clavier- mit dem Compositionsunterricht; sie mußte sich in Jules Kolb einen Ersatz für ihn suchen. Indessen währte auch dieser nur kurze Zeit. Franz Lachner's Rath wies sie an Friedrich Niefert, und unter dessen sorglicher Leitung trieb ihr Talent alsbald schönste Blüten.

---

\*) Er war 1808 geboren und starb somit 48 Jahre alt.

Was ein unregelmäßiger Bildungsgang an ihr versäumt, das brachte sie nun mit wunderbarer Raschheit ein. kaum fünfzehn Jahre alt, legte sie vor dem Publikum ihrer Vaterstadt im Concert der musikalischen Academie unter Lachner's Direction das erste glänzende Zeugniß ihrer jungen Künstlerchaft ab. Ihre Erstlingsgabe, Weber's Concertstück, ward ihr mit rauschendem Beifall gelohnt. Noch im selben Jahre veranstaltete sie unter der ehrenden Bethheiligung Lachner's als Orchesterleiter, im großen Saale des Odeons zu München ein selbständiges Concert, dessen Claviernummern sie sämmtlich auswendig spielte, wie ihr Gedächtniß ihr in dieser Beziehung von je unbedingten Gehorsam leistete. Die ermuthigende Aufnahme, welche die auch in ihrer äußeren Erscheinung überaus anmuthige jugendliche Debütantin fand, war nur das Vorspiel weiterer, sich immer steigender Erfolge.

Ihre erste Kunstreise führte sie in Begleitung der energischen, fürsorglichen Mutter nach Stuttgart und der Schweiz; späterhin kam sie nach Frankfurt. Am 10. Januar 1867 aber feierte sie in Leipzigs classischen Musikhallen mit Liszt's zweiter Franziskus-Legende einen weithin schallenden Sieg. Er war seit früher Jugend ihr höchstes künstlerisches Ideal, der König und Alleinherrscher der Pianisten! Als halbes Kind noch hatte sie, da er einmal für wenige Tage in ihrer Heimat verweilte, einen Besuch bei ihm gewagt, und blieb es für's Erste auch bei oberflächlicher Bekanntschaft, sie sollte ihm später näher treten. Einstweilen hatte sie durch Bülow, seinen großen Schüler, deß Lehre und Beispiel sie in München vielfältig förderte, wenigstens indirect von ihm gelernt. Nun schrieb sie kühn Liszt's Namen auf ihre Fahne, unbekümmert darum, ob man hier und dort vielleicht das oder jenes

lieber gehört, beifälliger aufgenommen haben würde. Ein fester künstlerischer Charakter mit sehr entschiedenen Grundsätzen, ging sie, was beim Beginn ihrer Carrière doppelt in's Gewicht fiel, von Haus aus ihre eigenen Wege; die Rücksicht auf den Effect und Erfolg, auf ihren eigenen Vortheil bestimmte sie nicht; sie spielte, was ihr selber interessant und sympathisch war. So setzte sie auch, als sie einige Wochen nach ihrem ersten Auftreten im Leipziger Gewandhaus an selber Stelle im Pauliner-Concert mitwirkte, das hier noch nicht gehörte Fis-moll-Concert des früh verstorbenen, von Schumann so warm gepriesenen Norbert Burgmüller auf das Programm und erwarb sich durch diese aparte Wahl den besonderen Dank der Musiker.

Als die seltene Kraft, die man in Leipzig in ihr erkannte, brauchte sie auch in Berlin nicht auf Anerkennung zu warten. Auch dort, wo sie wenige Monate später, im April erschien, erfreute man sich einmüthig ihrer „die schwierigsten Aufgaben bewältigenden Technik, der Klarheit, Kraft und Schönheit ihres Vortrags, der Gesundheit und Natürlichkeit ihrer geistigen Auffassung.“ Von entscheidendster Bedeutung aber wurde der Besuch Berlins für sie, indem er ihr zur Bekanntschaft mit Carl Taubig Gelegenheit bot. Völlig überwältigend wirkte die phänomenale Virtuosität des bereits zu vollendeter Klärung und zu einer in ihrer Art einzigen Größe gelangten Claviergenius auf sie, und beherrscht von dem heißen Wunsche, ihm nachzueifern, ihn vielleicht gar zu erreichen, ward sie, in der man selbst schon eine Meisterin erkannte, die Schülerin des über Alles von ihr bewunderten und verehrten Mannes. Die Fortsetzung ihrer Erfolge im Concertsaal wenn nicht gänzlich unterbrechend, so doch sehr wesentlich einschränkend, tauschte sie zwei Jahre des

künstlerischen Ruhms für zwei Jahre des hingebendsten und angestrengtesten Studiums ein, — gehörten doch zehn- bis zwölfstündige Clavierübungen für sie zur Tagesordnung. Solch' beharrliche Strenge gegen sich selber trug in Verbindung mit dem tiefen Einfluß des genialen Lehrers reiche Zinsen: ein neues Empfindungsleben wachte, von ihm gerufen, in ihr auf; erst jetzt beseelte sich ihre Kunst wahrhaft, erst jetzt ward Sofie Menter ganz sie selbst. Und Taufsig war nicht nur stolz auf seine schöne Schülerin, die größte und beste, die zu leiten ihm beschieden war; er hoffte auch, so sagte man, sie noch mit anderen Banden als denen des Lehrers an sich zu fesseln und, nachdem er in seiner Ehe wenig Glück gefunden, sich mit ihr ein besseres zu gründen. Trug er sich in Wahrheit mit solchem Wunsche, so nahm er ihn mit sich in sein frühes Grab, indeß Sofie die Geheimnisse, die sie seiner Kunst abgelauscht, mit der eigenen Individualität vermählt, der Welt kündete. Ihre Meisterschaft ist eins der schönsten Vermächtnisse, das er uns hinterlassen.

Noch während sie bei Taufsig studirte, war Sofie vom Fürsten von Hohenzollern, — demselben, dem einst ihr Großvater mütterlicherseits, wie, vor Antritt seiner Münchner Stellung, auch ihr Vater gedient und der auch den gesanglichen Bestrebungen ihrer Mutter ehemals seine Protection geschenkt hatte — zur Hofpianistin ernannt worden. Auf seinem Ruhesitz Löwenberg in Schlesien, wo er, seine Lieblingskunst als seiner Kenner pflegend, sich eine eigene Capelle ersten Ranges hielt und für die allsonntäglichen Concerte stets die besten Künstler gewann, verbrachte sie einen Winter (1868—69). Dort auch lernte sie den Violoncellisten David Popper, einen ausgezeichneten Vertreter seines Instrumentes, wie es ihr Vater ge-

wesen, kennen, und am 4. Juni 1872 reichte sie ihm in Wien, wo er als erster Solo-Violoncellist am Hofoperntheater thätig war, ihre Hand. Das Glück aber wollte ihre Vereinigung nicht segnen; sieben Jahre später trennten sich Beider Wege für immer, wie es scheint.

Bis zum Jahre 1877 lebte Sofie in Wien, seit ihrem ersten Auftreten daselbst im Februar 1869 der Liebling des dortigen Publikums; im Mai 1874 auch vom Kaiser von Oesterreich zur Kammerpianistin ernannt, welche Ehre sie nur mit Clara Schumann theilt. Je nachdem ihre nicht sehr feste Gesundheit es gestattete, war sie viel oder wenig auf Reisen; über Deutschland, Oesterreich, die Schweiz, Holland, Ungarn, Siebenbürgen, Rumänien, die russischen Ostseeprovinzen, Galizien gingen ihre Ziele für's Erste nicht hinaus. Huldigungen sammelte sie ein, wohin sie kam. Die Vertreter der verschiedensten musikalischen Richtungen, die Stimmführer der Rechten wie der Linken einigten sich friedlich in ihrem Preise. Von den Lippen des streng conservativen Gumprecht wie von denen seines Antipoden, des Liszt- und Wagner-Herolds Richard Pohl klingt gleiches Lob des alle dynamischen Schattirungen beherrschenden Anschlags, „der Kraft und Fertigkeit, um welche sie die meisten ihrer männlichen Berufsgenossen beneiden könnten, der warm empfindenden, auf's lebendigste gestaltenden Innerlichkeit, mit der sie sich der Individualität der einzelnen Componisten anschmiegt.“ „Sie interpretirt Beethoven nicht minder stilvoll als Chopin und Liszt,“ hebt Pohl hervor. „Wenn sie aber Liszt's Werke mit besonderer Vorliebe zum Concertvortrag wählt, so hat sie ein volles Recht dazu, da ihr keine Pianistin hierin gleichkommt.“

War Sofie Menter dem wunderbaren Musikgeist Liszt's zuvor nur mittelbar, durch seine Schule und die Persönlichkeit seiner großen Jünger Bülow und Taubig, nahe getreten, so bot sich ihr in Wien und mehr noch in Pest, wo sie häufig verweilte, auch die ersehnte Gelegenheit zur unmittelbaren Berührung mit dem Meister der Meister. Nun schöpfte sie direct aus der Quelle, aus der in der Kunst des modernen Clavierspiels alle höhere Erkenntniß floß und fließt. Immer und immer wieder lernte sie; im rastlosen Streben nur fand sie Befriedigung und Glück. Und mußte ihre echte Musiknatur ihr nicht auch die warme Theilnahme und Sympathie des Mannes erwecken, der mit der Freigebigkeit des wahren Genies und Menschenfreundes seine Kunst, sein fast unbegrenztes künstlerisches Vermögen von je in den Dienst Anderer stellte, damit sie seinen Reichthum mit ihm theilten und groß würden an seiner Größe? Spürte er vielleicht auch in Sofie Menter einen Abglanz des dämonischen Feuers, das unter seinen Händen aus den Tasten glüht und sprüht und die Hörer mit Allgewalt in den Kreis seines Empfindens bannt? Wie sehr er sie würdige, bezeugte er auch öffentlich, indem sich das Spiel seiner Zauberhände dem ihren vereinte, und, wie einst in Berlin an Taubig's und später in London an Rubinstein's Seite, saß sie in Pest neben Franz Liszt im Concertsaal am Flügel, höchste Ehren feiernd.

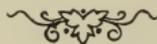
Ganz nach der ungarischen Hauptstadt verlegte sie im Jahre 1877 ihren Wohnsitz. Der Haushaltungssorgen müde, schlug sie im Hôtel ihr Quartier auf. Da haust sie noch jetzt, sobald sie nicht auf künstlerischen Wanderungen begriffen ist. Zum Stillleben, wie erwähnt, von Natur geneigt, durch mancherlei

Kämpfe und Leiden im Gang dazu bestärkt, mied sie es jahrelang, ihren Reisen eine größere Ausdehnung zu geben. Nur nach Osten lenkte sie wiederholt ihre Schritte und ließ sich in Warschau und St. Petersburg als „die erste lebende Pianistin“ krönen. Fanatisch huldigte man ihr zumal in der musikliebenden Czarenstadt. Nach ihrem Vortrag der von Liszt für Clavier übertragenen Tannhäuser-Duverture (im April 1880) kannte die Begeisterung keine Grenzen. In Scharen versammelte sich das Publikum auf der Straße, um ihr noch im Wagen die enthusiastischsten Ovationen darzubringen, sodaß die Polizei, in solch' ungewöhnlicher geräuschvoller Scene eine Nihilisten-Affaire vermuthend, in ernstliche Unruhe gerieth.

Liszt's energischer Zuspruch war es, der Sofie Menter endlich bestimmte, auch den europäischen Süden, Westen und Norden in das Bereich ihrer Wanderflüge zu ziehen, nachdem wiederholte Anträge zu einer Goldreise über das Weltmeer eine ablehnende Beantwortung von ihr erfahren hatten. Zum ersten Male spielte sie denn zu Beginn des Jahres 1881 in Florenz, sodann in Gegenwart ihres Meisters in Rom und darauf in Neapel, und kam, mit italienischem Lorbeer reich geschmückt, nach Paris und London. Als „Löwin der Saison“ sah sie sich hier wie dort gefeiert, unbeschreiblicher Enthusiasmus begleitete ihre classischen wie ihre modernen Clavier-Productionen in den Concerts populaires wie in St. James-Hall.

Auf einem ihr bis dahin fremden Terrain auch zeigte sie sich in der nächstfolgenden Saison, im Winter 1881—82. Nun freuten sich Spanien und Portugal, Dänemark und die skandinavische Halbinsel der Bekanntschaft der seltenen Künstlerin. In Kopenhagen mußten an den Tagen ihres Auftretens Extrazüge die

Massen der Hörlustigen herbeiführen, und auch in Christiania und Stockholm erntete — so schrieb man — „seit Rubinstein kein Künstler solch' pyramidalen Beifall.“ Mit eigener Hand schmückten die Könige von Dänemark und Schweden die bewunderte Meistlerin mit der Verdienstmedaille und dem goldenen Kreuz für Kunst und Wissenschaft. Dann wiederholten sich in Moskau und Petersburg, Paris und London ihre früheren Triumphe. Wie könnten sie ihr auch fehlen! Eine „leibhafte Grazie, mit warm schlagendem Herzen, heiter, scherzhaft, von bezaubernder Anmuth und unwiderstehlicher Liebenswürdigkeit, eine ebenso vollendete Virtuosa als große echte Musikerin“, so charakterisirt der feine Kunstkenner Ambros den Liebling Liszt's, und Rubinstein nennt Sofie Menter „die Alleinherrscherin aller Tasten und Herzen.“ Bedarf es, wo so gewichtige Stimmen reden, noch weiteren Zeugnisse?





Anna Mehlig.





on dem regen Musikbetrieb in unserem sang- und klangreichen deutschen Vaterland giebt die Zahl und Frequenz der Musikschulen beredte Kunde. So viel ihrer sind, sie wachsen und mehren sich fort und fort und streuen ihre segnende Saat freigebig weithin auch außerhalb der Grenzen ihrer Heimat aus. In besonderen Ehren unter unseren deutschen Conservatorien aber steht seit langem das zu Stuttgart, wie denn auch die ruhmgefrönteste unter seinen Schülerinnen: Anna Mehlig mit in vorderster Reihe unter den gegenwärtigen Vertreterinnen des Claviervirtuosenthums steht. Der Ort, dem dieselbe ihre künstlerische Ausbildung dankt, sah sie am 11. Juni 1847 auch in's Leben treten. Von ihrem Vater, der als Chorsänger volle dreißig Jahre lang an der Stuttgarter Bühne wirkte, wurde sie in die Anfangsgründe der Tonkunst eingeweiht. Dann führte sie Zweigle, der Leiter eines Musikinstitutes, weiter. In dessen Prüfungsconcert trat sie im Mai 1857 mit einem leichten Variationenwerk von H. Herz zum ersten Mal öffentlich hervor. Dem anwesenden Professor Lebert fiel das rhythmische Gefühl auf, durch das sie sich von ihren Mitschülerinnen unterschied. Er fragte einen der neben ihm Stehenden, wer dies Kind sei? Ein glücklicher Zufall fügte es, daß der Gefragte gerade der Kleinen Vater war, der, erfreut

über das Interesse des hochangesehenen Musikpädagogen, nun um die freundlich gewährte Erlaubniß nachsuchte, sein Urtheil des genaueren einholen zu dürfen. Dies geschah bald darauf. Professor Lebert konnte ihm freilich nicht verhehlen, daß die musikalische und technische Ausbildung seiner Tochter vom künstlerischen Standpunkt viel zu wünschen übrig lasse, und als der Vater ihm, unter Hinweis auf seine äußerst bescheidenen, durch eine zahlreiche Familie nur zu sehr in Anspruch genommenen Mittel, den Wunsch aussprach, ihm selber den Unterricht des Kindes in die Hände zu geben, wußte der menschenfreundliche Musiker auch dafür Rath. Er bewog den damaligen Vorstand und materiellen Gründer des erst seit wenigen Wochen bestehenden Conservatoriums, Dr. Brachmann, der zehnjährigen Anna Mehlig eine Freistelle zu geben, welche Vergünstigung sie denn auch durch acht Jahre bis zu ihrem Abgang aus der Anstalt genoß. Ihre gesammte künstlerische Ausbildung dankt sie somit, ihrem eigenen Zeugniß zufolge, Professor Lebert, bei dem sie auch noch in den letzten Jahren zeitweise studirte und dessen treffliche Lehrmethode bei ihr die schönsten Früchte zeitigte.

Dem Publikum ihrer Vaterstadt gab sie von ihrer fortschreitenden Künstlerschaft alljährlich öffentlich Kunde. Mit dem Jahre 1861 begann sie sodann auch zu kleineren Ausflügen die Flügel zu heben. In Karlsruhe hörte man sie in einem Concert und am großherzoglichen Hofe, bald darauf auch in Darmstadt. In einem Odeonconcert unter Franz Lachner's Leitung machte sie sich 1864 zuerst in München bekannt — überall erntete sie entschiedenen Beifall, und glänzend genug lautete auch Lachner's, in einem Briefe an den Vorstand der Musikschule Dr. Faist ausgesproche-

nes Zeugniß: „Als Künstlerin ersten Ranges muß ich unbedingt Fräulein Mehlig anerkennen, die mit ausgebildetster Technik wohlthuende Wärme der Empfindung und selbständige künstlerische Auffassung mit dem feinsten Geschmack und einem feinsühlenden Talente, die Intentionen und Eigenthümlichkeiten eines Kunstwerks im Stile wiederzugeben, verbindet.“

Nicht minder erfolgreich verlief ihr Debüt im Leipziger Gewandhaus, dessen anspruchsvoll kritisches Publikum sie, nachdem eine württembergische Staatsunterstützung sie zu einer Reise nach Norddeutschland in den Stand gesetzt hatte, am 26. Januar 1865 durch ihre Leistungen höchlichst überraschte. „Sie nimmt durch das, was sie kann, nicht allein eine hervorragende Stelle unter den Pianisten weiblichen Geschlechts ein, sondern die Aristokratie des gesammten Clavierspiels muß ihr die Reihen öffnen.“ Die Unfehlbarkeit ihrer Technik ist so groß, daß auch das schärfste und feinste Ohr während ihrer sämmtlichen Vorträge nicht den leisesten Fehl und Makel wird haben entdecken können; dabei läßt ihre Ausdauer und Kraft ganz ihr Geschlecht vergessen, und ihrem ganzen musikalischen Darstellungsvermögen ist bewußte Sicherheit und objectivirende Verständigkeit eigen.“ So läßt sich der strenge Kritikus der „Signale“ der neuen Erscheinung gegenüber vernehmen, die sich mit diesem, auf einem anerkannt schwierig zu gewinnenden Terrain errungenen Erfolg einen Freibrief erspielte, der ihr alle weiteren Pforten öffnete. Auch in Berlin begrüßte man in ihr alsbald eine „aufs reichste ausgestattete, durch die sorgfältigste Zucht und Übung nach jeder Richtung hin geklärte und gekräftigte künstlerische Natur.“ Hier wie in Weimar und anderenorts wünschte man sie alsbald auch bei Hofe zu hören, und

König Wilhelm namentlich sagte ihr viel Schmeichelhaftes. Wo immer das schlichte achtzehnjährige Mädchen erschien, sie, die „mit holden Tönen kam“, war überall willkommen.

Die gleiche Reise wiederholte sie während der nächsten Jahre und dehnte dieselbe nun auch bis nach England aus. Ihr Succesß in der alten philharmonischen Gesellschaft ebnete ihr dort alle Wege; in allen ersten Concerten war alsbald ihre Mitwirkung begehrt. Um von dem Großmeister des Clavierspiels noch die letzten Weihen zu empfangen, studirte sie 1869 mehrere Monate bei Liszt in Weimar. Die ganze Welt, das fühlte sie, stand ihr jetzt offen. Schon im Herbst darauf versuchte sie ihr Glück jenseits des Oceans in Nordamerika und hielt auf dem bis dahin noch wenig bebauten und um so ergiebigeren Ruhmesfeld eine reiche Ernte. Vier Winter hindurch concertirte sie daselbst; einmal acht Monate lang mit Theodor Thomas und dessen vortrefflichem Orchester reisend, später auch an den Küsten des stillen Weltmeeres, im Goldland Californien, San Francisco, Sacramento, Portland und anderwärts Triumphe feierend, wie kaum eine Pianistin vor oder nach ihr. Selbst der Sommer, den sie dazwischen in Deutschland zubrachte, fand sie auf einer Tournée mit Ullman thätig. Sie feierte nicht. Nach der Rückkehr von Amerika (1873) war sie bald in deutschen Städten und an deutschen Höfen, bald in den russischen Ostseeprovinzen, bald in Osterreich, Ungarn, Italien, Holland und Belgien zu Gaste. In Mailand zumal, wo sie auf Einladung der Società del Quartetto mit Heermann aus Frankfurt und Cossmann aus Baden Trio spielte — sie ist ja, was in unserer Zeit nicht hoch genug anzuschlagen ist, auch eine feine Kammermusikspielerin — erlebte sie einen

ungeheuren Erfolg. Eine begeisterte Aufnahme bereitete man ihr auch in den Concerts spirituels zu Brüssel, und in England, woselbst sie allwinterlich für mehrere Monate einzukehren pflegte, gehörte sie seit ihrem ersten Besuch zu den auserwählten Lieblingen des Publikums. Allenthalben genießt sie hohe Ehren, wie denn zwei deutsche Fürstinnen, die Königin von Württemberg und die Großherzogin von Weimar, die Vielgefeierte, von Publikum und Kritik gleich ausnahmslos Anerkannte auch (1866) mit dem Titel ihrer Sopianistin schmückten.

Ihre Programme zeigen, gleich denen Sofie Menter's, die Vielseitigkeit der neueren Schule. Die Namen, Bach, Beethoven, Weber, Schumann, Chopin, Liszt, Rubinstein behaupten in ihnen die vornehmste Rolle. In jeder Stilgattung ist sie zu Hause, der classischen wie der modernen Richtung wird sie gleich gerecht. Ob wir eine Bach'sche Fuge, oder ihr Lieblingsstück, Haydn's graziose F-moll-Variationen, oder eine der ungarischen Rhapsodien Liszt's, oder was immer von ihr hören, wir missen nirgends die künstlerische Vollendung, die jeder ihrer Leistungen das Gepräge giebt. In der perlenden Scala, dem klaren Triller, den meisterlichen Octavenläufen und Doppelgriffen läuft ihr wohl keine ihrer Kunstschwestern den Rang ab. Hinter jener höchst entwickelten Technik aber treten, bei aller inneren Gediegenheit ihrer Gaben, Feuer, Schwung und Leidenschaft zurück. Anna Mehlig wirkt nicht faszinirend wie die genialere Sofie Menter. Ihr fehlt das Dämonische, das gewaltsam Packende, Unwiderstehliche der Empfindung und der Darstellungsweise. Ihr gleichmäßig ruhiges, urgesundes Temperament läßt keine Aufregung in uns aufkommen. Man könnte sagen, daß aus ihrem Vor-

trag mehr fein technisches als seelisches Gefühl spreche. Streng objectiv, mehr denkend als dichtend verhält sie sich gegenüber dem zu deutenden Kunstwerk, hierin etwa mit demselben Rechte Taufsig (nämlich in seinen späteren Jahren) vergleichbar, mit dem man Sofie Menter einen weiblichen Rubinstein nennen könnte.

Im Herbst des Jahres 1879 wurde Anna Mehlig die Freude zu Theil, ihre jüngere Schwester Bertha — auch eine Schülerin Dr. Lebert's — in die Öffentlichkeit einzuführen. Wie sie in schönem Familiensinn die reichen materiellen Erträgnisse ihrer Kunstthätigkeit freigebig mit ihren Angehörigen theilte und ihren Eltern ein sorgenfreies Leben schuf, so sollte nun auch ihr Ruhm ihrer Schwester die Bahn bereiten. Und verheißungsvoll genug ließ sich dieselbe an. Der glänzende Erfolg eines von Beiden gemeinsam in ihrer Vaterstadt veranstalteten Concerts (im October 1879) wiederholte sich in rheinischen und norddeutschen Städten wie am preußischen Hofe, wo sie sich während der ersten Monate 1880 hören ließen. Schon stellten zahlreiche englische Engagements eine lange Folge weiterer glücklicher Ergebnisse in nahe Aussicht — da brach die so vielversprechende Carrière plötzlich ab. Ein Magdeburger Kaufmann Brunner, der sie, als sie daselbst concertirten, kennen lernte, gewann sich die achtzehnjährige Bertha zu eigen, und vor der Kunst gab sie der Liebe den Preis.

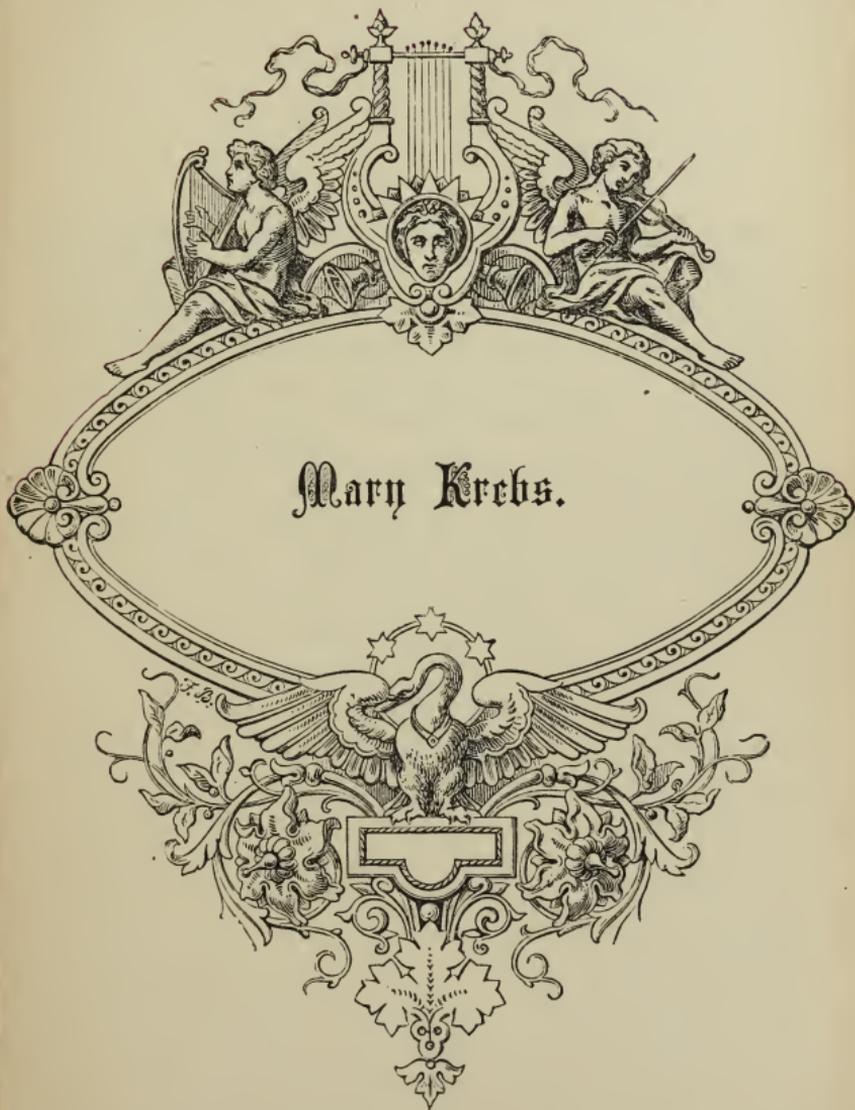
Bald aber folgte auch die ältere Schwester ihrem Beispiel. Von der Reise nach London, woselbst sie die Erfüllung der eingegangenen Verpflichtungen nun allein auf die Schultern genommen hatte, kehrte sie als Braut in das Elternhaus zurück. Auf der Durchreise in Antwerpen in besfreundetem Hause verweilend, fand sie in dem dort ansässigen Kaufmann Falk ihren

künftigen Gemahl. An ihrem Geburtstage, dem 11. Juni (1880) feierte sie in Gegenwart der bräutlichen Schwester und deren Bräutigams im Familienkreise ihre Verlobung. Wie in den Brautstand ging ihr Schwester Bertha auch in die Ehe voran. Als Anna Mehlig am 10. August Frau Falk ward, war auch das drei Wochen früher vermählte Paar, das dazu von der Hochzeitsreise zurückkehrte, Zeuge ihres Glücks.

Der Ausübung der Kunst als Beruf entsagte die vielbewunderte Meisterin seit sie sich in Antwerpen eine neue Heimat gründete. Doch die klanggewohnten Hände ruhen nicht, und an Festtagen der Kunst, wie in der schönen Maienzeit 1881, wo es Franz Liszt in Antwerpen mit allem Glanz zu feiern galt, bewährt sie gern ihre erprobte Macht über das Instrument, dessen Tonvermögen zu offenbaren ihr wie Wenigen gegeben ist.







Mary Krebs.





Die goldne Zeit der Wunder und der Wunderkinder ist vorüber. Dem modernen Realismus ist das Interesse an den künstlerischen Treibhauspflanzen ohne gesunde Lebenskraft abhanden gekommen, und für eine kurze, nur zu schnell sich verflüchtigende Frühreise dünkt ihn die lebenslange Mittelmäßigkeit, mit der sie zumeist erkauft wird, ein unverhältnißmäßig hoher Preis. In wie augenfälligem Widerspruch die einstigen Verheißungen zu den späteren Leistungen dieser kindlichen Wunder aber auch gemeinhin zu stehen pflegen, Mary Krebs gehört zu jenen seltenen Ausnahmen, die uns von keiner der Erwartungen, welche sie von früh an erregten, die Erfüllung schuldig blieben. Was sie versprach, das hat sie auch gehalten, und dies bedeutet nicht wenig, denn machte sie nicht schon im zartesten Alter von sich reden? Noch bevor sie sprechen konnte, sang sie, die am 5. December 1851 zu Dresden Geborene, die von der Mutter gehörten Melodien nach, und die ersten unsicheren Schritte des Kindes schon lenkten sich dem Pianoforte zu, dessen Tasten Töne zu entlocken ihre höchste Freude war. Kaum hatte sie das dritte Jahr erreicht, als die Mutter, die zu jener Zeit noch der Dresdner Bühne angehörende gefeierte sächsische Hofopernsängerin Moxsia geb. Michalesi, mit ihr den Clavierunterricht begann, welchen der Vater, Hof-

capellmeister Carl Krebs, zunächst dadurch förderte, daß er allerlei kleine anregende Clavierstücke für seinen Liebling componirte, bis er mit dem siebenten Jahre des Letzteren denselben in die eigenen Hände nahm. Die Eltern blieben denn auch die ausschließlichen Bildner der ihrem Kinde verliehenen außergewöhnlichen Begabung, und unter ihrer Obhut wurde die Kleine, die sich auch in der Schule durch Fleiß und Eifer auszeichnete und immer die besten Zeugnisse mit heimbrachte, allmählig groß in der Musik.

Wie sie die Mutter beim Studium ihrer Partien schon von früher Jugend an häufig auf dem Clavier begleiten mußte, so trugen auch ihre Puppen die Namen der ihr wohlbekannten Rollen. Da gab es eine Fides, Azucena, Ortrud u. s. w. und alle — Mary bewahrt sie zum Theil bis auf diesen Tag — waren getreulich nach Mamas Costümen gekleidet. Obwohl mit einer hübschen Stimme begabt, gehörte doch ihre Lieblingsneigung dem Clavier. Hatte sie, kaum vier Jahre zählend, bereits kleine Stückchen, in ihrem fünften Jahre schon F. Burgmüller's 25 Studien (Op. 100) mit überraschender Vollkommenheit auswendig vorgespielt, so durfte die Neunjährige sich ohne Besorgniß in der „Societät“, eiger großen Dresdner Privatgesellschaft, hören lassen, hier durch die Reinheit und Kraft ihres Anschlags, den Wohlklang und die Fülle ihres Tones Bewunderung erregend. Im darauffolgenden Jahr (1862) trat sie zum ersten Male öffentlich in einem Abonnement-Concert in Meißen, 1863 auch in ihrer Vaterstadt in einem eigenen, mit der königlichen Capelle veranstalteten Concert auf. Das Cis-moll-Concert von Ries, eine Phantasie ihres Vaters über „Lucrezia Borgia“, eine Bach'sche Fuge (A-moll), Weber's »Perpetuum mobile« und Anderes

standen auf ihrem Programm und wurden, laut einer Kritik der „Dresdner Nachrichten“, wenn auch nicht immer mit der nöthigen „Ruhe in der gleichmäßigen Tempobewegung“, so doch „mit überraschend vollkommener Präcision und Feinheit in der Technik und, was noch mehr ist, mit einer Sicherheit und echten Empfindung vorgetragen, wie sie sonst nur bei bejahrten Künstlernaturen anzutreffen ist.“

Wenige Wochen später wurde Mary auch in Leipzig, wo sie in einem Concert der „Euterpe“ spielte, auf das beifälligste aufgenommen. Immer weitere Kreise umschrieben von da an ihre künstlerischen Wanderungen unter der Hut der Eltern. In Hamburg, Bremen und London erregten ihre Leistungen (1864) Aufsehen, und wie zuvor schon der sächsische Hof, so verlangte nun auch der englische die jugendliche Künstlerin zu hören, die das Problem löste, „Kind und Meisterin zugleich zu sein“ und sich, ihrer vorzeitigen Entwicklung zum Trotz, in schöner Natürlichkeit gleichmäßig weiter entfaltete.

Von Gye, dem Director der Royal Italian Opera in Coventgarden, gleich auf vier Jahre mit der Bedingung engagirt, alljährlich im Mai für fünf bis sieben Monate zur Mitwirkung in seinen Concerten nach London zu kommen, kehrte sie in den nächsten Jahren regelmäßig nach England zurück, bereiste aber auch Deutschland, Oesterreich und in Gesellschaft des bekannten Impresario Ullmann und der Patti 1867 auch Italien, Südfrankreich und Paris. Ihre Studien setzte sie daneben eifrig fort, ja sie fand bei alledem noch Muße, auch den Gesang zu pflegen und die ihr vom Himmel verliehene angenehme und umfangreiche, wenn auch nicht besonders starke Stimme — einen hohen Sopran — auszubilden. Mit großer Leichtig-

keit lernend, studirte sie als fünfzehnjähriges Mädchen das jugendliche Fach — Agathe, Margarethe, Pamina, sogar Elsa — und trat auch als Sängerin wiederholt in Concerten an die Öffentlichkeit. Indeß stand sie später, als Gesundheit und Stimme unter den Anstrengungen ihrer Reisen litten, wieder hiervon ab und beschränkte sich auf die Erfolge, die ihr als Clavierkünstlerin blühten. Sie waren und sind in der That reich und außergewöhnlich genug: erachtete man sie doch schon mit noch nicht vollendetem fünfzehnten Jahre (1869) des Titels einer königlich sächsischen Kammervirtuosin werth. Als „der jüngsten Trägerin“ derselben überreichte ihr später (1873) der Herzog von Coburg-Gotha auch die Medaille für Kunst und Wissenschaft, zu der mehrere Jahre darauf (1879 und 81) auch die Könige von Württemberg und Sachsen die ihren fügten, während sich die menschenfreundliche Künstlerin als Lohn für ihre Bemühungen zum Besten der im deutsch-französischen Kriege Verwundeten auch das sächsische Erinnerungskreuz erwarb. Nach Prager Concerten (1869) zum Ehrenmitglied des „Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen“ ernannt, holte sie sich 1869 und 70 die Huldigungen Hollands und Belgiens. Nach den Ruhmeskränzen der neuen Welt verlangend, ging sie dann in Begleitung ihrer Mutter über den Ocean, vom October 1870 bis zum Juni 1872 daselbst verweilend. In fünf Concerten der Nilsson führte sie sich gleich nach ihrer Ankunft in New-York ein und stellte sich darauf in Boston und Philadelphia bei Gelegenheit der dort abgehaltenen Beethoven- und anderer Musikfeste vor, um eigene Academien und Pianoforte-Recitals folgen zu lassen. Nahe an zweihundert Concerte in den Vereinigten Staaten rühmten sich ihrer Mitwirkung. So wurden

während eines siebenmonatlichen Reiseengagements mit Theodor Thomas' Orchester, das sie zunächst in alle an der Küste gelegenen Städte von Augusta bis hinab nach New-Orleans, und nach einer Fahrt nach Memphis auch in die inneren Staaten führte, wöchentlich nicht weniger als sechs Concerte, überdem eine Matinée und oft noch eine Sonntagsaufführung unter ihrer Bethheiligung veranstaltet. Dabei reiste man täglich bis zu vierzehn Stunden. Kurz vor Beginn der Productionen angekommen, zog man oft sofort nach Beendigung derselben weiter, um die Nacht hindurch bis zum nächstfolgenden Concertabend wiederum unterwegs zu sein. Als einzige Erholungsfrist bei so unerhörten Anstrengungen mußten eine Woche während des Weihnachts-, drei Tage während des Osterfestes genügen. In Chicago wurde die Gesellschaft, statt zu concertiren, Zeuge des entsetzlichen Brandunglücks. Mit Mühe nur entkam sie, auf offener Straße Staub, Qualm und Hitze, selbst Hunger und Durst ausgefetzt, da alle Hôtels eben niedergebrannt waren oder in Flammen standen. Am Abend des Tages erst holte sie ein Eisenbahnzug von der Unglücksstätte ab, um sie nach St. Louis zu bringen, wo, nach kaum überstandnem Schrecken, die Fortsetzung ihrer Concerte erfolgte.

So ungeheuren Strapazen und Aufregungen mußte endlich um so gewisser ein empfindlicher Rückschlag folgen, als die rastlose junge Künstlerin sich auch nach ihrer Ende Juni 1872 erfolgenden Rückkehr nach Europa nicht die nöthige Unterbrechung ihrer Thätigkeit gönnte. Wieder concertirte sie in Deutschland (theils mit Ullmann, theils selbständig) und Holland; kehrte jedoch von dort (1873) krank in die Heimat zurück, durch ein heftiges Nervenfieber monatelang an

Bett und Haus gefesselt. Erst im Herbst 1873 vermochte sie ihrem Berufe von neuem zu folgen. Er führte sie im nächsten Jahr nach England, woselbst sie als einer der gefeiertsten und willkommensten Gäste seitdem alljährlich vom Januar bis August ihren Aufenthalt nimmt. Da spendet sie bald mit Joachim, Piatti, Neruda, Strauß u. A. gemeinsam, in den Monday und Saturday-popular-concerts, bald in Kammermusik-Soiréen und Pianoforte-recitals, bald in den philharmonischen und Crystal-palace-Concerten in London, bald in Manchester, Liverpool, Dublin und anderen Städten ihre Gaben.

Den ersten Theil des Winters benützt sie anderweit zu Kunstausflügen, wie sie sich denn, ihre Erfolge in Deutschland daneben unablässig fortsetzend, 1873 im Verein mit dem Violoncellisten Friedrich Grzymacher in Ost- und Westpreußen, 1876 in den russischen Ostseeprovinzen, 1879 in Warschau neue Freunde erwarb. Zu unwillkommener Ruhe sah sie sich inzwischen verurtheilt, als eine in Warschau zum Ausbruch kommende Erkrankung des zweiten Fingers ihrer linken Hand, wiederholte schmerzhafteste Operationen nach sich ziehend, sie nahezu ein Jahr von ihrem Instrument fern hielt. Noch nicht genesen, schlug ihr (am 16. Mai 1880) der Tod des Vaters, des geliebten Oberhauptes ihrer mit großer Innigkeit unter sich verbundenen Familie, eine neue schmerzliche Wunde. Erst 1881 erschien sie, nachdem sie sich im September 1880 gelegentlich eines Concertes der Dresdner Liedertafel zum ersten Male wieder öffentlich am Clavier gezeigt und sodann mit Grzymacher in Dänemark und Schweden gespielt hatte, wieder zur Saison in London, diesmal besonders herzlich und begeistert empfangen. Es war, so sagt sie selbst, „als wollte ihr Jeder seine besondere

Theilnahme an dem Vorgefallenen, seine Freude an ihrem Wiederkommen kundgeben.“ Sie selber „mußte sich überwinden“, um den antheilvollen Äußerungen des Publikums gegenüber ihre Ruhe zu behaupten. In ihre gewohnte Thätigkeit trat sie seitdem wieder ein. Ihre Ferien verbringt sie meist im Haus der Mutter, in der sächsischen Heimatstadt, woselbst sie auch am 21. October 1881 ihr tausendstes Concert in festlicher Weise (unter Mitwirkung Joachim's) veranstaltete. Voll gerechten Dankes schätzt Dresden denn auch in ihr einen der glänzendsten Sterne an seinem Kunsthimmel.

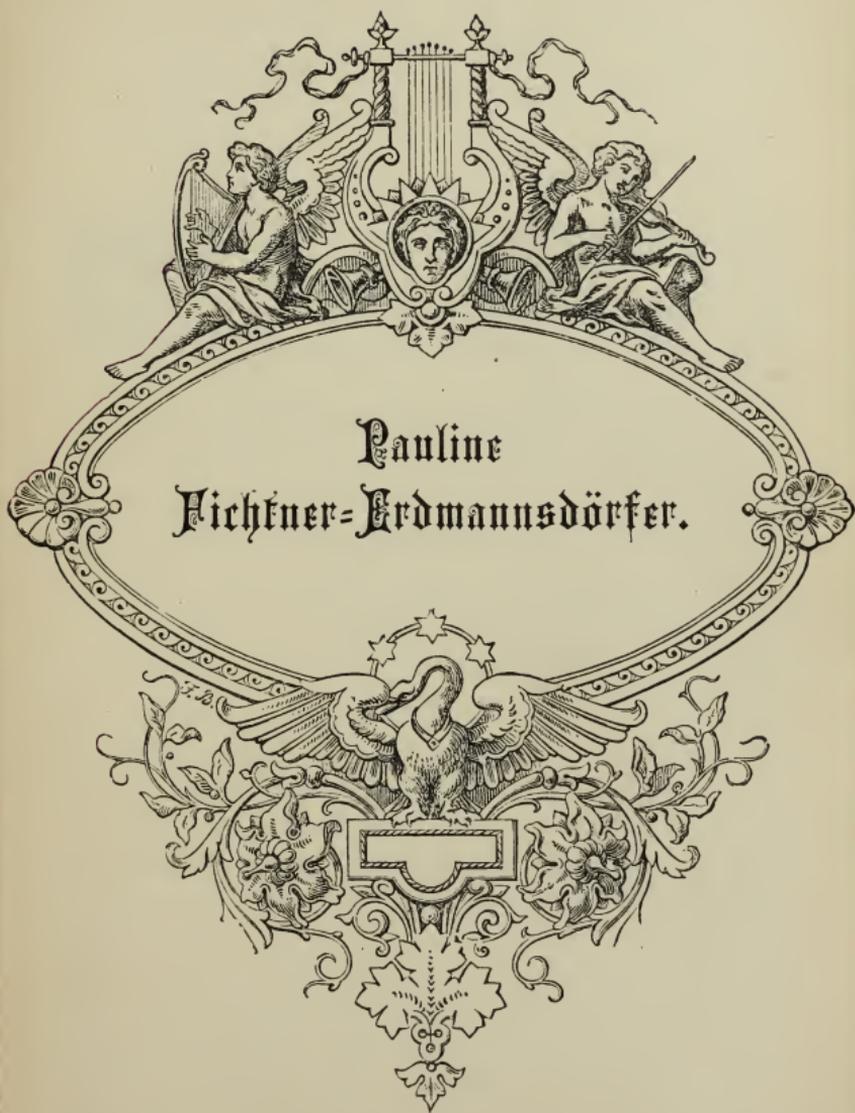
Eine Ehrenstelle im Kreise unserer besten Virtuosen ist Mary Krebs in Wahrheit nicht streitig zu machen. Vollständige Beherrschung der Technik, eine — weil von Stimmungen und nervöser Erregtheit unangefochtene — fast unfehlbare Sicherheit der Hand bezeugen ihre Meisterschaft. Durchsichtige Klarheit, Elasticität neben Kraft und Ausdauer, eine gewisse einfache Solidität, die, unbeschadet aller Sorgfalt und minutiöser Feinheit der Durcharbeitung, jeden gesuchten Effect, jedes Raffinement verschmäh't, dabei ein äußerst discreter, die Deutlichkeit nie schädigender Gebrauch des Pedals und ein Gedächtniß, das ihr ein Repertoire von etwa zweihundert Musikstücken classischer und moderner Meister in jedem Augenblicke zu Gebote stellt: dies sind die Eigenschaften, die ihre Künstlerchaft groß gemacht. Sie würde noch größer sein, geseh'te sich jenen noch ein Plus an Freiheit der Auffassungsweise, an innerer Wärme insbesondere. Von merklich individuell gefärbter, subjectiver Auslegung der reproducirten Werke hält sie sich fern. Gleichwohl steht sie denselben weniger reservirt und selbstlos als Anna Mehlig gegenüber. Eine gesteigerte

Poesie des Ausdrucks hat sie ohne Zweifel vor ihrer nicht minder als sie selbst berühmten Genossin voraus, ob ihrem ruhig fühlen Naturell auch die inspirirte Weise fern liegt, die Sofie Menter's impulsivem Temperament entspricht. Nimmt sie doch zwischen Beiden etwa eine ähnliche Mittelstellung ein, wie zwischen Rubinstein und Taubig, den Vertretern der einzig in Diszt vollkommen geeinigten extremen Richtungen, Hans von Bülow. Doch dies selbstredend nicht vergleichsweise und nur ganz im Allgemeinen. Im Besonderen stehen sich Beide unverwandt und gegensätzlich genug gegenüber. Der schneidigen Schärfe und überragenden Genialität seiner Faust-Natur tritt in ihr eine harmlos ausgeglichene, mit sich und der Welt in völliger Übereinstimmung lebende Frauenindividualität entgegen, wie sie sich deutlich schon in ihrem Spiele kundgibt. Da giebt es keine Höhen noch Tiefen; Stürme und Leidenschaften bewegen sie nicht, Kummer und Kämpfe fanden noch nicht den Weg zu ihr. Nur vorübergehend einmal umdunkelte sich ihre Lebenssonne, und was sie an ernsterem Schmerz hienieden erfahren, war wenig mehr als die naturgemäße Trennung des Kindes vom Vater, den ein günstiges Geschick ihr bis zu den äußersten Grenzen des menschlichen Alters erhielt. Im Übrigen hat ein tieferes Weh ihre Seele wohl kaum gestreift. Ihr Wesen ist zu in sich befriedigt, ihr Geist nicht tief und hochfliegend genug geartet, als daß sie den Vollendungsdrang größerer Künstlergenien ringend in sich durchkämpfte, als daß sie den Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Wollen und Können leidvoll an sich erkundete. Heiter offenen Blickes den Erscheinungen der Natur und des Lebens zugewandt, freut sie sich kindlichen Sinnes an Blumen und Thieren, pflegt gern in häus-

licher Stille Zeichnenkunst und weibliche Arbeiten und beschäftigt sich ab und zu mit den Literaturerzeugnissen der verschiedenen Länder, mit denen sie künstlerische Beziehungen unterhält und deren Sprachen sie sich geläufig zu eigen machte. Obenan in ihren Lebensbedürfnissen aber steht ihre Kunst, die Musik. „Wenn ich mich“, sagt sie selber, „daran erfreuen, an mir selber tadeln oder loben kann — denn der wahre, strebende Künstler ist ja fast nie mit sich ganz zufrieden — dann bin ich am glücklichsten!“ Mögen ihr aus diesem Glück noch viel goldene Früchte reifen!







Pauline  
Hichtner-Erdmannsdörfer.





er Wien und die Wiener einigermaßen kennt, dem ist auch von dem lebendigen Musiksinne, der ihnen innewohnt, Kunde geworden und er begreift, daß die größte Epoche nicht nur der deutschen, sondern der Tonkunst überhaupt sich gerade auf diesem Boden vollziehen mußte. Die Musik liegt da sozusagen in der Luft; alle Luft strömt in der Freude am Klang zusammen und scheint sich in ihr aufzulösen. Von Alters her hat es der Genius der Tonkunst mit Wien vorzugsweise gut gemeint. Nicht nur die Heroen unter den schöpferischen Tongeistern lebten und schufen ihr Herrlichstes in der tonreichen Donaufstadt, auch die großen Virtuosen erstanden uns da zuerst: wie die Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert erwachsen auch die Hummel, Moscheles, Thalberg, Liszt, Henselt dort zu ihrer Größe.

Auch einer der besten weiblichen Repräsentanten des gegenwärtigen Virtuositenthums ist uns von da gekommen: Pauline Fichtner ist ein liebenswürdiges Wiener Kind. Nicht von ihren Eltern empfing sie den Namen, dem sie in der Kunstwelt zu gutem Klang verhalf: die am 28. Juni 1847 Geborene hieß zuerst Pauline Oprawill. Da sie schon in frühesten Kindheit die Mutter verlor, der in engen Verhältnissen lebende Vater aber für drei Kinder zu sorgen hatte, nahm ihre Lieblingstante, die Frau eines wohlhabenden Fabrik-

besizers, sie zu sich und adoptirte sie nach einigen Jahren. Auch ihren Namen übertrugen ihr ihre Pflegeeltern, denen sie Alles dankt. Von vier Kindern, die sie besaßen, blieb ihnen keines erhalten; so genoß denn Pauline ihre reiche, ungetheilte Liebe. Glückliche war die Mutter, die selbst sehr schön sang, als sich bei der Kleinen die ersten Spuren musikalischer Neigungen zeigten und sie fünf oder sechs Jahre alt alle Feierkasten-Melodien, die sie hörte, auf dem Clavier wiederzugeben versuchte. Der Vater freilich wollte für's Erste nichts davon wissen, daß sie „Musik lernen“ solle; doch fand das lernbegierige Kind für seine Musikliebe in der Mutter eine um so bereitwilligere Helfershelferin: hinter dem Rücken des Vaters ward ihm, als es sieben Jahre zählte, eine Clavierlehrerin engagirt. Nur dauerte die Freude nicht lange. Nach Verlauf eines halben Jahres kündigte die Lehrerin der Mutter an, daß sie ihrer Schülerin „nichts mehr zu lehren vermöge, da ihre Literatur erschöpft und die kleine Pauline eine wahre Notenfresserin sei, die nicht genug Neues bekäme!“ Und allerdings beschuldigte sie die letztere nicht mit Unrecht.

Da überraschte der Vater eines Tages sein Kind am Clavier und war durch das offenkundige Talent desselben schnell für seine Lieblingsneigung gewonnen. Er selber führte ihm nun einen Lehrer zu, der in Wien als „brillanter Salonspieler“ galt. Die oberflächliche Musik, die dieser ins Haus brachte, war jedoch nicht nach dem Geschmack der kleinen Pauline. So tapfer sie auch alle Schwierigkeiten der ihr vorgelegten Salonstücke überwand, zu ihrer eigenen Freude beschäftigte sie sich daneben selbständig doch mit besserer Musik, und als sie, neun Jahre alt, sich in einem Concert vor fünfshundert Zuhörern mit einigen Salonpiècen eine

erstaunliche Fingerbravour bekundend, hören ließ, wagte sie sich dabei auch, mit dem selbst einstudirten Vortrag von Mozart's C-moll-Phantasie heraus. Ihr muthiger Fleiß blieb nicht unbelohnt. Wohl mehr als zehnmal wurde sie nach Beendigung der Phantasie hervorgerufen, ja schließlich auf einen blumenbekränzten Lehnstuhl gehoben und im Saal herumgetragen, wobei es Bouquets und Bonbons für die kindliche Virtuofin regnete. Die echte Liebenswürdigeit und sympathische Wärme, mit der das Wiener Publikum dem Künstler für gelungene Leistungen zu danken pflegt, lernte sie eben frühzeitig kennen.

Die Eltern waren natürlich stolz über diesen Erstlingserfolg, und sicherlich hätte ihrem talentvollen Liebling die Gefahr gedroht, als Wunderkind durch die Welt geführt zu werden und damit einer ernstern Ausbildung verlustig zu gehen, hätte nicht eine bedenkliche Erkrankung Pauline's dafür gesorgt, daß sie monatelang ihrem lieben Clavier gänzlich fern bleiben mußte.

Eine der ersten Äußerungen ihrer Wiedergenesung war der Wunsch, das Wiener Conservatorium besuchen zu dürfen. Da die Eltern gleichwohl kein rechtes Zutrauen zu einem solchen „Gesammtstudium“ hatten, in dessen Gefolge sie die Halbbildung fürchteten, kamen sie überein, sich bei einer der ersten musikpädagogischen Autoritäten Wiens, Professor Eduard Birckert, Rath's zu erholen. Mit Stunden überhäuft, konnte dieser zwar die musikalische Kleine trotz allen Interesses nicht augenblicklich zur Schülerin annehmen, empfahl aber zur Vorbereitung für den nach Ablauf eines Jahres selbst weiterzuführenden Unterricht in Clavierspiel und Harmonie Professor Matthias Weiz. Gern hätte auch Professor Skiwa, der sie mittlerweile

hörte, sie zur Schülerin gehabt, und Beide, er und Weiß, erboten sich, sie unentgeltlich zu unterrichten; Pauline aber entschied sich für den letzteren und hat ihre in kindlichem Instinkt getroffene Wahl nie zu bereuen gehabt. Ein ernstes, systematisches Studium begann jetzt für sie, und als der Lehrer sie nach der bestimmten Frist an Birkhert überlieferte, erfreute sie sich auch dessen vollster Zufriedenheit. „Ich hing mit großer Liebe und Verehrung an diesem liebenswürdigen Charakter, der nebst seiner gediegenen Lehrmethode auch sonst noch alles Schöne und Erhabene in mein junges Gemüth zu pflanzen bestrebt war“, sagt sie selbst in Bezug auf Birkhert, des im Frühjahr 1881 verstorbenen trefflichen Meisters noch über das Grab hinaus dankbar gedenkend.

Sie war aber auch eine eifrige, fleißige Schülerin, und da es außer der Musik noch vieles Andere zu erlernen gab — denn ihre Eltern ließen ihr die beste Erziehung zu Theil werden — so mußte sie vom frühen Morgen bis in die späte Nacht geschäftig sein. Ihr Lieblingsstudium bildeten die Bach'schen Fugen. Von einer Stunde zur andern lernte sie zu Birkhert's größtem Erstaunen meist sechs bis sieben und spielte sie ihm auswendig vor. Das stärkte auch ihr Gedächtniß ungemein. War sie doch zu jener Zeit im Stande, von sämmtlichen Präludien und Fugen aus Bach's „wohltemperirtem Clavier“, sowie von allen Beethoven'schen Sonaten (nur Op. 106 und 111 ausgenommen) jedwede sofort aus dem Gedächtniß vorzutragen. Bei den jährlichen Prüfungen, die Birkhert mit seinen Schülern und Schülerinnen veranstaltete, that sie sich denn auch merklich hervor, und die Zei- tungen machten auf ihr Talent aufmerksam. So gingen etwa fünf Jahre der Studien unter Obhut des Lehrers

ins Land: da stellte er die Frage an sie, ob sie wohl Lust und Muth in sich fühle, nun mit einem selbständigen Concert herauszutreten? Ein freudiges Ja wurde ihm zur Antwort, und kurze Zeit darauf, es war im November 1865, gab Pauline Fichtner, unter Betheiligung Ferdinand Laub's, im alten Musikvereinssaale unter den Tuchlauben ihr erstes Concert in ihrer Vaterstadt. Ihr Debüt verlief so glücklich, daß sie schon vierzehn Tage später ein zweites Concert folgen lassen konnte, welches sich der Mitwirkung Marie Wilt's, der nachmaligen gefeierten Primadonna der Wiener Hofoper, rühmte. Publikum und Kritik ließen an Beifallswärme nichts zu wünschen übrig, und auf Einladungen zur Betheiligung an auswärtigen Concerten brauchte sie nicht zu warten. Auch in Prag, in Brünn und anderwärts war der Erfolg nicht minder günstig.

In der nächsten Saison (1866—67) schon sah sie sich zu den berühmten Kammermusik-Soiréen von Hellmesberger und Laub als Mitwirkende zugezogen. Mit ersterem studirte sie sämtliche Clavier-Violin-Sonaten von Bach, Mozart, Beethoven, gleich vielen modernen. Immer um Mehrung ihres Könnens, um Ausbreitung und Vertiefung ihres Wissens bemüht, nahm sie bei Marie Wilt Gesang-, bei Hofcapellmeister Dessoff Compositions-Unterricht; nicht Clavierspielerin allein, Musikerin wollte sie gern sein und werden. Gingen die Quartette, Sonaten u. dergl., die als Studien und Schülerarbeiten entstanden, wohl auch kaum über diesen Zweck hinaus: in einer Anzahl von Liedern, die sie später, zum Theil erst nach ihrer Verheirathung, veröffentlichte\*), reisten ihr nachmals die

\*) Des Sängers Wunsch f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Gotthard. 1870.

Früchte dieser Übungen. Mehrere derselben haben in Oesterreich Freunde gefunden. Namentlich zwei, das innig empfundene „Im tiefsten Innern“ (aus: Vier Lieder. Hft. 2) und das hübsche Schlummerlied „Schlaf, du liebes Kind“, verdienten aber auch bei uns in Deutschland gesungen und gehört zu werden.

Auch als Verköünstlerin hat sich Pauline Fichtner zuweilen in bescheidener Weise versucht. Hier ein Gedicht, das sie in erster Jugend schrieb und das, trotz geringen poetischen Werthes, doch die Wärme ihres Empfindens veranschaulicht:

#### Mein Clavier.

Du bist erwählt das Leben mir zu würzen,  
Gramvolle Stunden liebeich mir zu kürzen:  
Denn hab' ich einen tiefen Schmerz in mir,  
So klag' ich's meinem Gott auf dem Clavier!

Oft sind es ernste, feierliche Klänge,  
Oft düst're, melancholische Gesänge; —  
In deinen Tönen kann ich wiedergeben,  
Was ich gefühlt, was mich enttäuscht im Leben!

Doch nicht allein wenn Trübsinn auf mir ruht  
Wird mir's in deiner lieben Nähe gut,  
Auch dann wenn froh und leicht mein Sinn  
Zieht mich's zu meinem Flügel hin.

Zu ihm lass' ich mich scherzend nieder  
Und spiele heitre, muntre Lieder,  
Das klingt so lustig, frisch und rein, —  
Ach, könnt' ich immer, immer fröhlich sein! —

---

Drei Lieder (Wehmuth, Vergleich, Mein Höchstes). Wien, Gotthard. 1870.

Zwei Gedichte von H. Lingg. Dresden, Nies. (Früher Leipzig, Seiz.)

Vier Lieder. 2 Hfte. Ebend.

„Schlaf, du liebes Kind“, in Träger's „Deutsche Kunst in Bild und Lied“ veröffentlicht.

Wie es doch einfach, schön und außerbaulich klingt,  
Wenn man ein inniges Gebet in deinen Tönen singt!  
Gebet ist Trost. Drum will ich meinem Freunde, dem  
Clavier,  
Treu bleiben bis an's Ende, für und für!

Hierhin und dorthin schon war die jugendliche Künstlerin ausgeflogen und kehrte eben, als das Jahr 1867 sich zu Ende neigte, von einer dieser kürzeren Excursionen heim, als sie Pirkhert gegenüber schüchtern den Wunsch äußerte, nun eine etwas größere Reise zu unternehmen. Wie erstaunte sie aber, da er erwiderte: er habe bereits darüber nachgedacht und wolle sie — nach Rußland schicken! Alle Bedenken, die sie aussprach, nachdem sie, anfangs stumm vor Verwunderung, endlich Worte fand, halfen zu nichts. „Du gehst nach Rußland und machst mit Odessa den Anfang“, lautete die Losung. Und dabei blieb es. Sorglich hatte der Lehrer seiner Schülerin schon die Bahn bereitet; sie brauchte nur zu kommen, um sich huldigen zu lassen. Als „Heldin der musikalischen Saison“ gefeiert, mit Sympathien, die man ihrer Künstlerschaft wie ihrer anmuthig liebenswürdigen Persönlichkeit darbrachte, überschüttet, gefiel es ihr in der That dermaßen in Odessa, daß sie volle zwei Monate daselbst verweilte, viele Concerte gebend und in anderen mitwirkend, in Folge dessen jedoch den beabsichtigten Besuch Moskaus ganz versäumte und auch in Petersburg verspätet eintraf. Nur zu einem Concert mit Henri Wieniawski brachte sie es dort und spielte dann noch mit Wilhelmj in einer Quartett-Soirée im kaiserlichen Schlosse. Zu Weiterem kam es nicht mehr.

Minder günstig dagegen als in Rußland und anderwärts, führte sich Pauline Fichtner in Leipzig ein.

Vom Directorium der Gewandhausconcerte, dem sie sich im Herbst 1869, mit Schumann's „symphonischen Stücken“, vorgestellt hatte, erhielt sie wenige Wochen später die telegraphische Einladung, an Stelle der erkrankten Frau Schumann, sofort mit Beethoven's Es-dur-Concert einzutreten. Jung wie sie war, die Tragweite eines Erfolgs im Gewandhaus kennend, wagte sie, trotz eines bedenklich angeschwollenen Fingers, nicht, abzulehnen. Sie reiste, bekam die ganze Nacht hindurch Eisumschläge und spielte andern Tags (28. October) mit aller Selbstüberwindung, deren sie fähig war. Selbst mit sich unzufrieden, erfuhr sie doch seitens des Publikums, zumal nach den Solo-stücken, eine freundliche Aufnahme. Die Kritik aber, der vermuthlich das verhängnißvolle Hinderniß unbekannt blieb, urtheilte unnachsichtig und nahm eine „unfertige Wiedergabe des Beethoven'schen Concertes“ zu Protokoll. Daß mehrere der besten Musiker und Pädagogen Leipzigs, wie Moscheles, Wenzel, Dr. Paul, nichtsdestoweniger dem Wiener Gaste und seiner prädestinirten Musiknatur ihr lebendiges Interesse bezeugten und erhielten, durfte ihm wohl ein Trost bei dem obwaltenden Mißgeschick sein.

Gegenständiglich genug verhält sich zu den Leipziger Urtheilen eine Besprechung der Wiener „Blätter für Musik und Kunst“ vom 8. März 1870, worin man Pauline Fichtner als „die beste Clavierspielerin, welche Wien heute aufzuweisen hat“, bezeichnet. An ihr, so heißt es „ist alles gesund, die Kraft, die Technik, die Auffassung, der Geschmack, das Gedächtniß, aus welchem sie das ganze Programm spielt.“ Eine neue, tiefgehende Anregung war ihrer künstlerisch empfänglichen Natur allerdings mittlerweile durch die persönliche Bekanntschaft mit Franz Liszt geworden. Sie selbst er-

zählt charakteristisch, wie sie, um die erste Begegnung mit dem großen Meister dauernd festzuhalten, sich gleich auf dem Rückweg von seinem Hôtel zu ihrer Wohnung in Wien „photographiren“ ließ. Auch mit Liszt's Muse ward sie um diese Zeit durch den Verkehr mit Franz Servais, seinem Schüler, und Theodor Borello, einem ihm auf's wärmste anhängenden genialen Musiker, der leider früh von hinnen mußte, vertraut. Bei letzterem studirte sie eingehend alle größeren Liszt'schen Claviercompositionen, und als sie im December 1870 sich in Prag mit dem A-dur-Concert und der „Ungarischen Phantasie“ einen großen Erfolg gewann, sandte sie alle ihre Lorbeerkränze nach Pest mit der Bitte, Liszt dort auf einige Tage besuchen zu dürfen. Sie wurde mit echt Liszt'scher Liebenswürdigkeit willkommen geheißen und war „überglücklich“, ein paar Wochen „mit ihrem Ideal“ zusammen sein und von ihm lernen zu können.

Alljährlich besuchte sie seitdem Liszt in Weimar, wo sie auch im Jahre 1872, ebenso wie 1873 in Darmstadt, zur großherzoglichen Kammerpianistin befördert wurde, während der Fürst von Schwarzburg-Sondershausen sie mit der goldnen Medaille für Kunst und Wissenschaft decorirte. Auch als Hospianistin des Königs von Hannover fungirte sie, wengleich sie officiell nie diesen Titel trug. Doch hatte sie, wie sie selbst sagt, nie einen andächtigeren Zuhörer als den blinden König, dessen Familie sie, als sie in Wien und Oberösterreich lebte, fast täglich zu sich lud.

Längere Zeit hindurch spielte sie, theils aus Begeisterung und Verehrung für den Weimarer Meister und seine Werke, theils weil ihr damit überall der größte Erfolg lohnte, auch öffentlich fast nur Liszt. Nannten auch ihre kleineren Vortragsstücke alle mög-

lichen Namen, in den größeren Nummern ließ sie meist ihm das Wort. Hieß man sie doch während der Ullmann-Tournée, die sie im Januar 1872, mit der Monbelli, Sivori und dem Florentiner Quartett als Hauptmagneten, durch Norddeutschland unternahm, allgemein die „Rhapsodistin“, da sie an keinem Abend eine der Liszt'schen Rhapsodien zu bringen versäumte.

Viel concertirte sie in österreichischen und deutschen Hauptstädten und an deutschen Höfen.

Selbst zur Sommerzeit rastete sie nicht. Zu den großen Curhausconcerten in Wiesbaden, Ems und Baden-Baden riefen sie da, meist bei Anwesenheit „allerhöchster“ Gäste, Einladungen. In Baden-Baden lernte sie im Sommer 1873 Hans von Bülow kennen, der damals das schmeichelhafte Wort von ihr sagte, sie sei „eine der wenigen Pianistinnen, die unter die Clavierspieler gehören.“ Er thut ihr seitdem auch die Ehre an, sie „unter die weißen Rabinnen zu zählen, die eine Beethoven'sche Sonate zu spielen wissen.“ Noch 1881, während eines Aufenthaltes in Wien und Pest, hat er selbst viel Beethoven wie später auch Brahms mit ihr studirt, und sie darf auf die Anerkennung und Freundschaft des „Ritters ohne Furcht und Tadel“, wie man den vielgefürchteten streitbaren Künstler genannt, mit Fug und Recht stolz sein. Er hinwiederum, der immer nur Andere, nie sich selber spielt, darf in Pauline Fichtner eine feinsinnige Interpretin seiner Clavierschöpfungen schätzen. Wo hörte man beispielsweise seine »Lacerta« so leicht und farbenschillernd über die Tasten gleiten, als unter ihren Händen? Auch Rubinstein und Raff gehören zu den Kunstgenossen, mit denen sie viel und genussreich verkehrte, wie des Cinen D-moll-, des Andern C-moll-Concert zu ihren beliebtesten Repertoirestücken zählen. Raff's

bekannte Suite Op. 162 ist ihr zugeeignet, und eine Phantasie für zwei Claviere trägt die Widmung: „An Max und Pauline Erdmannsdörfer“ — denn mit einem andern Namen vertauschte Pauline Fichtner ja den ihren, oder sie verband ihn demselben doch zu klangvollem Bunde.

Im September 1873 war es, als die vielbegehrte Virtuosa auch nach Sondershausen, der fürstlich Schwarzburg'schen Residenz, kam, um dort gelegentlich einer Liszt-Feier des Meisters A-dur-Concert — das sie schon längst „das meine“ nannte — und seine „Ungarische Phantasie“ zu spielen. Das Ergebnis war ein Jubel, wie man ihn an selber Stelle noch nicht gehört haben wollte. Immer und immer wieder wurde der Gefeierte gerufen, und immer und immer wieder mußte seine Interpretin mit ihm erscheinen. Es war ein hoher Triumph für dieselbe. Und sie feierte gleichzeitig in der Stille noch einen andern Sieg. Tags darauf machte die Prinzessin die Brautwerberin für ihren Hofcapellmeister — und ehe der nächste Monat verging, hatte Pauline ihr Herz und ihre vielvermögende Hand Max Erdmannsdörfer angelobt, der als Orchesterführer ihr bereits im Concert vollste Bewunderung ablockte und sich auch als Tonsetzer eines sich immer mehr verbreitenden Rufes erfreute\*). „Erdmannsdörfer hat uns die Fichtner durch List weggerafft“, witzelten die Wiener, auf den Liszt- und Raff-Cultus ihrer Landsmännin anspielend; aber ungern

---

\*) „Prinzessin Ilse“, „Schneewittchen“, „Traumkönig und sein Lieb“, „Selinde“, „Sonnenscheinchen“ für Solo, Chor und Orchester, „Des Kaiserheeres Romfahrt“ für Männerchor und Orchester, die Narciß-Duverture, eine Violinsonate und ein Claviertrio sind neben zahlreichen Clavierstücken, Liedern und Männerchören von seinen veröffentlichten Compositionen besonders zu nennen.

sahen sie sie scheiden. Und wurde etwa ihr die Trennung von ihrer lieben schönen Vaterstadt leicht? Ohnehin daselbst gern und häufig concertirend, war sie im letzten Winter noch besonders freigebig. Bei verschiedenen Gelegenheiten ließ sie sich hören und gab endlich am 20. März 1874 ein „allerletztes Abschiedsconcert.“

Als die Lorbeeren, die sie sich während ihrer kurzen Laufbahn verdient, sah sie sich da noch einmal zum Kranze gewunden. Ihr Conterfei wurde lithographirt und beim Ausgang in zahlreichen Exemplaren verkauft. Die Kritiker wetteiferten in Lobreden auf ihr Spiel, und man versprach, daß sie „als Frau Erdmannsdörfer gleicherweise willkommen sein werde, als sie es als Fräulein Fichtner gewesen.“

Das war ihr Abschied vom Publikum. Und am 5. Mai nahm sie Abschied von ihrer Mädchenzeit und von der Heimat, der stolzesten Stadt am stolzesten deutschen Strome. Und die neue Heimat, für die sie die alte dahingegeben? So klein und bescheiden sie war, sie machte dem verwöhnten Wiener Kind, das zu Ende Mai 1874 daselbst seinen Einzug hielt, doch ein freundliches Gesicht, und die Kunst, die dort, seit Jahrzehnten emsig gepflegt, jetzt unter der Hut Erdmannsdörfer's blühte, sorgte, daß ihm heimische Lüfte entgegenwehten. Die Musik, die der Künstlerin Lebensluft war, brauchte sie auch künftig nicht zu entbehren, auch hier ging bald ihr ganzes Dasein auf in der schönen Kunst, und einen fruchtbaren Boden sah sie ihrem Wirken gegönnt. Die künstlerischen Grundsätze ihres Gatten theilend, wie er nicht nur an die Todten, sondern auch an die Lebenden glaubend, unterstützte sie, als seine treue Genossin und Mitarbeiterin, ihn in dem verdienstvollen Bestreben, der Tonkunst der Gegenwart ins-

besondere in Sondershausen eine sichere Heim- und Schirmstätte zu gründen. Der musikkliebende Fürst säumte nicht, die junge Frau Hofcapellmeisterin auch als Hospianistin in Pflicht zu nehmen und ihr durch häufige Hofconcerte und regelmäßige winterliche musikalische Sonntags-Soiréen vielfältige Gelegenheit zur Ausübung ihrer pianistischen Meisterschaft zu geben. Und alles, was sie brachte, mochte es Altes oder Modernes sein, ward gern gehört; keinerlei Vorschrift beengte ihre Wahl bei Zusammenstellung ihrer Programme. Ganze Abende spielte sie nur Beethoven, nur Bach und Händel, nur Chopin zc., ebenso wie auch ihr Gatte in seinen renommirten Vohconcert-Programmen niemals beeinflusst oder beschränkt wurde. Was aber wurde in diesen „Vohconcerten“, deren allsommerlich 20 — 25 und zwar meist im Freien und ohne Entrée stattfanden, nicht alles zu Gehör gebracht! Daß Frau Erdmannsdörfer, voll durch und durch musikalischen Interesses, wie sie war und ist, nicht nur allen diesen, sondern auch sämtlichen Hofconcerten und Choraufführungen mit ihren Proben ihre lebendige Theilnahme schenkte und zu ihrem eignen Genuß für sich selbst noch alle Werke eingehend mit Hülfe ihres Mannes studirte, führte sie zum Besitz einer Literaturkenntniß, die unter ihren clavierspielenden Colleginnen wohl ihres Gleichen sucht. Aber auch auf die weitere Entwicklung ihres Spiels gewannen die großen musterhaften orchestralen Aufführungen wesentlichen Einfluß. Sie zergliederte sich alles feiner, gewissenhafter, trachtete nach anderen Effecten in der Schattirung und legte jeder Phrase ein bestimmtes Instrument unter, sodaß sie sich schließlich jedes Tonstück orchestral dachte. Erschien ein neues Clavierconcert, so stand ihr sofort die vortreffliche Capelle zur

Verfügung, um es zu probiren und kennen zu lernen. Demgemäß wurde auch ihr Repertoire ein äußerst reichhaltiges und vielseitiges.

Die alljährlich wiederkehrende große Septemberfeier in Sondershausen, bei der man ausschließlich einen Meister auf das Programm setzte und so im Lauf der Jahre Liszt, Beethoven, Schumann, Rubinstein, Raff der Reihe nach feierte, wie zwischendurch die Musikfeste in Halle, Erfurt, Arnstadt nahmen mit Capelle und Capellmeister auch die Capellmeisterin vielfach in Anspruch. Ihren zweimaligen Urlaub im Jahre aber benutzte Frau Erdmannsdörfer fleißig zu Concertreisen. In letzter Zeit pflegte sie mit besonderer Vorliebe die Kammermusik und veranstaltete mit Sondershäuser Kräften Trio-Soiréen, die, ihren künstlerischen Grundsätzen treu, allerlei Neues brachten und allenthalben lebhaftem Anklang begegneten. Häufig auch folgte sie mit ihrem Gatten Einladungen zu Concerten, bei denen er sich dirigirend bethätigte. Das war dann stets ein harmonisches, für Beide „herrliches Zusammenwirken.“ „Ich wünsche“, sagt sie selber, „jeder Collegin einen solchen Dirigenten zum Mann.“ Daß sie auch das Zusammenspiel auf zwei Clavieren gern mit ihm pflegte, konnte man namentlich bei den Matinéen, die allmonatlich in ihrem Hause stattfanden, erfahren. So verschieden auch ihrer Beider Schule war — er war auf dem Leipziger Conservatorium und bei Riez in die Lehre gegangen — den vollen künstlerischen Einklang ließ ihr Miteinander nie vermissen. Den Werken ihres Lieblingsmeisters Liszt wurde dabei immer eine bevorzugte Stelle eingeräumt. Kam der Weimarer Meister dann selber nach Sondershausen — und jeder Sommer brachte solche „goldne Tage“ — so nahm er den Platz am Flügel neben seiner ehemaligen

Schülerin ein. Als solche bewährte sie sich dann wohl zu seiner Freude, wenn sie — wie einst in einem Hofconcert — bei Vortrag von Saint-Saëns' Variationen über ein Beethoven'sches Thema ihm alle Veränderungen und Abweichungen, die er hinein improvisirte, getreulich nachspielte, oder ein andermal im Prima-Vista-Lesen seiner Hexameron-Variationen, ohne jede vorherige Verständigung bald den ersten, bald den zweiten Pianopart spielte, schnell errathend, daß der Meister die größten Schwierigkeiten des ihr unbekanntes Werkes in seiner gütigen Weise stets auf sein Theil nehmen wolle.

Es war ein „musikalisch ideales Leben“ in dem kleinen Sondershausen, eine glückliche, befriedigungsreiche Zeit für das Künstlerpaar, an dessen Wirken sich jenes knüpfte. Aber sie endete nur allzubald. Eine Erdmannsdorfer feindlich gesinnte Hofpartei verleidete ihm durch böswillige, verleumderische Intriguen die liebgewordene Thätigkeit, und als der alte Fürst die Regierung niederlegte, erbat auch sein Hofcapellmeister seine Entlassung.

Am 4. Juli 1880 führte er in einem großen Hofconcert im Theater, das Vizt mit seiner Anwesenheit beehrte, den Tactstock zum letzten Male — ein pompöser Abschluß. Laut genug betonte sein letztes Programm noch einmal sein künstlerisches Glaubensbekenntniß. Die neudeutsche Fahne, die er bis dahin kräftig geschwungen, er hielt sie hoch bis zum letzten Augenblick, so lange er seines Amtes waltete. Seine Gattin spielte „ihr“ A-dur-Concert. Wie daselbe einst ihr Entrée gewesen, so war es nun auch ihr Abschied in Sondershausen!

Noch einmal, am nächsten Tage bei einer Matinée

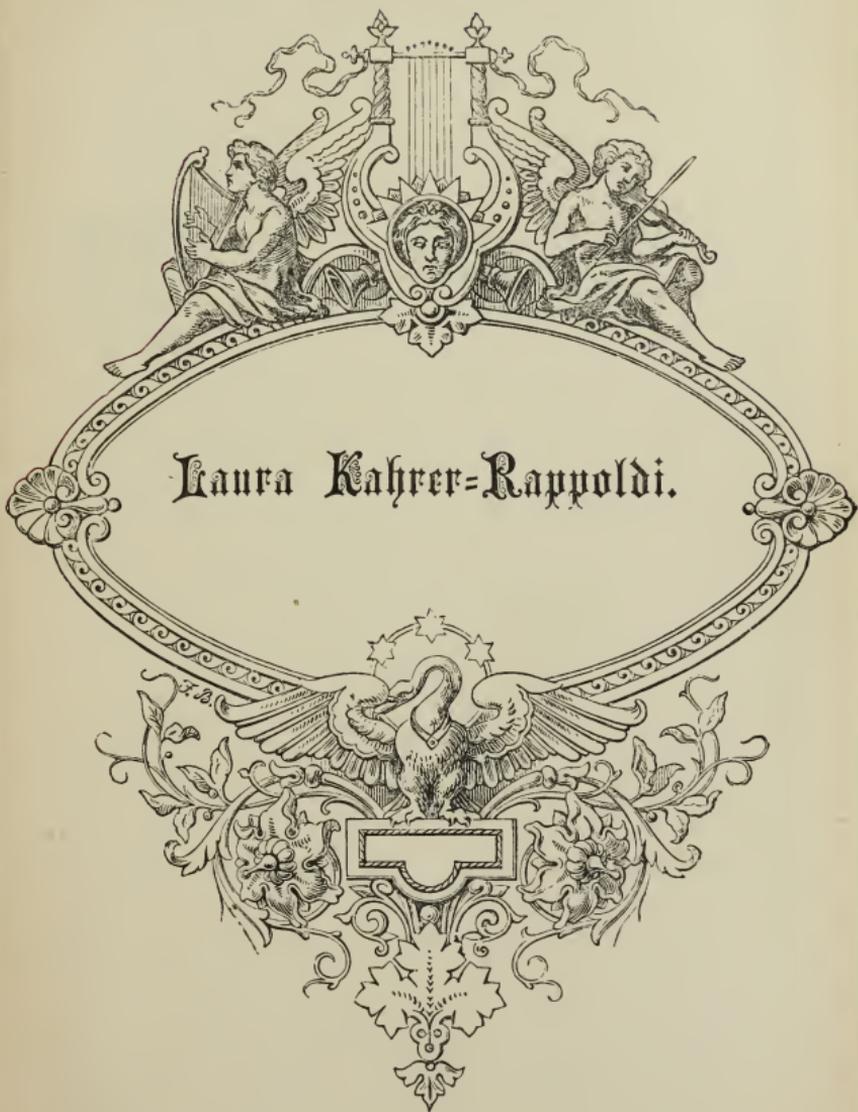
in ihrem Hause und einer Assemblée bei der Prinzess, wurden Meister und Schülerin mitsammen gehört — dann war alles vorbei! Liszt kam nicht wieder nach Sondershausen, und das Künstlerpaar, das ihn oft als Gast gesehen, brach seine Zelte dort ab für immer.

Im Winter 1880—81 spielte Pauline Erdmannsdörfer hier und dort auf deutschem Boden, verband sich mit Max Stägemann zu einer Tournee durch Ostpreußen und trat nach siebenjähriger Pause mit einem selbständigen Concert wieder vor das Publikum ihrer Vaterstadt. Wie ehemals, so huldigte man der beliebten Landsmännin von neuem; die alten Sympathien waren ihr treu geblieben. Auch die ihren hatten sich um nichts vermindert. Wohl drohte die alte Heimat, sie in den Bann zu nehmen und wiederum ganz an sich zu fesseln; doch Leipzig erwies sich als geeigneterer Mittelpunkt für fernere Engagements; als Künstler fühlten sich Max und Pauline Erdmannsdörfer eben doch mehr nach Deutschland gehörig. So siedelten sie, die Pioniere der neuen Musik, sich denn in der alten Musikstadt an, und am 22. Mai 1881 stellte Frau Pauline sich in einem großen Orchester-Benefiz-Concert im Theater den Leipzigern als Leipzigerin vor. Nur ab und zu hatte sie sich, seit ihrem ersten Debüt im Gewandhaus, in der „Euterpe“ gezeigt; nun gab sie mit dem A-dur-Concert Liszt's ihre Parole aus. Der Erfolg, den sie feierte, entsprach ihrem Namen und Ruhm. Daß man in ihr eine der ersten Meisterinnen ihres Instrumentes zu bewundern hat, das hat nun auch das Forum der Leipziger Musikverständigen vollstimmig bestätigt. Eine in allen Stilgattungen bewährte Technik, ein Vortrag, der uns bald durch Brillanz, bald durch Leidenschaft, bald durch Anmuth und

Gefühlsinnigkeit gewinnt, dabei eine männliche Klarheit und Schärfe der Phrasirung und Rhythmisirung, etwas Starkgeistiges mit einem Worte kennzeichnen ihre künstlerische Art. Universell wie ihr Spiel und ihre ganze künstlerische Bildung ist ihr Repertoire, das alle bedeutenderen Concerte von Bach bis auf die Gegenwart, nicht minder alle einschlägigen Werke der Kammermusik-Literatur umfaßt. Mag immerhin das Schwergewicht ihrer Neigung auf Seiten der modernen Musik liegen, mag es sie drängen, „den fortschreitenden Geist der Zeit bei den Flügeln zu greifen und fest zu halten“, sie wird dem polyphonen Gewebe Bach's stets nicht minder als der glänzenden Factur Liszt's gerecht werden — dem Kaiser wird sie immerdar geben, was des Kaisers ist. Bei allem Schwunge, aller Begeisterung ist ihrem Spiel ein reflectiver Zug eigen, und ein Wiener Kritiker sprach unlängst aus, daß bei ihr von Naivetät keine Rede sei. Uns Heutigen freilich ist die alte Tugend classischer Vorzeit gemeinhin abhanden gekommen, und wenn Richard Wagner sagt, daß „das Kunstwerk der höchsten Bildungs-epoche nicht anders als im Bewußtsein producirt werden könne“, so gilt dies nicht minder von dem freizuschaffenden als von dem nachzuschaffenden Kunstwerk. Pauline Fichtner ist eine vollbewußt schöpfende und spendende Natur. Mit einer Entschlossenheit und Energie, von der ihre weiblich zarte Erscheinung nichts ahnen läßt, geht sie ihren Zielen nach. Alles in Allem ist sie eine Künstlerin, die allenthalben, wo sie auch wirkt, als ein Gewinn für das Kunstleben zu betrachten ist. Sie wäre es auch für Leipzig geworden — ihre erstwinterliche Thätigkeit daselbst bezeugte es — hätte sie hier eine bleibende Stätte gefunden. Nun aber hat die ruhmvolle Berufung ihres Gatten an Nicolai Rubinstein's

Stelle, als Leiter der Concerte der Musikgesellschaft und Professor des Conservatoriums in Moskau, sie leider nicht nur dem alten Musikcentrum, sondern Deutschland überhaupt entführt. Möchte sie uns nicht dauernd fern bleiben!





Laura Kahrer-Rappoldi.





Es war in den letzten Maitagen des Jahres 1870, des hundertjährigen Geburtsjahres unseres größten deutschen Tongeniuss, als Weimar, die alte Musenstadt, den anderen Städten unseres Vaterlandes ruhmreich voranging mit der Feier seines Beethovenfestes. Vom „Allgemeinen deutschen Musikverein“ veranstaltet, von Liszt, dessen Vorsitzenden, organisirt, durfte sich dasselbe der Mitwirkung einer seltenen Elite von Künstlern: wie Liszt, Taubig, Saint-Saëns, Lassen, Mary Krebs, Hellmesberger, David, Kömpel, Grünzacher, Pauline Viardot-Garcia, Molyse Krebs-Michalesi, Georg Henschel, von Milde, rühmen. Den Festgästen, die in Liszt's engem Kreise verkehrten, fiel unter seinen Schülerinnen ein äußerst zartgebautes brünettes Mädchen auf, dessen völlig kindliches Aussehen sein siebzehnjähriges Alter Lügen strafte. Wohl Keiner hätte ihm mehr als dreizehn Jahre zuerkannt. Gleichwohl verriethen die dunkeln, ernst blickenden Augen ein erhöhtes Geistesleben, und wer bei Proben und Aufführungen den Eindruck der Musik auf das vermeintliche Kind beobachtete, konnte wahrnehmen, mit welsch' lebendigem inneren Antheil dasselbe den verschiedenen künstlerischen Darbietungen folgte. Daß der Meister von ihr, der Kleinen — Laura Kahrer nannte sie sich — Großes erwartete, daß er ihr, deren erste Schritte in

die Öffentlichkeit er schon seines Interesses werth gehalten hatte, besondere Theilnahme zuwende, das sahen und wußten wir alle. Hat sie mittlerweile seine Erwartungen erfüllt? Wer war sie, und was ist aus ihr geworden?

Das musikalische Österreich ist Laura Kahrer's Heimatland. In Mistelbach, einem kleinen Marktflecken bei Wien, wurde sie am 14. Januar 1853 ihren Eltern geschenkt. Der Vater, ein höherer Beamter daselbst, bemerkte, selber sehr musikalisch, die Lust und Anlage seiner Tochter zur Musik und ließ ihr, nachdem sie das zehnte Jahr erreicht, Clavier- und Generalbassunterricht ertheilen. Nicht entfernt jedoch kam es ihm in den Sinn, eine Clavierspielerin von Fach aus ihr zu machen. „Lediglich zum Vergnügen“, erzählt die Künstlerin selber, „sollte ich etwas Clavierspielen lernen und im Übrigen wirthschaftlich tüchtig erzogen werden, wie es überhaupt in Österreich mehr als anderswo gebräuchlich ist.“

Ein Jahr lang hatte die Unterweisung bei Josef und Ludwig Gspann gewährt — Beide Schullehrer am Ort und tüchtige Musiker, insbesondere ersterer, der als Organist Vorzügliches leistete — da erklärten diese den Eltern, daß sie ihrer Schülerin nichts mehr zu lehren vermöchten. Bereits spielte sie alles, was man ihr vorlegte, prima vista und improvisirte auf Verlangen über jedes beliebige Thema. Mit lauter, nicht mehr zu überhörender Stimme gab sich der angegebene Beruf zur Kunst in dem talentvollen Kinde kund. Dessen Ausbildung ohne Weiteres zu betreiben, waren die Eltern, ob auch wohlthuir, gleichwohl nicht vermögend genug; erforderte dieselbe doch um so größere Opfer, als sie in keiner Großstadt, keinem Mittelpunkt der Kunstpflege lebten, der die geeigneten

Lehrmittel und Anstalten darbot. Um Rath und Urtheil von Autoritäten einzuholen, reisten sie demnach mit der elfjährigen Laura nach Wien. Dort ward sie dem Hofcapellmeister Randhartinger vorgestellt, der sich unter Anderem ihre unter Leitung Josef Spann's gefertigten Compositionen vorspielen ließ. Sichtlich von ihren Improvisationen namentlich überrascht, veranlaßte er, daß die kleine Künstlerin nach Schönbrunn befohlen wurde, woselbst sie der Kaiserin Elisabeth von Oesterreich im Beisein des gesammten Hofes ihre zwölf Compositionen und eine freie Phantasie über die österreichische Volkshymne vortragen durfte. Damit war ihr Glück gemacht; spielte sie sich doch mit ihrem dreistündigen Concert völlig in die Gunst der hohen kaiserlichen Frau ein. Von ihr geliebkost und mit Zuckerwerk beschenkt, von der Erzherzogin Gisela selbst am Arm in deren Spielzimmer geführt, um sich dort allenthalb Herrlichkeiten auszusuchen, wie sie das Kindesherz erfreuten, sah sie ihrem und ihrer Mutter Glück über die widerfahrene Ehre bei der Heimfahrt noch durch die Eröffnung des Hofcapellmeisters die Krone aufgesetzt, daß Erzherzogin Gisela eine Composition, welche ihr besonders gefiel, zur Widmung angenommen habe\*), Ihre Majestät selbst aber die Kosten der weiteren Ausbildung ihres musikalischen Schüglings tragen wolle. Die nöthige Probe vor der Prüfungscommission des Wiener Conservatoriums ward alsbald abgelegt. Sie hatte die sofortige Aufnahme Laura's in die Ausbildungsclassen des Professor Josef Dachs, wie ihre Überweisung an Hofcapellmeister Dessoff für Composition und Contrapunkt zur Folge.

---

\*) Es war eine Phantasie, die bei Haslinger in Wien erschien.

Drei, strengem Studium geweihte Jahre vergingen. Sie wurden der fleißigen Schülerin mit dem ersten Preis im Clavierspiel und in der Composition gelohnt. Hatte sie in den Conservatoriums-Concerten schon des öfteren mitgewirkt, so stellte sie sich gelegentlich eines im k. k. Hofoperntheater veranstalteten Wohlthätigkeitsconcerts im April 1869 auch einem größeren Publikum vor und erspielte sich mit Mendelssohn's G-moll-Concert unter Broch's Leitung einen rauschenden Erfolg. Wichtiger als die laute Auszeichnung der Menge aber war ihr der Beifall Franz Liszt's, den sie sich mit ihrer Leistung gewann. Der große Meister, der sich zufällig unter den Anwesenden befand, sandte der jungen Debütantin darnach eine silberne Feder zum Componiren, im Geleit der Worte:

„Liebe erstaunliche Künstlerin!

Empfangen Sie dies kleine Erinnerungszeichen an die Stunde, wo mich Ihr außerordentliches Talent so freudig überraschte, und seien Sie der aufrichtigen Wohlgenogenheit versichert, mit welcher Ihnen verbleibt

15. April 1869. Wien.

F. Liszt.“

Den Creditbrief für die Kunstwelt, der ihr damit von der höchsten Instanz im Clavierspiel ausgestellt war, säumte die jugendliche Virtuosa nicht, alsbald einzulösen. Aus dem Conservatorium trat sie jetzt aus, sich in Gemeinschaft ihrer Eltern und ihrer jüngeren Schwester zu größeren Concertreisen rüstend. In Wien selbst noch gab sie in den ersten Januartagen 1870 unter Mitwirkung Popper's ein erstes selbständiges Concert. Ihr nächstes Ziel war Prag, wo das Schicksal sie zum ersten Male mit ihrem Wiener Lands-

mann und späteren Gatten, Eduard Kappoldi, zusammenführte, mit dem vereint man sie am 10. Januar hörte. Das eine Concert, das sie zu geben beabsichtigte, verflüchtete sich; die Prager wurden nicht müde, sie zu bewundern. „Sie kommt, sie spielt, sie siegt“ — so feiert Dr. A. W. Ambros, der bekannte Musikgelehrte, sie in der „Bohemia“\*), „und als das erste Concert zu Ende ist, ziehen die Prager musikalischen Patres conscripti in Procession gegen das Künstlerzimmer und geben der Novize ihren Segen. Laura Kahrer ist kein musikalisches Wunderkind, wohl aber ein kindliches Wunder von einer Musikerin. Sie plaudert so lieb und vertraut mit dem gewaltigen Geiste Beethoven's, mit dem genial-phantastischen Schumann, dem Schwärmer Chopin, als hätten diese Genien einst an ihrer Wiege gestanden. Was wahrhaft überraschen muß, ist das tiefe, wahre, nicht etwa eingelernte Verständniß, womit die junge Künstlerin die verschiedensten Aufgaben zu lösen weiß. Denn überall weht jener Geist, der lebendig macht, der, wo ihn nicht Gott gegeben, durch kein Scalenspielen und kein Etüdenscharwerken herbeizuzaubern oder zu ersetzen ist. Es sind die Auserwählten unter den Künstlern, denen dieser Geist in so reichem Maße zu Theil wird. Und man darf ohne weiteres sagen: Fräulein Kahrer ist auf ihrem Gebiete eines der zum Allerhöchsten befähigten und berufenen Talente. Es wird wohl nicht lange dauern, so wird man Mary Krebs, Sofie Menter und Laura Kahrer als glänzendes Dreigestirn gern mit einander nennen. Ist es jetzt unwiderstehlich bezaubernd, dieses anmuthige Kind mit lieblichem Ernst

---

\*) 22. Januar 1870.

und so anspruchslos, als verstehe sich alles von selbst, am Piano als verständnißvolle Interpretin Beethoven's und Schumann's zu erblicken, so wird bei fortgesetztem Studium in drei bis vier Jahren noch jene Reife und Vollendung dazu kommen, durch welche der Künstlerin dann der höchste, reichste Kranz sicher ist."

Der gelehrte Forscher erwies sich als kluger Seher, und „der Gottesfunke wirklichen Genies“, den er, wie vor ihm Liszt und Andere, in der jungen Pianistin erkannt, strahlte bald in immer hellerem Glanze. Leipzig, Dresden, Berlin, Stettin freuten sich an seinem ersten Leuchten. In Neu-Strelitz lud sie der mecklenburgische Hof eine Woche lang zu Gaste. Täglich mußte sie sich bald beim Großherzog, bald bei der Großherzogin, bald bei der Herzogin Caroline hören lassen, und bei der Abreise trug sie einen ganzen Riblungenhort goldenen Geschmeides zur Erinnerung mit sich hinweg. Die Großherzogin ließ durch eine ihrer Hofdamen auch Laura's Bildniß malen, und beim Abschiedsconcert im Hoftheater gab sie eigenhändig das Signal zu einem Blumenregen, der die Gefeierte überschüttete.

So lächelte das Glück schon Laura's ersten Wegen. Doch war sie klug genug, ihm nicht blindlings nachzujagen und sich vorzeitig mit Concertiren zu übermüden. Ein längerer Aufenthalt in Weimar setzte im April desselben Jahres ihrem Weiterfluge vorläufig Grenzen, ob er auch keineswegs Ruhe, sondern vielmehr erneute Arbeit für sie bedeutete. Unter Liszt's unvergleichlicher Führung war sie — wir begegneten ihr bereits in Weimar — mehrere Monate lang mit ungeheurem Fleiße an ihrer künstlerischen Vervollkommnung thätig.

So lange der Meister in Weimar verweilte, genoß sie den Vorzug seiner Unterweisung. Als er dann aber „Ihm-Athen“ wiederum den Rücken kehrte, den Norden mit dem Süden vertauschend, nahm auch sie im Verein mit ihrer Familie wieder ihr unterbrochenes Wanderleben auf. Lastete doch auf ihren zarten Schultern schon die Sorge für die Existenz der Ihrigen. Der deutsch-französische Krieg, der künstlerischen Unternehmungen nicht günstig war, trieb sie in die Ferne. Sie setzten Rußland auf ihr Programm, eine lange, weite, erlebnisreiche Reise. Mehr denn zwei Jahre waren sie unterwegs. Sie besuchten Warschau, Petersburg, Moskau, Kiew, Odessa, bereisten Beßarabien und die Krim. Vom Asow'schen Meer bis hinauf nach Finnland, Esthland, Kurland, Livland u. c. ließen sie keine der größeren und kleineren Städte unberührt. In Kiew sahen sie sich wider ihre Absicht auf verhängnißvolle Weise gefesselt. Dort, wo eben das schwarze Gespenst der Cholera umging, wurde Laura mit Mutter und Schwester von der mörderischen Krankheit befallen. Die Mutter fiel ihr zur Beute und fand ihr Grab in fremder Erde, indeß die Jugendkraft ihrer Kinder glücklich die auch ihnen drohende Gefahr besiegte.

Eine längere Pause gönnten sich die Reisenden nur in St. Petersburg. Durch den mecklenburgischen Hof an die Großfürstin Katharina empfohlen, spielte die Künstlerin verschiedene Male am kaiserlichen Hof, von der damals noch unvermählten Tochter Alexander's II., der jetzigen Herzogin von Edinburg, durch besondere Huldbeweise ausgezeichnet. Auch die Bekanntschaft Adolf Henselt's, Rubinstein's, Davidoff's, Lenz', u. A. war ein Gewinn des Petersburger Aufenthalts.

Die Zahl der von Laura Rahrer auf russischem

Boden gegebenen Concerte beläuft sich auf mehr denn zweihundert; eine um so beträchtlichere Thätigkeit, als ihr nur in Petersburg und Moskau (in den Musikvereinsconcerten) die Mitwirkung eines Orchesters zu Gute kam, während sie an den übrigen Orten — da sich in Rußland geeignete Kräfte zur Betheiligung schwer aufzutreiben lassen — sich fast ausschließlich auf sich selber angewiesen sah und das Programm meist ganz aus eigenen Kräften bestreiten mußte. Dabei machte sie ihre Kunst vielfach wohlthätigen Zwecken dienstbar. In keiner Universitätsstadt z. B. versäumte sie, für die armen Studenten zu spielen. Der Enthusiasmus, den sie dadurch erregte, kam ihr jedoch theuer zu stehen. Als sie in Dorpat im Gedränge den Wagen bestieg, fielen ihre schönen schwarzen Flechten einer räuberischen Hand zum Opfer. Gedichte in den Tagesblättern spielten auf den seltsamen Diebstahl an. Wer aber der Zopfabschneider aus Begeisterung gewesen, das wußte und verrieth Keiner.

Bald nach ihrer Heimkehr nach Deutschland (1873) sollte die junge Künstlerin auch den Verlust ihres Vaters beklagen. Doch schon im darauffolgenden Jahre, nachdem sie im Sommer noch bei Dr. Hans von Bülow in Salzungen und Liebenstein die letzten Beethoven'schen Sonaten studirt, vertraute sie ihr Leben der Führung eines Anderen an und reichte im September 1874 Eduard Kappoldi, dem ausgezeichneten Geigenkünstler und Professor des höheren Violinspiels an der Berliner Hochschule für Musik, dessen Bekanntschaft sie in Joachim's Hause erneuert hatte, ihre Hand.

Das Duo, das sich in ihnen zusammenfand, ließ an Harmonie nichts zu wünschen übrig. Man höre

nur das Künstlerpaar in seinen vereinten Leistungen, die, als entsprungen sie einer Musikkseele, die einheitlichste Gefühlweise, die gleiche Gediegenheit bekunden! Es giebt Vertreter seines Instrumentes, die hinreißender, elektrisirender als Rappoldi wirken. Mehr hohe Intelligenz und ruhige Abgeklärtheit als Blut und Leidenschaft der Empfindung spricht aus seinem Spiel, und seine eminente, an Joachim's Vorbild gereifte Technik verleitet ihn nicht zur leisesten Concession an den Effect, nicht zur geringsten Eigenmächtigkeit oder Stiluntreue gegenüber dem darzustellenden Kunstwerk. Es ist das edel Stilvolle seiner Reproduktionen, was wir zuvörderst an ihm schätzen. Dieser seiner künstlerischen Art ist die seiner Gattin verwandt. Auch ihr gehen Herz und Phantasie nicht durch mit dem fortwährend wachen Musikverstand, ein starker Wille zügelt und regiert ihr bedeutendes Können. So schmiegt sich ihre Natur harmonisch der des Gatten an.

Ihre Hauptthätigkeit beschränkte die junge Frau seit ihrer Vermählung lediglich auf das Clavier. Ihren Pflichten als Hausfrau und Mutter hingegeben — sie schenkte ihrem Gemahl zwei Söhne und zwei Töchter — gab sie sowohl das früher mit Eifer betriebene eigene Schaffen (sie schrieb mehrere Clavierfonaten und hauptsächlich zahlreiche Fugen, deren einige in Wien preisgekrönt wurden), als auch zum größten Theil das Unterrichtertheilen auf. Im Herbst 1877, als Rappoldi, trotz aller Bemühungen ihn an Berlin zu fesseln, auf besondern Wunsch des musikliebenden Königs von Sachsen einer ehrenvollen Berufung als „erster Hofconcertmeister“ nach Dresden folgte, siedelte sie mit ihm dahin über. Schnell genug machte sich ihr reiches Musiktalent die Gunst der Dresdner, denen

sie sich zunächst in den von Rappoldi und Grünmacher veranstalteten Triosoiréen, wie später in ihren eigenen Concerten vorführte, zu eigen. Wie sehr auch König Albert ihre Künstlerchaft zu schätzen wußte, gab er ihr im Mai 1879 durch ihre Ernennung zur königlich sächsischen Kammervirtuosin kund.

So glich auch während der Rundzüge, die sie nun gemeinsam mit ihrem Gemahl nach Kopenhagen, Warschau, Wien, München, England (1878, 79 und 81), an die Höfe von Fredensburg, Weimar, Mecklenburg, Carlshruhe, Berlin u. s. w. unternahm, jede ihrer künstlerischen Leistungen einem Triumph. Wo sie auch erscheint, der Erfolg kann ihr nicht fehlen. Technik, Tonbildung, Vortrag, alles, was eben den Virtuosen macht, stempelt die kleine Frau zur Meisterin. Die plastische Fülle ihres „Glockentons“, die rhythmische Schärfe, die überzeugende Klarheit, Energie und Ausdauer, das vorherrschend Willens- und Geisteskräftige ihres Spiels ist die Kritik zu preisen nicht müde geworden. Nicht allein die Stimme der Presse und des Publikums, auch das gewichtigere Urtheil Franz Liszt's, Adolf Henselt's und Hans von Bülow's weist ihr denn auch eine Stelle in erster Reihe der gegenwärtigen Pianistinnen an. Ihre „staunenswerthe, auf das gründlichste ausgebildete Technik, verbunden mit ihrer musikwissenschaftlich entwickelten Intelligenz befähigt sie“, nach Hans von Bülow's Zeugniß, „wie keine ihrer Colleginnen der Gegenwart zur Lösung der schwierigsten und edelsten Aufgaben vorzugsweise der classischen Tonkunst“, wie denn derselbe Meister sie belobte, daß ihr unter den heutigen Pianisten des starken wie des schönen Geschlechts Keiner Beethoven's Op. 106 nachspiele.

Noch ist die junge Künstlerin, deren frühzeitige

Vermählung ausgedehnteren Reisen fürerst ein Ziel setzte, nicht zu einer ihrer Bedeutung angemessenen Verbreitung ihres Rufes gelangt; aber sie hat — so bedünkt uns — noch einen langen Ruhmesweg vor sich. Möge ihr, gleich dem Genius der Kunst, auch der des Glücks weiterhin hold sein!







Wilhelmine  
Glauck-Szarvady.







erfen wir den Blick hinaus über die Grenzen unseres deutschen Vaterlandes und ziehen auch die dem Ausland entstammenden oder im Ausland lebenden Virtuossinnen in den Kreis unserer Betrachtung, so sehen wir Frankreich, England, Norwegen, Rußland ihre berühmten Clavier-Repräsentantinnen aufweisen. Nur die alte Heimat der Musik, Italien, kann sich keines hervorragenden Namens rühmen und läßt sich hierin von dem unmusikalischem England beschämen, wenn freilich dasselbst auch eine Französin, wie in Frankreich eine Deutsche, die weibliche Clavierkunst an erster Stelle vertritt. Nicht der Geburt nach gehört Wilhelmine Clauß-Szarvady, die gefeiertste Pianistin jenseits des Rheins, unserem Nachbarvolk an. Nur in Folge ihrer Verheiratung haben wir sie an dasselbe verloren, ob sie auch in Gesinnung und Kunstrichtung von ganzem Herzen deutsch geblieben. Deutsch ist der ideale Zug, die seelenvolle Weise ihres Spiels, hinter der ihr von mancher Andern überbotenes virtuoscs Können sich erst in zweiter Linie geltend macht. Die Einbürgerung deutscher Kunst im fremden Lande auch ist die Aufgabe, die sie sich gestellt, und wenn heute die Meisterwerke unserer classischen Tonfürsten inmitten eines Publikums, dem die innerliche Art unserer vaterländischen Kunstübung seiner Natur nach

fern steht, vielfältig Grund und Boden gewonnen haben, so hat sie daran nach Kräften mitgearbeitet.

Als Tochter eines in Prag lebenden Kaufmanns ward Wilhelmine Clauß daselbst am 13. December 1834 geboren. Sie war vier Jahre alt, als ihre Mutter, eine kluge, die Musik liebende Frau, sie einst belauschte, wie sie versuchte, einen Marsch, den eine vorüberziehende Militärcapelle gespielt hatte, auf dem Clavier nachzuspielen. Sofort wurde beschlossen, das sich damit kundgebende Talent der Kleinen ausbilden zu lassen, und so ward sie, nachdem sie zwei Jahre lang von untergeordneter Kraft im Hause Unterweisung genossen, den erfahrenen Händen Josef Proksch's anvertraut, dessen Liebling sie bald wurde und in dessen Musikinstitut sie allen ihren Mitschülerinnen in kurzem den Rang ablief. Alles, was sie gelernt, verdankt sie, dem eigenen Zeugniß zufolge, ausschließlich diesem Lehrer.

Im Jahre 1849 war es, als sie sich mit ihrer Mutter — der Vater war bereits 1843 gestorben — auf die erste Kunstwanderschaft begab. Mit großem Beifall spielte sie am Hofe zu Dresden und 1850 auch im Leipziger Gewandhaus, von Moscheles ob ihrer Vielseitigkeit belobt und als „neuer Stern“ am Pianistenhimmel bezeichnet. Dann ging sie weiter nach Braunschweig, Kassel, Frankfurt, Hamburg, bis sie 1851 über den Rhein nach Paris kam. In einem Concert Zullien's und in einer von Berlioz dirigirten Orchester-Matinée, in welcher sie das erste Beethoven'sche Concert vortrug, führte sie sich auf das vortheilhafteste ein, und die Kritik, so bezeugt Fétis, „war einstimmig im Lobe des zarten und glänzenden Talentes“. Den Plan, ein selbständiges Concert zu veranstalten, vereitelte indessen leider der plötzliche Tod der Mutter.

Ein Glück, daß die hilflose Waise in der berühmten Sängerin Caroline Ungher = Sabatier die liebevollste Stütze fand. Bei ihr, in Tour de Farges bei Montpellier, hielt sich Wilhelmine, deren Gesundheit selbst erschütterter war, mehrere Monate auf. Erst 1852 fühlte sie sich zur Fortsetzung ihrer künstlerischen Carrière fähig und gab am 2. Februar ihr erstes Concert in der französischen Hauptstadt. Der glänzende Erfolg desselben, der sofort noch einige weitere Concerte zur Folge hatte, stellte den Ruf der Künstlerin ein für allemal fest.

Eine nicht minder günstige Aufnahme erfuhr sie einige Monate später, im April, in London, wo sie mit ihrem ersten öffentlichen Vortrage an Stelle der erkrankten Madame Pleyel eintrat. Sechs Concerte zog dies erste Debüt auf englischem Boden nach sich, und abwechselnd in Paris und London trat sie auch während des nächsten Jahres auf.

Erst im Januar 1854 war sie wieder in Deutschland. In Leipzig brachte man dem Mädchen, mit dem tiefen musikalischen Gemüth, das mit den einfachsten Mitteln rührt, begeistert, hinreißt, Serenaden dar. Die Kritik erkennt ihr „vollendete Sicherheit, Frische, Zartheit, Kraft, Seele“ zu und nennt sie einen „Liebling der Götter und Menschen“. Auch der Berliner Kellstab schreibt von ihr: „Ihr Virtuositentum pflanzt die reine, echte Flamme der Schönheit auf den Altar der Kunst und darum strahlt es nicht nur, sondern erwärmt“. Insbesondere preist man ihre Bach- und Beethoven-Vorträge; doch stehen auch Mendelssohn, Schumann, Heller, Chopin, Liszt auf ihrem Repertoire. Nicht minderere Anerkennung begegnet ihr „poetisches Spiel“ im deutschen Norden, in Hamburg, Lübeck, Bremen und am Rhein. Dann ladet sie

England und in der nächsten Saison, 1854—55, Holland zu Zeugen ihrer Triumphe. 1855 ist sie in Prag, Wien und Pest. Begrüßt man sie an der Donau auch zunächst mit einer gewissen Zurückhaltung, ihre feine weibliche Natur gewinnt sich auch dort wie allenthalben bald Freunde und siegt über alle Opposition.

Dauernd wählte sie Paris zu ihrem Aufenthalt, nachdem sie sich am 12. Mai 1855 mit dem ungarischen Schriftsteller und Publicisten Friedrich Szarvady, der als Gesandtschaftssecretär unter Kossuth nach Frankreich gekommen war — er wurde dem deutschen Musikpublikum vorzugsweise durch seine Correspondenzen in den „Signalen“ bekannt — vermählt hatte. Nur behufs kürzerer Kunstreisen nach Deutschland, Holland und England verließ sie seitdem die neue Heimat. So hörte man sie 1858 in London, 1860 in Köln, Leipzig, Hamburg und Hannover, 1865 in Köln zum niederrheinischen Musikfest, wie später in Basel, Koblenz und Frankfurt a. M., 1866 in Gent und Brüssel, 1871 in London, dahin sie während des deutsch-französischen Krieges für längere Zeit übergesiedelt war. Im Übrigen beschränkte sie sich darauf, den Parisern den Genuß ihrer Künstlerschaft zu Gute kommen zu lassen und nur ausnahmsweise dann und wann in einigen französischen Provinzialstädten, wie Bordeaux, zu spielen. Sie ist nicht sonderlich freigebig mit ihren Spenden, und mancher Winter ging dahin ohne daß sich die beliebte Künstlerin auch in Paris öffentlich am Clavier zeigte. Darum wußte man es ihr doppelt Dank, wenn sie sich, wie dies zuweilen geschah, mit Clara Schumann, oder den Gebrüdern Müller, oder Hiller und Joachim zu gemeinsamen Leistungen vereinte, oder auch mit selbständigen Concerten hervortrat.

Nach Hector Berlioz' Meinung, der sie die Erste unter den Pianistinnen nannte, besteht ihre Überlegenheit weniger in ihrem herrlichen Talent der Ausführung, als in ihrem tiefen Verständniß aller Meisterwerke und in der gewissenhaften poetischen Treue, welche sie bei deren Vorführung zeigt. Stephen Heller, der in ihr eine geschätzte Interpretin seiner eigenen Clavierpoesien verehrt, sagt von ihr nach Wiedergabe Chopin'scher Stücke: „Ihr Vortrag war unbeschreiblich, Anmuth war mit Kraft, Zierlichkeit mit Ausdruck gepaart. Die Cis-moll-Stüde, diese reizvoll poetische Schöpfung Chopin's, klang wie eine glückliche Improvisation, mit der Klarheit und Glut der augenblicklichen Eingebung wiedergegeben. Dies scheint mir das höchste Lob, das man dem reproducirenden Künstler zollen kann.“ \*) Und Damcke äußert in einem Pariser Bericht an gleicher Stelle \*\*): „Frau Szarvady hat ihr schönes Talent ganz und gar der ernstesten classischen Musik zugewendet, welche sie denn auch mit vollendeter Künstlerschaft vorträgt. In der klaren, einfach natürlichen Weise ihrer Wiedergabe bereitet die deutsche Künstlerin der deutschen Kunst neue und glänzende Triumphe.“ Nicht blendende Virtuosität giebt ihrem Spiel auch heute noch seinen Reiz, nicht zu Triumphen der Technik ladet sie uns ein. Sie ist keine Virtuosin großen Stils; das Innige, Anmuthvolle ist ihr Reich; edles Maß, Weiblichkeit, Grazie und Innerlichkeit bezeichnen ihre Weise. Sie wirkt nicht imponirend und elektrisirend, sie nimmt nur gefangen durch ihre schlichte Poesie, wenn sie auf den silbertönigen Flügeln Pleyel's, die Chopin vorzugsweise liebte, die Werke spielt, die ihrer Individualität entsprechen.

\*) Signale. 1859. Nr. 17.

\*\*) Signale. 1863. Febr.

Noch fort und fort gefeiert und bei jeder ihrer öffentlichen Leistungen freudig begrüßt, gewährt ihr selbst gleichwohl ihr Auftreten in der Öffentlichkeit außer der inneren Befriedigung wenig Freude; leidet sie doch unfäglich von Angst und Aufregung, sobald sie vor das Publikum tritt. Selbst die Gewohnheit vermochte diese nervöse Erregtheit nicht zu mindern; so oft sie im Concertsaal erscheint, wiederholt sich die gleiche Pein. Mag ihr Spiel sich noch so durchsichtig und sicher darstellen, sodaß man nichts von der fieberhaften Unruhe ihres Innern spürt: die ihr Nahestehenden wissen, was sie leidet und mit welchen Kämpfen sie jede künstlerische That erkaufte. Schrieb uns doch ihr Gatte, „er mache sich eine ordentliche Gewissenssache daraus, sie zu einem Concert zu überreden.“ Aber nicht etwa die Sorge um Beifall, oder um Mangel an Beifall ist es, was sie dabei erregt; es ist vielmehr eine krankhafte Furcht, den eigenen Anforderungen nicht zu genügen.

Mehr und mehr entsagte sie denn auch im Laufe der Jahre den Huldigungen, die man ihr im Concertsaal entgegenbrachte. Dem deutschen Kunstleben blieb sie, ob auch zum Besten deutscher Kunst im Auslande wirkend, seit nahezu zwei Jahrzehnten fern, und außerhalb der französischen Hauptstadt ließ sie sich schon seit langem nicht mehr hören. Sie zog es vor, ihre künstlerische Kraft durch Heranbildung jüngerer Talente zu verwerthen. Bis auf diesen Tag noch ist sie eine gesuchte und geliebte Lehrerin. Auch durch Herausgabe älterer Clavierwerke hat sie sich Verdienste erworben. Ein Concert (F-moll) von Philipp Emanuel Bach\*), sowie eine Anzahl kleinerer Stücke von

\*) Für Clavier allein. Leipzig, Senff. 1865.

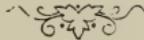
Scarlatti, Rameau, Couperin u. A., wie man solche aus ihren Concertprogrammen kannte, veröffentlichte sie in eigener Bearbeitung. \*)

Das Haus, das sie im Boulevard Malesherbes bewohnt, ist ein Sammelpunkt des musikalischen Lebens in Paris. Gastlich stehen seine Thüren den Kunstgenossen offen, und Keiner wohl ist es, dem, kehrte er ein, nicht darin wohl geworden wäre; der, ging er hinweg, nicht von der liebenswürdigen Künstlerin, die er als Gattin, Hausfrau und Mutter walten und neben ihrem Talent ihre persönlichen und häuslichen Tugenden entfalten sah, den Eindruck eines wahrhaft harmonischen Wesens mit sich fortgenommen hätte. Jetzt freilich, nachdem Friedrich Szarvady am 2. März 1882 den Seinen durch den Tod entrisen ward, ist es still geworden in den sonst lebenerfüllten Räumen und Trauer ist der düstere Gast des Hauses. Die Mäusen jedoch werden nicht daraus entfliehen so lange Wilhelmine Clauß darin gebietet.

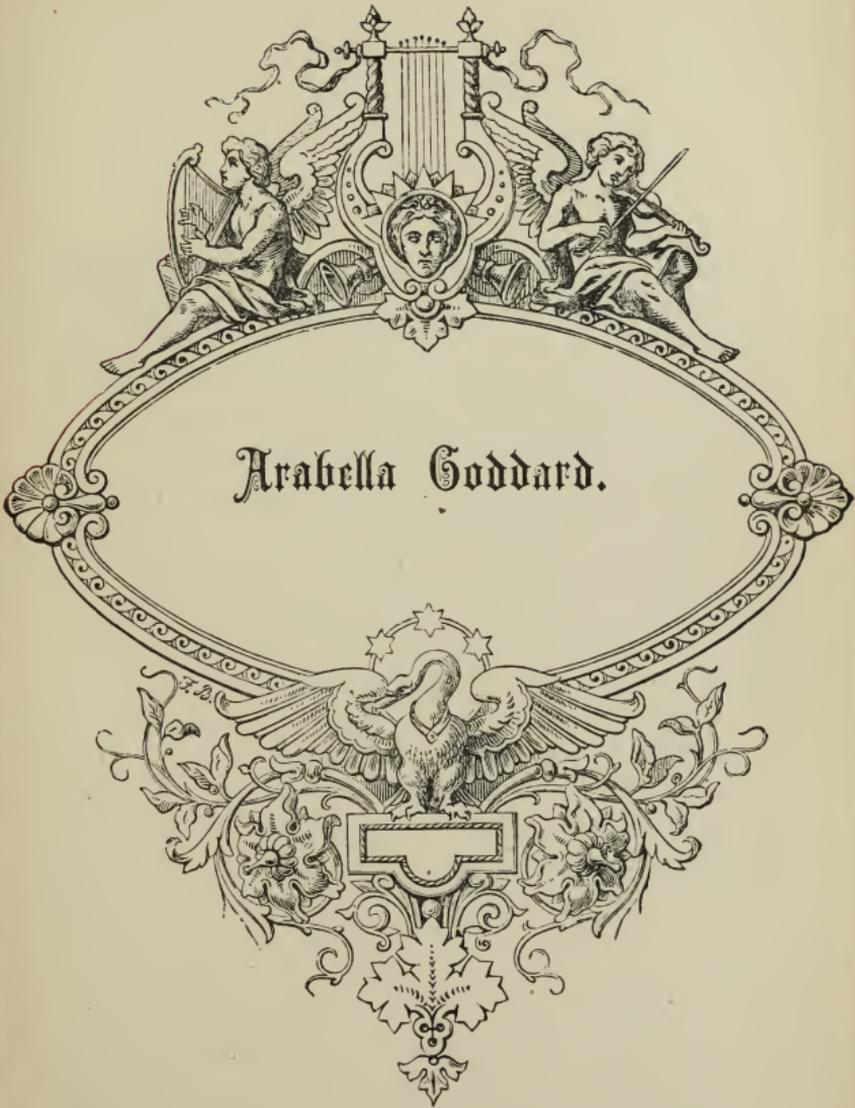
---

\*) Clavierstücke aus den Concert-Programmen von Wilhelmine Szarvady geb. Clauß. 3 Hfte. Leipzig, Senff.

I. Sonate von Dom. Scarlatti — Arie von Pergolese — Les niais de Sologne von Rameau. II. Gaillarde von Chambonnières — La de Croissy, Courante v. Fr. Couperin — Gavotte v. Rameau. III. Sonate von Dom. Scarlatti — Sonate von Bened. Marcello — Romanze von Balbastre.







Arabella Goddard.





ong, long ago, das alte schottische Volkslied, kommt uns in den Sinn, wenn wir der Meisterin, in der England seine erste pianistische Größe verehrt und deren Ruhm, wie der keiner ihrer künstlerischen Schwestern, buchstäblich den Erdball umkreist: Mrs. Arabella Goddard gedenken. Nahezu drei Jahrzehnte ja haben sich vollendet, seit man sie in Deutschland zum ersten und einzigen Male gehört, sodaß nur den Älteren unter uns noch eine persönliche Erinnerung an sie verblieb, der jüngere Theil der gegenwärtigen Musik-Generation aber sie nur eben dem Namen nach kennt. Warum kam sie nur einmal und nie wieder? Vermißte sie bei uns die Gastfreundschaft, die sie sich in fremden Zonen, unter den fernsten Himmelsstrichen unserer Erde dargeboten sah, oder gelüstete es ihrem künstlerischen Ehrgeiz mehr nach den lauten Huldigungen der Völker Asiens, Australiens und Amerikas als nach dem Beifall des musikgebildetsten Volkes der Erde?

Nicht das britische Inselreich, sondern die französische Bretagne ist Arabella Goddard's Heimat. Hier erblickte sie zu St. Servan im Jahre 1840 das Licht dieser Welt. Fast von der Wiege an schon offenbarte sich ihre Liebe und Befähigung zur Musik; denn kaum vier und ein halbes Jahr war sie alt, als sie in einem Wohlthätigkeitsconcert eine Phantasie über Motive aus

„Don Juan“ mit so viel Präcision und Verständniß vortrug, daß Alle, die sie hörten, sie wie ein Wunder anstauten. Bald nach dieser ersten glänzenden Kundgebung ihrer Fähigkeiten siedelten ihre Eltern nach Paris über und übergaben sie der musikalischen Erziehung Kalkbrenner's. Doch der Ausbruch der Revolution 1848 und die durch dieselbe veranlaßte Auswanderung der Familie nach London machte dem Unterricht ein frühes Ende. Ihn setzte nun Sigismund Thalberg fort, dessen Lieblingschülerin sie lange Zeit hindurch war. Mit Stolz, so erzählt man, rühmte sich der gefeierte Virtuos, zwei Pianistinnen: Marie Pleyel und Arabella Goddard — »une Pleyel en herbe«, wie er sie zu nennen pflegte — gebildet zu haben.

Als achtjähriges Kind bereits spielte die Letztgenannte vor der Königin Victoria, als dreizehnjähriges wagte sie sich muthig als Interpretin Hummel's und anderer Meister in Her Majesty's Theatre vor die Öffentlichkeit. Als sie dann ein Jahr später in einem der Philharmonischen Concerte unter Direction Lindpaintner's auch mit Wiedergabe der Classiker excellirte, war ihre Stellung unter den hervorragendsten Pianisten begründet. Ein Besuch des Continents brachte ihr in Berlin, Leipzig, Paris und anderen Orten nur die vollgültige Bestätigung dessen. In Leipzig schrieb Moscheles Ende 1854 von ihr, der er schon als Kind in Paris eine glänzende Zukunft prophezeit hatte, in sein Tagebuch<sup>\*)</sup>: „Sie beherrscht die größten Schwierigkeiten mit bewundernswerther Ruhe und Eleganz, und ihr Anschlag ist klar und hell wie eine Glocke. Hier fand sie die gebührende Anerkennung und wird

\*) Aus Moscheles' Leben. I. Leipzig, Duncker u. Humblot. 1872.

überall auch dem strengsten Kunstrichter gefallen.“ Eine Besprechung des Gewandhaus-Concertes vom 11. Januar 1855 hebt hervor, daß sie „mit durchaus unanfechtbarer Technik und klarem Verständniß“ bei „glänzendstem Erfolg“ spielte. Einer der besten und geistvollsten unter Leipziger Musikern, der unlängst (1880) verstorbene Ernst Ferdinand Wenzel — ein intimer Freund Mendelssohn's und Schumann's — aber äußerte noch kurz vor seinem Tode, daß er Mendelssohn's D-moll-Concert nie vollendeter als dazumal von Arabella Goddard hörte und zwar ebensowohl nach der virtuosen als nach der poetischen Seite und nach der Macht und Größe der tonlichen Gestaltung hin. Daß sie die Erste war, die es unternahm, das Riesenwerk unter Beethoven's Sonaten, B-dur, Op. 106, öffentlich und zwar in mustergültiger Weise vorzuführen, trug ihr namentlich auch Kellstab's Huldigungen ein.

So brachte sie den Lorbeer aus der Fremde mit in das Land zurück, das ihr zur zweiten Heimat geworden und daselbst sie sich im Jahre 1859 mit Davison, dem einflußreichsten und angesehensten musikalischen Kritiker Londons, vermählte. Durch die »Times« und die von ihm redigirte »Musical world« begründete er ihren Weltruf und gestaltete ihre Stellung in England bald zu einer unanfechtbaren. Verlautet doch schon 1858 in den Leipziger „Signalen für die musikalische Welt“, daß er „neben ihr wenig andere Pianisten gelten lasse“, und in einem Feuilleton der Wiener „Presse“ schreibt Hanslick (im Februar 1864) geradezu: „Frau Goddard (Herrn Davison's junges und schönes Weib) ist bekanntlich von Davison's Gnaden die erste und einzige Pianistin in Großbritannien; wer neben ihr glänzt, ist der kritischen Behme verfallen.“

Wie dem auch sein mochte, ja so wenig man sich einen Mangel an Wärme, eine gewisse academische Kühle und vorherrschende Verstandesmäßigkeit bei ihr verhehlte, man ließ sich in England die pianistische Alleinherrschaft Arabella Goddard's gern gefallen; ja man rühmte sich ihrer als eines »veritable champion«, der „die Ehre des musikalischen Englands allen fremden Eindringlingen gegenüber aufrecht halte.“\*) Das englische Publikum liebt in ihr sein musikalisches Schöpfkind, auf das es mit höchstem Stolze blickt, und in den Concerten, die sie durch ihre Mitwirkung verherrlichte, — in der alten und neuen Philharmonischen Gesellschaft, den Birminghamer Musikfesten, den Crystal-Palace-Concerts, den Monday-Popular-Concerts und vielen Provinzial-Concerten — feierte man sie neben ihren ruhmgekröntesten ausländischen Kunstgenossen als „Stern erster Größe.“

Nichtsdestoweniger gelüstete es sie nach anderen fremdartigeren Zuhörerkreisen, nach einem kühneren Unternehmen, als es je zuvor eine Künstlerin gewagt: sie faßte den Plan zu einer musikalischen Eroberungsfahrt um die Welt. Im Februar 1873 nahm sie in einem großen »Farewell-Concert« Abschied von ihren Londoner Verehrern, um sich direct nach Australien einzuschiffen. Ihr erstes Ziel war Melbourne. Hier, wo sie mehrere Monate verweilte, wie in Sidney, Brisbane, Adelaide und anderen größeren Städten, begegnete sie, so oft man sie während ihres Aufenthaltes in der Colonie hörte und sah, den lauten Ausbrüchen eines unbeschreiblichen Enthusiasmus. Weiter nach Indien segelnd, landete sie auf Ceylon; da ihr jedoch das Klima verhängnißvoll zu werden drohte,

---

\*) Times, 11. Febr. 1873.

verließ sie es auf Rath der Ärzte schon nach ihrem ersten Concert und begab sich nach Madras, bei ihrer Ankunft daselbst von der Elite der Stadt und dem Statthalter feierlich empfangen. In der ihr zur Verfügung gestellten Banket-Halle des letzteren gab sie sechs Concerte, deren jedes eine Zuhörerschaft von zweitausend Personen faßte — eine Zahl, die anderwärts sogar noch um das Zwiefache übertroffen wurde. Darnach setzte sie ihren Triumphzug nach Bangalore, Bombay und Calcutta fort, an welch' letzterem Orte man — so schreibt der »Englishman«, eine dortige Zeitung — in „ihrem Besuch ein wichtigeres Ereigniß als die Ankunft irgend eines gekrönten Hauptes“ erblickte. Acht großartige Concerte vermochten der allgemeinen Begeisterung hier nicht genug zu thun, und in solch' aufreibenden Feststrudel fand sie sich hineingerissen und zu dessen Mittelpunkt gemacht, daß sie endlich ermüdet die Flucht ergriff, ihre Straße nach China weiter verfolgend.

Von Hongkong und Shangai aus besuchte sie Manilla, die Philippinen, Singapore und Batavia, dort als Gast des Gouverneurs in dessen Sommerpalast in Buitenzorg beherbergt, sowie beim Abschied durch ein großes Concert, daß ihr die Eingebornen gaben, gefeiert. Wohin sie kam, wetteiferten Fürsten und Potentaten mit dem Volke, ihr einen festlichen Empfang und Aufenthalt zu bereiten. Dazwischen fehlte es auch nicht an Abenteuern bedenklichster Art. Auf der Reise von Java nach Australien litt sie in der Nähe von Townsville Schiffbruch und mußte zwölf Stunden im offenen Boot umhertreiben. Zum Glück wurden auch ihre Juwelen und ihr während dieser Reise erworbenes Vermögen bis auf einige hundert Dollars gerettet.

Nach einem zweimonatlichen, äußerst einträglichem Aufenthalt in Neuseeland kehrte sie über Nordamerika, wo sie in Californien, den Vereinigten Staaten und Canada noch ihre Triumphe concertirend vermehrte, sich auch in San Francisco ankaufte — wie sie gleicherweise in Australien, London und Boulogne Grundbesitzerin ist —, um einige hunderttausend Dollars reicher, 1876 in die Heimat zurück.

Der Empfang bei ihrem ersten öffentlichen Wiedererscheinen nach drei und einhalbjähriger Abwesenheit in der St. James' Hall zu London konnte nicht wärmer sein. Begeistert begrüßte das Publikum seinen Liebling, und alle Zeitungsberichte — man vergleiche beispielsweise »Daily Telegraph«, »Observer«, »Daily News«, »Hornet«, »Examiner«, »Illustrated London News«, »Court Circular« in ihren Referaten vom 14., 15., 18. und 21. October 1876 — stimmen überein, daß sie unübertroffen und ihre Stellung von keinem ihrer inzwischen gehörten Rivalen auszufüllen sei. Man preist sie als im Besitz „zweier rechten Hände“, eines „poetischen Anschlags, eines gesangreichen, kraft- und ausdrucksvollen, sympathischen Tones, einer perlenden Technik, eines reizenden, die rechte Vertheilung von Licht und Schatten gewährenden Vortrags.“ Man nennt sie die „glänzendste Vertreterin englischer Kunst in der Heimat wie in der Fremde“, die Bach und Händel, Mozart und Beethoven, Hummel und Moscheles, Weber und Chopin, Mendelssohn und Sterndale Bennett gleicherweise gerecht werde.

Ob man sie mit Recht oder Unrecht also rühmt, das zu beurtheilen gab sie uns Jüngeren in Deutschland leider keine Gelegenheit. Nur bei den Parisern ließ sie es sich angelegen sein, ihr Andenken im März 1877 mit Beethoven'schen, Mendelssohn'schen, Chopin'schen

und Bizzt'schen Compositionen wieder aufzufrischen. Im Übrigen ward sie seit der Heimkehr von ihrer Weltumsegelung nur in London und den englischen Provinzen gehört. Denn die Hände in den Schoß zu legen, das kommt ihr, deren feine Bildung und Sprachgewandtheit man anerkennend hervorhebt, auch heute noch nicht bei. Der reiche Ertrag der Gold- und Ruhmesernte, die sie gehalten, dünkt der unermüdlchen Künstlerin kein Anlaß, sich vorzeitig müßigem Genusse hinzugeben, und das Bedürfniß nach Ruhe scheint sie nicht zu kennen, deren Stirn ein Kranz umgrünt, zu dem alle Gegenden der Erde den Lorbeer geliefert.







Erika Lie-Nissen.





an kennt das oft wiederholte Wort, daß die beste Frau diejenige sei, von der man am wenigsten spricht. So wenig dasselbe im Allgemeinen auf die Künstlerin Anwendung leidet und ihrer Natur nach leiden kann, eine unsrer hervorragendsten Pianistinnen hat es sich gleichwohl augenscheinlich zum Grundsatz gemacht und mit allem Eifer darnach gestrebt, daß ihr Name so wenig als möglich von anderen Lippen genannt werde — oder müßte nach dem Maßstab ihrer Kunstleistungen der Name Erika Die-Nissen sich nicht einer ungleich weiteren Verbreitung erfreuen, als dies in Wahrheit der Fall ist? Sie ist eine äußerst eigenartige Individualität, diese nordische Erika. Schlicht und bescheiden, wie die Blume, deren Namen sie trägt, verbirgt sie sich lieber im schattigen Dunkel als daß sie hervortritt an das helle Licht der Öffentlichkeit. Aller Glanz der Virtuosenkarrière dünkt ihr reizlos. Die lauten Huldigungen der Menge lassen sie eben so kühl als der gleißende Goldlohn, den sie dem Künstler darbringt; ja man sagt, daß religiöse Scrupel ihr sogar ernsthafte Bedenken erregten, die Bahnen der Künstlerin zu wandeln. Als eine ihr von der Vorsehung auferlegte Pflicht nur betrachtete sie die Ausbildung und Ausübung einer Kraft, mit der sie vor Anderen begnadet worden. Und sie nahm es ernst mit Erfüllung dieser

Pflicht. Was sie erreicht, stellt sie in die Reihe der besten Meisterinnen. Es ist wahr, ihrer Spielweise mangelt, trotz einer ihr angeborenen merkwürdigen technischen Leichtigkeit, der eigentliche virtuose Glanz; das Wort Effect ist ihr fremd, und von blendenden Wirkungen läßt sich bei ihr nicht sprechen. Ihre tiefe Innerlichkeit ist es, die ihrem Spiel seinen besten Reiz verleiht. Ihre Technik erreicht nicht den Gipfelpunkt. Sie wird von der mancher ihrer Colleginnen, die sie durch beständigeres Zusammenleben mit ihrem Flügel consequenter pflegen und erziehen, als Erika's Gesundheit und Verhältnisse dies gestatteten, übertroffen; aber sie ist von schöner Rundung und Abgeklärtheit. Ohne besondere physische Kraft, ohne erhebliche Größe und körperliche Macht des Tones, ist doch ihr Spiel jederzeit eines bedeutenden Eindruckes sicher. Eine seltene Feinheit und Eleganz zeichnet ihren Anschlag aus und macht sie vorzugsweise zur Chopin-Spielerin geschickt, als welche sie sich in Deutschland besonderen Ruhm erwarb. Näher jedoch als der excentrische, bald leidenschaftlich glühende, bald schwärmerisch sentimentale Pole stehen ihrem Herzen unsere deutschen Bach und Beethoven; den ernstesten, erhabensten unserer Tondichter wendet sich, charakteristisch für ihre Art Natur, ihre Wahl mit Vorliebe zu. Dabei ist sie nicht einseitig; auch Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms, ihr Landsmann Edvard Grieg u. A. standen und stehen neben den genannten Meistern auf ihrem Repertoire. Durch keinen Gewinn aber ist sie niemals zu bestimmen, Musik, die ihr nicht zusagt, zu interpretiren. Nicht Alles und nicht immer spielt sie gleich gut, dazu ist ihr Wesen, so sehr sie nach Objectivität strebt, zu subjectiv, vielleicht zu weiblich geartet und — mag dies immerhin eine Schwäche und Un-

vollkommenheit sein — zu mächtig dem Einfluß von Zufälligkeiten unterworfen. Nervös, von zartem Körperbau und nicht eben fester Gesundheit, dankt sie sich selbst oft ihre Leistungen am wenigsten und ist ihnen der strengste Richter. Jeder einzelnen derselben aber haftet, sei es in guten, sei es in minder glücklichen Stunden, das Gepräge des Selbsterlebten an; Anmuth und seelische Wärme des Vortrags, Poesie der Auffassung, schlichte Gediegenheit, Wahrheit und Noblesse des Ausdrucks sind ihr unausbleiblich zu eigen. Alles in Allem genommen offenbart Erika's gesammte künstlerische Wesenheit eine Harmonie und Reife, wie sie nur der Ausfluß eines völlig harmonischen Innern ist. Was sie selber wünscht: daß die von ihr zur Darstellung gebrachte Musik nicht nur den Eindruck äußerer Klangschönheit hervorbringen, sondern den Ausdruck eines edlen Geistes vergegenwärtigen solle, das erscheint in der That bei ihr voll erreicht. Strenge religiöse Anschauungen und Grundsätze stehen mit ihrer Kunstichtung in Zusammenhang; dürfte man doch als das Motto ihres Lebens bezeichnen, was sie unlängst in das Album eines Verlegers schrieb: „Ich suche in Allem, auch in meiner Kunst, dem Herrn zu dienen“.

Nicht zu den früh entwickelten Naturen gehörte Erika. Während ihrer ersten Kindheit, die sie in Kongsvinger, einer kleinen norwegischen Stadt unfern Christiania, woselbst sie am 17. Januar 1845 geboren ward, verlebte, nahm man keine auffallende Begabung bei ihr wahr. Außerordentlich schweigsam, ruhig und in sich gefehrt zeigte sie sich; sich selber unbewußt aber nahm sie die Eindrücke der ausgeprägt geistigen Atmosphäre des Elternhauses in sich auf. Von Vater und Mutter — der Vater war Advocat —

erbte sie treffliche Eigenschaften des Geistes und Herzens. Beide Eltern waren ungewöhnlich musikalisch und literarisch angelegt und pflogen in ihrem gastfreien, Kunst und Wissenschaft allzeit offen stehenden Heim einen lebendigen Verkehr mit hervorragenden Leuten. Ole Bull, Björnstjerne Björnson und andere künstlerische Größen, Jonas Lie, Erika's Vetter, der später ihre älteste Schwester zur Gattin nahm, gehörten zu den täglichen Gästen des Hauses. Ihren eingehenden und eifrigen Discussionen über die verschiedensten, ihre Interessen berührenden Fragen hörte Erika schon in früher Jugend zu. Schöpften auch ihre älteren Schwestern naturgemäß dabei höheren Gewinn — ihr poetischer und künstlerischer Sinn ward doch unwillkürlich frühzeitig dadurch angeregt, und in Zeiten wuchs und reifte sie ihrem späteren Beruf entgegen. Den ersten Musikunterricht empfing sie von ihrer Mutter und ihrer älteren Schwester Ida, die später nach deren Tode Mutterstelle an ihr vertrat und, selbst eine der angesehensten Musiklehrerinnen Christianias, entscheidenden Einfluß auf Erika's musikalische Entwicklung gewann. Eine so treue Gefährtin war sie derselben, daß sie sogar als Erika sich nachmals einen eigenen Herd gründete, ihr stützend und hülfreich zur Seite blieb, ihre häuslichen wie künstlerischen Interessen bis auf diesen Tag fort und fort mit ihr theilend.

Im fünfzehnten Jahre stand Erika, als der Vater starb und die Familie ihren Wohnsitz nach Christiania verlegte. Nun ward Halfdan Kjerulf, der bekannte norwegische Componist, ihr Lehrer. Klaren Blickes erkannte er schon als er das junge Mädchen zum ersten Male hörte, ihre große Begabung. „Ihren Namen wird die Welt einmal hören!“ sagte er zu Marie Blich,

der Freundin, die sie begleitete. In der That gab sie schon damals Alles, was man ihr vorlegte, mit so viel Leichtigkeit und Sicherheit wieder, daß Kjerulf erst nachdem sie einige seiner eigenen Manuscripte mit gleicher Fertigkeit vorgetragen hatte, zu überzeugen war, daß sie vom Blatte spiele. Auch Ole Bull zeigte viel Theilnahme an ihrem Talent. Er führte seine junge Landsmännin zuerst in die Öffentlichkeit ein: denn in einem seiner Concerte trat sie zum ersten Male vor das Publikum ihrer Heimat. Sie willfahrte, liebenswürdig und selbstlos dienstwillig wie sie war und ist, damit einfach des Künstlers Wünschen — es war ihr ja nicht gegeben, mit einem „Nein“ zu antworten, wenn Jemand etwas von ihr erbat. Charakteristisch äußerte sich Kjerulf einmal über sie zu ihrer Schwester: „Sage ich ihr, sie solle dieses oder jenes spielen, was es auch immer sein mag, so fragt sie nicht, ob es für sie paßt oder nicht; nicht, ob sie es zu bewältigen vermag oder nicht, sie thut es, eben weil ich sie darum bitte. Und wenn ich sie hätte, durch den Schornstein zu gehen, sie würde sicherlich ja sagen und es versuchen.“ So kam sie einmal, um Chopin's Phantasie-Impromptu zu entleihen, zu dem Lehrer. „Was wollen Sie damit?“ fragte Kjerulf. „„Ich werde es in Ole Bull's Concert spielen““. „Wollen Sie im Concert spielen?“ „„Ja, denn Ole Bull bat mich darum““. „Warum aber wählen Sie dann dieses Stück, das Sie noch nie gespielt haben? Heute ist Donnerstag und am Sonnabend ist das Concert!“ „„Weil Ole Bull wünschte, daß ich es spielte. Ich habe ihm auch nichts davon gesagt, daß ich es noch nicht gespielt habe. Mir bleibt ja morgen ein ganzer Tag, daran zu üben!““ Kjerulf lächelte nur — er kannte seine Schülerin und ließ sie gewähren.

Ein Jahr lang ging Erika bei ihm in die Lehre. Dann trieb der Wunsch, sich unter einem deutschen Lehrer zu vervollkommen und ihre Ausbildung durch Anhören guter Musik zu fördern, sie nach Berlin. Sie trat, als eine der meistversprechenden Kräfte, in Kullak's Academie der Tonkunst ein. Da ihr inzwischen der Tod auch die Mutter raubte, der Rath ihres Meisters aber sie entschieden auf die künstlerische Laufbahn wies, verweilte sie statt eines Winters, wie sie anfangs geplant, vier volle Jahre daselbst, während der letzten Hälfte ihrer Studienzeit, da sie sich darauf angewiesen sah, gleichzeitig als Lehrerin in Kullak's Anstalt wirkend. In jeder der alljährlich in der Academie stattfindenden öffentlichen Prüfungen trat sie auf und verabschiedete sich am Ende ihres Berliner Aufenthaltes, am 19. April 1866 mit einem eigenen Concert im Saale des Schauspielhauses. Der Erfolg ließ nichts zu wünschen übrig. „Zu der künstlerischen Mitgift der Spielerin“ — verzeichnete die Kritik in ihren Annalen \*) — „gehören namentlich eine sorgfältige, den feinsten Contouren der Aufgabe sich anschmiegende Behandlung des Tons, musterhafte Klarheit und Sauberkeit der Figuration, endlich eine bis in den kleinsten Theil durchsichtige Gliederung des Vortrags“.

Von der gleichen Gunst getragen war ihr Erscheinen in den Concertsälen ihrer nordischen Heimat. In Christiania, Kopenhagen, Stockholm erregte sie, als die erste Pianistin, deren man sich im Norden rühmen konnte, Aufsehen, ja in der schwedischen Hauptstadt sah sie sich zum Ehrenmitglied der königlichen musikalischen Academie ernannt. 1868 studirte sie auch eine zeitlang in Paris und concertirte in diesem wie im

\*) Signale, 1866.

darauffolgenden Jahre in London. Sich in einem Concert unter Protection der Prinzessin von Wales, an die sie durch den schwedischen König und den dänischen Kronprinzen empfohlen war, bei den Engländern einführend, sah sie sich bald in die aristokratischen Kreise gezogen, denen sie freigebig ihre Kunst zum Besten gab, ohne sich von der Art ihrer Geselligkeit sonderlich angezogen zu fühlen. Ein musikalisches Erlebniß jedoch dankt sie London, das sie selbst als das größte ihres Lebens bezeichnet: die persönliche Bekanntschaft mit Jenny Lind. Ein Brief Halsdan Ajerulf's bahnte ihr den Weg zu der großen Sängerin, deren menschliche wie künstlerische Individualität sie mit höchster Verehrung und Bewunderung erfüllte. Die Lieder, die ihr jene vorgefungen, waren die erste Musik, die sie als in voller Harmonie mit ihrer eigenen Richtung stehend, hörte, und die sie als eine ihrem eigenen Geiste verwandte ansprach.

Erika selbst pflegte eine zeitlang eifrig den Gesang. Als eine Krankheit der Hand, von der sie in Gastein Heilung suchte und fand, sie über Jahresfrist am Clavierpiel verhinderte, ergab sie sich ganz dem Studium des Gesangs. In Gesellschaften, in größeren und kleineren Kreisen, in denen man sonst ihr Clavierpiel bewunderte, hörte man sie nun als Sängerin, und wenn sie auch als solche nichts eigentlich Bedeutendes gab, so verlieh doch ihr seltener Vortrag der kleinen aber jungfräulich reinen Stimme einen eigenen Zauber. Mit besonderer Vorliebe sang sie neben Schumann's Liedern diejenigen Ajerulf's, Grieg's und anderer ihrer nordischen Componisten, die sich freuten, ihre Gesänge von ihr wiedergegeben zu hören. Seit sie den Gebrauch ihrer Hand wieder gewonnen aber verstummte ihre Stimme, um fortan nur noch des Sonntags in der

Kirche und bei der allabendlichen Hausandacht zu erklingen.

In ihrer Heimat viel mit Unterrichtstheilen beschäftigt, war Erika auch einen Winter hindurch — es war im Jahre 1870 — als Lehrerin am Conservatorium zu Kopenhagen thätig, wo sie, durch Gade berufen, die Stelle des erkrankten Professor Winding ersetzte. Auch die Pforten des Leipziger Gewandhauses öffnete ihr zuerst des dänischen Meisters Empfehlung. Und ihr erstes Erscheinen daselbst schon gleich einem Siege. Als sie sich am 14. December 1871 mit Chopin's Fmoll-Concert dem von den Künstlern gefürchteten, weil mit seiner Anerkennung nicht eben verschwenderischen Publikum vorstellte, gewann sie dasselbe so vollständig, daß man sich sofort für zwei weitere Concerte ihrer Mitwirkung versicherte. Die musikalische Presse pries mit seltener Übereinstimmung die Trefflichkeit ihrer Leistungen, die künstlerische Reife, das selbständige, durch Lebenserfahrungen geläuterte Kunstbewußtsein der jungen blondlockigen Meisterin; ja sie sprach das bedeutungsschwere Wort aus, daß Erika die an Clara Schumann, die Clavierheilige der Leipziger, erinnere. „Ist Eine unter den clavier spielenden Künstlerinnen“, heißt es im „Musikalischen Wochenblatt“ (28. Juni 1872), „welche berufen ist, ganz die Höhe dieser unvergleichlichen Frau zu erreichen, so ist es gewiß jene jüngere Künstlerin. Sie hat wenige Künstlerinnen des Clavierspiels neben, noch wenigere aber über sich.“

Einladungen über Einladungen riesen sie nun nach deutschen Städten, nach Holland und der Schweiz. Wo man sie hörte, reihte man sie den besten ihrer Genossen an. Schmeichelhafte Anträge kamen ihr von allen Seiten entgegen; doch wies sie dieselben, sobald

sie ihre Selbständigkeit zu gefährden drohten, unentwegt zurück. Selbst die Lockung einer Goldreise nach Amerika hatte für sie nichts Verführerisches. Kühlen Herzens lehnte sie dieselbe ab.

Im Jahre 1874 gründete sie sich ein stilles zurückgezogenes Glück, indem sie die Gattin eines praktizirenden Arztes, Dr. Oscar Nissen in Christiania, wurde. Hinter dem Beruf der Hausfrau und Mutter trat jetzt der der Künstlerin zurück, um so mehr als ihre schwache Gesundheit ihrer Kunstthätigkeit ohnehin natürliche Schranken auferlegte. Als Erwerbsquelle brauchte sie dieselbe zum Glück nicht zu nutzen; das lebhafteste Interesse ihres Gemahls aber erhielt ihre Beziehungen zur Kunst allzeit lebendig, und als das Bedürfniß, Musik zu hören und persönlich auszuüben, sie im Winter 1876—77 wieder zu einer Reise in's Ausland, nach Deutschland, Holland, Belgien, Dänemark und Schweden drängte, gab er ihr dabei das Geleite, ihren künstlerischen Zwecken seine wissenschaftlichen verbindend.

Auch 1881 gab sie den Kopenhagenern, die in ihr längst ihren erklärten Liebling feiern, wiederum Gelegenheit, sich an ihrem Spiel zu erfreuen; in Christiania und den norwegischen Provinzialstädten aber kann man sie, sobald ihre Gesundheit sich dabei nicht eben hinderlich erweist, allwinterlich hören. Gehen oft auch ganze Monate in's Land, ohne daß sie nur ihre Hand auf den Flügel setzt, ihr Spiel verräth, sobald sie als Künstlerin hervortritt, keine nachtheilige Rückwirkung dessen. Jedes neue Auftreten ist für sie selbst „ein wahres Fest“ und erfüllt sie mit einer seltsam feierlichen Stimmung. Ihren Beruf und ihre Stellung dem Publikum gegenüber nimmt sie so ernst, daß sie beim Beginn ihrer Vorträge oft mit großer Angstlich-

keit zu kämpfen hat und sich meist auf ihre Inspiration verlassen muß, die sie denn auch kaum je im Stiche läßt, so große, sich selbst bisweilen unbewußte Anforderungen sie an sie stellt. Charakteristisch dafür ist beispielsweise Folgendes: Von der Direction einer holländischen Concertgesellschaft erhält sie einst, während sie in Deutschland reist, ein Programm mit der Anfrage zugesandt, ob sie an dem bezüglichen Concertabend dasselbe zu spielen bereit sei, oder irgend welche Abänderung daran zu treffen wünsche. In demselben findet sich unter anderem eine der kleineren Compositionen Schumann's verzeichnet, welche sie hinreichend zu kennen meint, um sie, sobald sie dieselbe noch zuvor einmal auf Noten durchnimmt, spielen zu können. Genug, sie erhebt, ihrer Natur gemäß, keinen Widerspruch. Indessen reist sie, der Angelegenheit nicht weiter gedenkend, von Ort zu Ort und erreicht in Folge einer Verspätung erst am selben Abend, an dem das Concert stattfinden soll, die betreffende holländische Stadt. Im Wagen, der sie zum Concerthaus führt, erst ruft ihr die Frage der Schwester, was sie von kleineren Stücken spielen werde, die Sache in das Gedächtniß zurück, ohne daß sie ihrer Verlegenheit der Schwester gegenüber Ausdruck giebt. Im Künstlerzimmer angekommen, fordert sie sofort ein Programm. Da steht in der That das erwähnte Stück. Einigermaßen befangen setzt sie sich, wie dies ihre Gewohnheit ist, an den Ofen, spielt es auf dem Knie, geht es in Gedanken durch — bleibt aber jedes Mal bei ein paar Harmonien stecken, auf die sie sich schlechterdings nicht besinnen kann. Schleunigst schickt sie in aller Stille zu einem Musikalienhändler — doch die Noten kommen nicht mehr rechtzeitig in ihre Hand: sie muß vor das Publikum treten ohne über die verhängnißvolle Stelle

im Klaren zu sein. So spielt sie denn, und siehe da, die Inspiration kommt ihr zu Hülfe und trägt sie siegreich und ohne Fehl über jede Ungewißheit hinweg. Schwester Ida freilich saß indeß in peinvoller Angst daneben. „Wie in aller Welt“, herrschte sie nach beendetem Spiel, von der erlittenen Aufregung bebend, Erika an, „wie in aller Welt konntest du nur darauf kommen, dies Stück zu wählen? Du hast es ja niemals in deinem Leben gespielt?“ In Wahrheit hatte sie es bisher nur von Agathe Gröhdahl, ihrer Landsmännin und Kunstgenossin, gehört. Hatte Erika diese mit sich selbst verwechselt? Genug, ihr Genie hatte ihr glücklich über dies gefährliche Spiel hinweggeholfen. —

Ihr Leben im Täglichen ist sehr ruhig und zurückgezogen, ihrem Gatten, ihren Kindern, ihrem Hause und — nicht zu vergessen — den Armen geweiht. Sie liebt es, ihre Zeit in einer fast geschäftsmäßigen Weise einzutheilen. Ein paar Stunden widmet sie täglich dem Unterrichtertheilen. Sie ist besonders begabt als Lehrerin, und ihre Schülerinnen hängen ihr mit großer Verehrung und Liebe an. An einigen Tagen der Woche empfängt sie zu bestimmter Stunde Besuche; an einem gewissen Tage aber steht zur selben Zeit ihr Haus den Armen offen. Sie ist ungemein gütig und liebenswürdig gegen dieselben. Doch giebt sie nicht blindlings, sondern läßt es sich lieber viel Zeit und Mühe kosten, um die Verhältnisse jedes Einzelnen auf das genaueste zu untersuchen, bevor sie ihre Gaben austheilt.

So hat sie sich durch ihre menschlichen wie künstlerischen Eigenschaften die Liebe und Bewunderung ihrer Landsleute in reichem Maße gewonnen. Bei Freud' und Leid, die sie treffen, fehlt es nicht an Be-

weisen dessen. Sie finden ein tausendfältig Echo in Anderer Herzen. Als Ausdruck der Verehrung ihres eigenen Geschlechts ward ihr an ihrem Hochzeitstage von den Damen des Landes einer der schönsten Concertflügel Steinway's als Brautgeschenk dargebracht. Während einer lebensgefährlichen Krankheit, die sie vor mehreren Jahren befiel, aber war es erhebend zu sehen, wie Alle wetteiferten, ihr ihr Mitgefühl zu bezeigen, wie Hoch und Niedrig, Alt und Jung, Bekannte und Unbekannte sich in Rundgebung ihrer Theilnahme und Trauer gleicherweise erfinderisch erwiesen. Bei den von ihr veranstalteten Concerten reichen selbst die geräumigsten Lokale nicht aus, die Masse der sich herbeidrängenden Zuhörer zu fassen, und ihrer sind Viele, die mit ungestilltem Verlangen wieder heimkehren müssen. Hineingespielt und gelebt hat sie sich eben in die Herzen ihres Volkes, das in ihr, rein, edel und genial, wie sie ist, eine der ersten Frauen des Landes ehrt. Die schöne Übereinstimmung, in die sie ihr Leben mit ihrer Kunst gebracht, darf ihr, das ist gewiß, manche ihrer Kunstschwestern neiden! In poetischer Weise schilderte denn auch ihr Landsmann Björnstjerne Björnson Erika Lie's Künstlerschaft wie folgt \*) :

Wie an Nordlands Felsenwüste,  
 Über buchtenreiche Küste  
 Sonne müde geht zur Küste  
 Und sich über Wälder, Matten  
 Leise malen blaue Schatten  
 Und mit Abendroth sich gatten:

---

\*) Die freie deutsche Übersetzung ist von Emilie Gerhard in Leipzig.

So weißt Du mit süßen Tönen  
Malend Alles zu verschönen,  
Licht und Dunkel zu versöhnen,  
Daß wir mitempfindend lauschen  
Deiner Melodien rauschen  
Und entzückte Blicke tauschen.

Flügel hast Du gleich Libellen,  
Trägst uns hin zu Seen und Quellen,  
Schaufelst uns auf Meereswellen,  
Und als ob Dein Geist sie riefte  
Und Dein Saitenspiel sie schüfte  
Tauchen Inseln aus der Tiefe.

Und dies Schaffen ohne Enden,  
Dieses wonnevolle Spenden  
Danken wir zwei Mädchenhänden!  
Ihr geheimnißvolles Weben  
Und ihr Tasten, Schwingen, Schweben  
Weiß uns hoch empor zu heben.

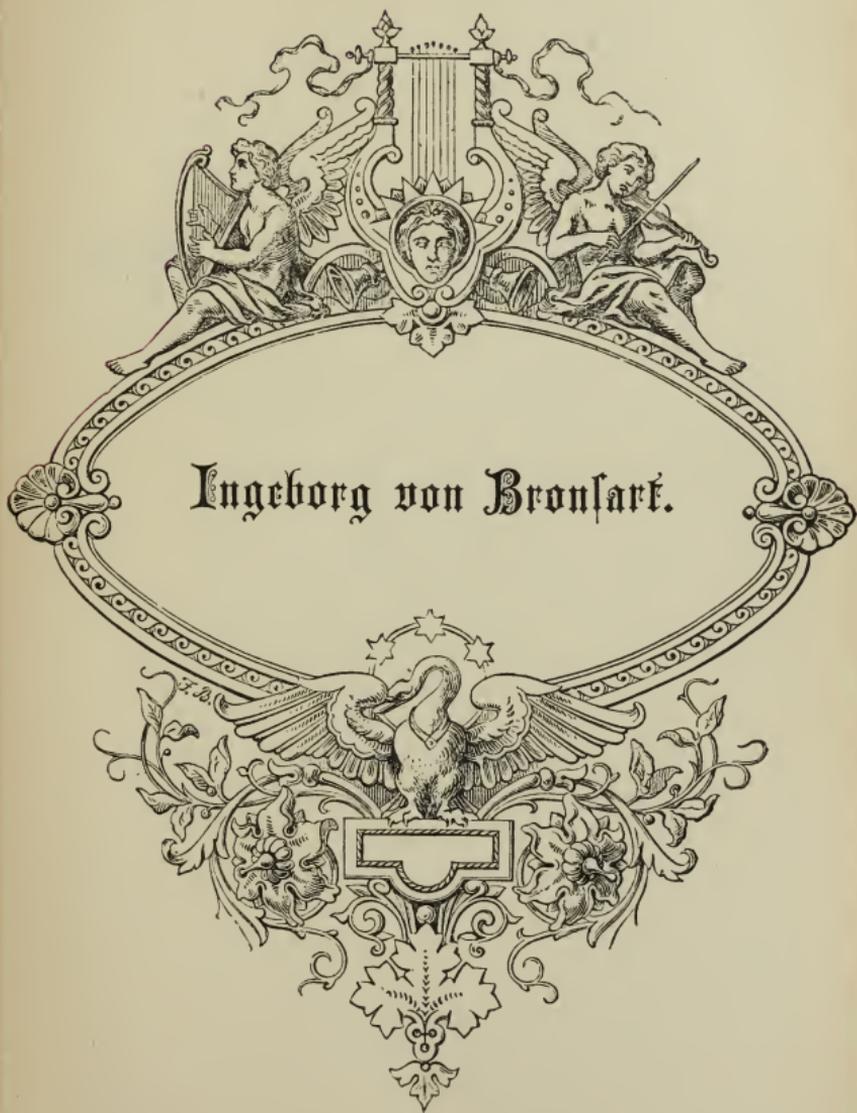
Alles, was wir tief empfinden,  
Was wir ahnen nur, nicht finden:  
Deine Kunst vermag's zu künden.  
Unser Hoffen, Sehnen, Zagen,  
Freud' und Lust und Leid und Klagen  
Kannst Du uns in Klängen sagen.

Daß ihr Segen Dich umwinde  
Gaben Eltern Dir, dem Kinde,  
In die Wiege Angebinde,  
Die als Nachklang durch Dein Leben  
Dich verklärend noch umschweben,  
Dich mit Glück und Glanz umgeben.

Vaters Geist lieb Dir die Schwingen,  
Auf zum Höchsten hinzudringen  
Und nur Schönes anzuklingen.  
Was in ihrer Seele blühte,  
Pflanzte tief Dir in's Gemüthe  
Mutter's fromme Herzensgüte.

Goldne Zaub'rin ohne Fehle,  
Jungfrau mit der Kinderseele,  
Die ich Gottes Hut empfehle,  
Mit Aurora's Finger male  
Uns die Welt im ro'sgen Strahle,  
Blonde Maid vom Glommenthale!





Ingeborg von Bronsart.





ärchengleich, wie ein für kurze Frist in die Wirklichkeit getretenes hohes künstlerisches Ideal, gemahnt den einstigen Augen- und Ohrenzeugen der Bizzt'schen Musikherrschaft in Weimar die Zeit, da der „Zauberer von der Altenburg“ daselbst noch den Capellmeisterstab schwang und Alm-Athen nach einer Epoche höchsten dichterischen Glanzes auch eine musikalische Blüte seltenster Art feierte. Rief nicht das Musikcepter des gewaltigen Mannes, wie einst der Mosesstab aus todtm Gestein das lebendige Wasser, hier einen neuen Tonquell in's Leben? Selbstschöpferischer Genius, unnachahmlicher Interpret der Tongeister der Vergangenheit und Gegenwart am Clavier wie im Orchester, lehrend und leitend, schaffend und reproducirend neue Offenbarungen kündend, die eigene Größe für das noch Unbekannte oder Verkannte einsetzend und so dem Ewigen wie dem Zeitlichen in seiner Kunst zu seinem ungeschmälerten Recht verhelfend: erhob er die alte sächsische Musenstadt zu einem Mittelpunkt musikalischen Lebens und einer neuen poetisirenden Kunst-richtung, zu einem Ziel- und Wallfahrtsort aller strebenden musikalischen Geister. Zu seinen Füßen sitzend, in bunter Reihe um ihn versammelt sah man sie da Alle, die Träger der vornehmsten musikalischen Namen unsrer Tage. Die Besten, die die heutige Musikwelt

nennt und kennt, sie gingen bei ihm in die Lehre, oder erfuhren doch für längere oder kürzere Zeit seine Gastfreundschaft. Hans von Bülow und Taubig, von Bronsart und Klindworth, Bruckner und Tadaşohn, Joachim und Laub, Reményi, Damrosch, Vieurtemps, Cornelius, Dräsecke, Raff, Lassen, Brahms, Rubinstein, Wagner und Berlioz, sie wußten und wissen Alle, was sie Liszt und seiner lebenspendenden Wirksamkeit in Weimar danken. Universell wie der Meister selber, der dies neue Kunstleben weckte, aber mußte auch der Kreis derer sein, die sich um ihn scharten. Männer der Wissenschaft, Dichter, Maler, Bühnenkünstler — es sei hier nur an Genelli, Preller, Kaulbach, Rietzel, Hoffmann von Fallersleben, Hebbel, Auerbach, Freytag, Alfred Meißner, Dingelstedt, Roquette, Rank, Genast, von Milde's, Davison, Devrient, Pauline Viardot erinnert — mischten sich unter die Musiker, alle feinen und schönen Geister waren willkommen auf der „Altenburg“, wo mit Liszt zugleich als Herrin des Hauses Fürstin Caroline von Wittgenstein — eine Frau von hoher geistiger Bedeutung — Hof hielt.

Hinein in diese von Kunst und Genie durchströmte, von geist- und anmuthreichen Frauen belebte Atmosphäre trat — im Sommer 1858 war es — eine junge Kunstnovize: eine hochgewachsene achtzehnjährige Blondine von vornehmer Erscheinung, deren zarte, durchsichtige Schönheit und blaue, ein wenig kühl blickende Augen die Nordländerin auf den ersten Blick erkennen ließen. Ingeborg Stark nannte sie sich und alsbald legitimirte sie sich in Wahrheit als eine der Starfen, die es wagen durften, den obersten Herrn und Meister des Clavierspiels um die Gunst seiner Unterweisung zu bitten. Auch als Componistin stellte sich

ihm die warm Empfohlene vor. Sie brachte allerhand Selbstgeschriebenes, darunter eine Anzahl von Clavierfugen mit. Ihn mochte es seltsam bedünken, daß die jugendliche Mädchenphantasie sich innerhalb der strengsten Kunstform gefalle; vielleicht auch wollte er sich vergewissern, ob sie ohne fremde Beihülfe schaffe, genug, er hieß ihr, eine neue, von der Weimarer Luft gezeitigte Fuge zu schaffen. Nicht lange währte es, da legte sie ihm dieselbe auf das Clavier. Eigenhändig spielte er sie durch, dann schaute er die Componistin lächelnd an: „Hm, Sie sehen gar nicht darnach aus!“ meinte er. „Nun ich bin recht froh, daß ich nicht wie eine Fuge aussehe!“ lautete die schnelle Erwiderung. Die schlagfertige Antwort belustigte den Meister der redenden Kunst: Schön-Ingeborg gehörte bald zu seinen erklärten Lieblingen. „Wer weiß, vielleicht werden Sie noch die George Sand der Musik!“ sagte er ihr einmal in seiner liebenswürdig aufmunternden Weise. Auch seinen Schülern that es die Mitschülerin an; bald schwärmten sie alle für die blonde Schwedin, die nach Weimar kam, damit sich ihr Schicksal dort erfülle. Und weit kam sie her.

Im Herzen des heiligen russischen Reichs, in St. Petersburg, der Czarenstadt, stand Ingeborg's Wiege. Dort begrüßte sie am 24. August (das ist am 12. russischer Zeitrechnung) im Jahre 1840, um mit Hans von Bülow zu reden, zum ersten Male „das Dunkel“ dieser Welt. Gleichwohl war Rußland nicht ihre eigentliche Heimat. Schwedische Eltern, die, obwohl seit langen Jahren daselbst angesiedelt, schwedische Unterthanen verblieben, gaben ihr das Leben. Ihr eigentliches Vaterland hat sie bis auf diesen Tag noch nicht mit Augen gesehen. Der aus Stockholm gebürtige Vater, Otto Wilhelm Stark, gehörte zur

russischen Kaufmannsgilde und war Mitglied des schwedischen Kirchenrathes in Petersburg, wo er noch gegenwärtig als Privatmann lebt. Die vor fünf Jahren gestorbene Mutter, Margarethe Elisabeth geb. Ockermann, war die Tochter eines schwedischen Hauptmanns, der, nachdem er seinen Abschied genommen, sich in Finnland niederließ und eine der Töchter des Landes zum Weibe nahm. Eine einzige, um zwei Jahre ältere Schwester, Olivia — sie verheiratete sich später an einen russischen Oberst schwedischer Abstammung, Graf Cronhjelm —, und ein Vetter, der im Hause mit den Schwestern erzogen wurde, waren die Gefährten von Ingeborg's Kindheit. Durch das Violinspiel der Mutter, die, ohne je Unterricht gehabt zu haben, ja ohne auch nur die Noten zu kennen, alles nach dem Gehör spielte, durch das Flötenspiel des Vaters, die schwedischen Lieder, welche die Haushälterin Abends zur Guitarre sang, empfing das Kind seine ersten musikalischen Eindrücke. Und frühzeitig schon erwachte in ihm die Lust zur Kunst der Töne; denn als die neun Jahre alte Schwester den ersten Clavierunterricht erhalten sollte, für den man Ingeborg noch zu jung erachtete, bat sie so lange und inständig, bis sie den Eltern die Erlaubniß zum Beginn der Musikstunden abrang. Schon in der ersten Lektion meinte die Lehrerin: „Die Kleine scheint viel Talent zu haben“, und ehe ein halbes Jahr verging, hatte sie die ältere Schwester bei weitem überflügelt. Kam sie auch nicht gar viel zum Üben; denn Unterricht und Schularbeiten in dem Pensionat, das sie mit der Schwester gemeinsam besuchte, gaben ihr hinreichend zu thun — sie lernte unter Anderem fünf Sprachen: Russisch, Schwedisch, Französisch, Deutsch und Italienisch — sie machte dessenungeachtet so überraschende

Fortschritte, daß ihr Vater, umsomehr als sie mit dem achten Jahre auch bereits allerhand Melodien und kleine Tänze zu componiren anfang, sich nach einem geeigneten Lehrer für sie umsah. Bei Wahl des letzteren zog er einen ausgezeichneten Dilettanten, Nicolaß von Martinoff zu Rathe, der, ein ehemaliger Offizier, zu den ersten Familien Petersburgs gehörte und, mit Lizzt, Thalberg, Adolph Henselt befreundet, mit allen bedeutenden Künstlern in Verbindung stand. Obgleich er sonst keinen Unterricht erteilte, interessirte ihn, nachdem er Ingeborg gehört, das Spiel des zehnjährigen Kindes dergestalt, daß er sie zur Schülerin annahm. Auch bei seinen Eltern, mit denen er zusammen lebte, war sie mit ihrer Schwester bald wie Kind im Hause. Die Stunden, in denen sich der alte Herr von Martinoff, ein vielseitig gebildeter und gelehrter Mann, mit ihr beschäftigte, zählt sie zu den interessantesten ihres Lebens. Musikalische Genüsse eröffneten sich ihr durch den Umgang mit der Familie mannigfalt. In der italienischen Oper abonniert, nahm dieselbe die eifrige Kunstjüngerin häufig mit in ihre Loge, und so hörte sie, da in Petersburg die besten und berühmtesten italienischen Sänger und Sängerinnen engagirt wurden, oft und gut singen.

Das elfte Jahr hatte Ingeborg erreicht, als sie bei Constantin Decker, einem trefflichen Clavierspieler und Componisten, auch Harmonielehre zu studiren begann, und dies mit so gutem Erfolg, daß sie schon ein Jahr später, als sie ihr erstes Concert im Saale des Grafen Rufscheff-Besborodko veranstaltete, eine eigene kleine Composition für Orchester, die von ihrem Lehrer instrumentirt worden war, zur Aufführung bringen konnte. Das Erste, was sie öffentlich spielte, waren die Preciosa-Variationen von Mendelssohn und Mo-

scheles für zwei Claviere mit Orchesterbegleitung. Am zweiten Clavier war ihr Meister, von Martinoff, ihr Partner. Das Publikum war freigebig im Beifallspenden, und die Kritik sprach sich sehr günstig aus, der Debütantin alles Schöne für die Zukunft weissagend.

Fortan gab sie alljährlich ein großes Concert mit Orchester, dabei Ehren und Applaus in reicher Fülle einsammelnd. Viel bewundert wurde die Geistesgegenwart und Sicherheit des vierzehnjährigen Mädchens gelegentlich eines dieser Concerte, das im Theater Michel stattfand. Sie spielt, vom Orchester begleitet, Chopin's E moll-Concert frei aus dem Gedächtniß, als plötzlich eine Saite reißt und in den benachbarten Saiten vernehmbar zu klirren anfängt. Niemand kommt, die Störung zu entfernen; so aber mit dem lauten Geklirr kann sie nicht weiter spielen. Da hilft sie sich, schnell entschlossen, selbst. Mit der rechten Hand reißt sie die Saite heraus und wirft sie hinab in's Parquet, mit der Linken indessen, ohne heraus zu kommen, weiter spielend. In einer Viertelminute geht das alles vor sich, sie selbst weiß kaum wie; als aber der kritische Moment vorüber ist, bricht das gesammte Publikum in lauten Jubel aus.

Im Hause ihrer Eltern, in dem die hervorragendsten Künstler aus und ein gingen, wurde wöchentlich einmal Musik gemacht, und so fand die junge Virtuosin Gelegenheit, oft vom Blatt zu begleiten und sich eine große Gewandtheit im prima-vista-Lesen anzueignen. Das Componiren wurde daneben nicht vernachlässigt; wie denn ihr schöpferisches Talent mehr noch als ihr reproductives die Theilnahme Anton Rubinstein's erregte, der sie in ihrem zehnten Jahre kennen lernte und ihr bis auf diesen Tag ein warmer Freund geblieben ist. Hatte sie schon mit dreizehn Jahren drei

Etüden, eine Tarantelle und ein Nocturne für Piano- forte veröffentlicht, so schrieb sie ein paar Jahre später Sonaten, Fugen, Lieder und dergleichen. Dabei trieb sie auch allerhand körperliche Künste und Übungen. Während der Sommerzeit, die sie regelmäßig auf Martinoff's Gute am Newastrand zubrachte, lernte sie Schwimmen, Reiten, Billardspielen, und ihre Nerven, die früher so empfindlich waren, daß, als sie mit neun Jahren zum ersten Mal Trio spielte, der Zusammenklang der Instrumente sie ohnmächtig machte, kräftigten, ihre Gesundheit stählte sich.

Fast ausschließlich verkehrte Ingeborg in den musikgebildeten Kreisen der hohen russischen Aristokratie, deren ausserwählter Liebling sie war. Gern schmückte man mit ihrem Talent die geselligen Feste. So nahm sie bei der Großfürstin Constantin, die ihr, wie später die Großfürstin Helene, ihre besondere Gunst zuwandte, an einer dramatischen Darstellung Theil, welche zur Feier des Geburtstages des Großfürsten in ihrem Sommerschlosse zu Pawlowsk bei Petersburg statt fand. Eine Operette »Arlequin prestidigitateur«, die Graf Sollohub, der namhafteste der damaligen russischen Schriftsteller, für Ingeborg geschrieben und die Carl Lewy in Musik gesetzt hatte, kam dabei mit Ingeborg als Colombine zur Aufführung.

Als Schauspielerin und Sängerin auch trat sie ihrem späteren Gemahl Hans von Bronsart zuerst entgegen, als kurz zuvor die Aufführung desselben Stückes ihn, dessen pianistische Meisterschaft Petersburg soeben bewunderte, im Hause des Fürsten Galizin unter den Gästen sah. Doch erst nachdem sie sich späterhin in Weimar wieder begegneten, sollten sie einander näher treten. Hinaus in's Weite drängte ja Ingeborg's Künstlertrieb; hinaus in's Ausland auch wies sie

Martinoff's, des Lehrers und Freundes, fürsorglicher Rath. Er hatte, bei Ausbruch des Krimkrieges wieder in die Armee eintretend, seine Schülerin der musikalischen Obhut Adolf Henselt's übergeben. Nach nahezu zweijährigen Studien unter Führung des als Componist, Virtuoso und Pädagog gleicherweise berühmten Meisters glaubte er nun den rechten Zeitpunkt für sie gekommen, mit der Welt und dem Kunstleben auch außerhalb Rußlands in Beziehung zu treten. Mit seinen Empfehlungen ausgerüstet, ging sie, von Mutter und Schwester geleitet, zunächst nach Deutschland und wandte sich dort dem Mittelpunkt einer neuen lebenskräftig aufblühenden Kunstschule zu: sie kam nach Weimar, um sich begeistert denen zu vereinen, die sich um Franz Liszt's Fahne scharten.

Zwei Sommer verweilte sie bei ihm, der ihrer Künstlerchaft die letzte Vollendung gab — nach ihren eigenen Worten eine für sie unvergeßlich schöne und genußreiche Zeit. Mit den Schöpfungen der größten Londichter aller Zeiten machte sein unvergleichliches Lehrgenie sie bekannt. „Seine Leitung“, bezeugt sie selbst, „hat mich vor künstlerischer Einseitigkeit bewahrt, und das Beispiel dieser wunderbaren Künstlernatur lehrte mich, das Schöne in der Musik überall zu suchen und in mich aufzunehmen, gleichviel welcher Richtung ihr Schöpfer angehörte“. Auf das Clavierspiel legte sie jetzt das Hauptgewicht, nur beisher wurde eine Sonate componirt. Bei den allsonntäglich auf der Altenburg stattfindenden Matinéen war sie oftmals die Auserwählte, die mit dem Meister vierhändig und auf zwei Clavieren vom Blatt spielen durfte. Zwischendurch debütirte sie auch bei Hofe, im Winter 1858—59 auch im Leipziger Gewandhaus, in Dresden und Paris. An der Künstlerfahrt, die Liszt und die Seinen in den

ersten Junitagen 1859 nach Leipzig zur Tonkünstler-  
versammlung führte, deren folgenreiches Ergebniß die  
Gründung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“  
war, nahm sie Theil. Unter der Zahl der Übrigen war  
auch der ihr schon von Petersburg her bekannte Hans  
von Bronsart, ein feiner Clavierspieler und Compo-  
nist, der als einer der bevorzugtesten Jünger Liszt's  
sich um diese Zeit wieder in Weimar aufhielt. Ihn  
nahm Schön-Jungeborg in ihren Bann, und bald nach  
ihrer Rückkehr nach Weimar, am 15. Juni, sprach sie  
das Wort, das ihr Leben an das seine band.

O schönster Tag von allen schönen Tagen,  
Da ich mein Heil, mein Himmelreich errungen,  
Da Dich mein Arm zum ersten Mal umschlungen,  
Den ersten Kuß ich bebend durfte wagen!

Wie ich Dich liebe, kann kein Wort Dir sagen;  
Doch haben's meine Lieder ja gesungen,  
Die sehnsuchtsvoll zur Seele Dir gedungen,  
Verkündend höchstes Glück aus tiefsten Klagen.

Und alle Blumen, die im Lenz erblühen,  
Möcht' ich für Dich zum duft'gen Strauß verbinden,  
Aus allen Sternen, die im Äther glühen,  
Ein strahlend Diadem um's Haupt Dir winden —  
Ach! sel'gen, schönsten Lohn für ruhlos Mühen  
In Deinem liebevollen Blick nur finden!

So feiert der Bräutigam die geliebte Braut, und  
diese eine Blume aus dem Sonettenkranz, den er,  
Dichter und Musiker zugleich, für sie gewunden, zeugt  
beredt genug von dem Glück, das er in ihrem Besitz  
gefunden.

Ihre Künstlercarrière setzte sie für's Erste fort und  
ließ sich zuvörderst in Petersburg und Paris applau-  
diren. An letzterem Ort, wo sie außer Rossini und

Auber auch Richard Wagner kennen lernte, den Proben und Aufführung seines „Tannhäuser“ daselbst beschäftigten, war ihr das Glück fast noch mehr als bei ihrem ersten Besuche im vorhergehenden Jahre hold, obwohl man ihr schon damals in Wort und Bild, poetisch und malerisch — selbst in Caricaturen, wie dies dazumal in Paris Mode war — gehuldigt hatte. Gesundheitsrückichten nöthigten sie sodann, ihre concertirende Thätigkeit mehr als ihr selbst erwünscht kam auf Danzig (den Aufenthaltsort von Bronsart's Familie), Leipzig, wo ihr Verlobter die Direction der Euterpe führte, und Löwenberg, den Ruhesitz des Fürsten Hohenzollern-Hechingen, zu beschränken.

Die beiden letztgenannten Orte blieben, außer einer glänzend verlaufenden Reise in die Ostseeprovinzen, auch in der nächsten Saison die wesentlichen Stätten ihres Wirkens. Diesmal jedoch sahen sie Ingeborg und Hans als glückliches Ehepaar: am 14. September 1861 hatten Beide zu Königsberg, dahin Bronsart's Vater mittlerweile versetzt worden war, ihre Vermählung gefeiert. Die Sommermonate meist in der Familie des Mannes verbringend, verlebten sie den Winter 1862—63 in Dresden, und Hans von Bronsart veranstaltete da unter Mitwirkung seiner Gattin eigene Abonnement-Concerte (Symphonie- und Kammermusik-aufführungen). Im nächstfolgenden Jahre aber trat er als Hans von Bülow's Nachfolger die Leitung der „Concerte der Musikfreunde“ in Berlin an, und mit der preussischen Residenz vertauschten sie nun die sächsische. Während ihrer zweiwinterlichen Niederlassung daselbst ließ sich die junge Frau, nachdem sie sich in einem der von ihrem Gatten geleiteten Concerte mit Liszt's Bearbeitung der Schubert'schen C-dur-Phantasie einen ersten durchschlagenden Erfolg erspielt, wieder-

holt öffentlich hören. Auch in den Donnerstag-Soiréen der Königin und bei der kunstsinigen Prinzessin Friedrich Carl spielte sie des Öfteren, von beiden hohen Frauen wie von der Kronprinzessin mit ihrer besondern und dauernden Gunst beschenkt.

Für das eigene Instrument ausschließlich hatte Ingeborg — begreiflich bei der Virtuosin — zunächst geschaffen. Sie hatte, als umfänglichste ihrer bisherigen Arbeiten, sich zuletzt auch ein Clavierconcert (mit Orchester) in die Finger geschrieben, das, als sie es hier und dort (unter anderem in Hannover unter Joachim's Direction) öffentlich vorführte, zwar ihre Virtuosität in helles Licht setzte, ob seiner „stark Wagner-futuristischen Färbung“, seiner Factur u. aber von der Kritik vielfach bemängelt wurde. Seit dem Jahre 1864 wendete sie sich nun auch der Gesangcomposition zu. \*)

\*) Veröffentlicht wurden von Compositionen J. v. Bronsart's:

3 Etüden, 1 Tarantella, 1 Nocturne für Pfte. Petersburg, Bernard.

6 russische Lieder (von Lermontoff). Petersburg, Johansen. [1855.

Loreley für 1 Singst. mit Pfte. Mainz, Schott.

3 Lieder. Hannover, Nagel.

4 Clavierstücke. Mainz, Schott.

Violin-Romanze mit Pfte. Weimar, Kühn.

3 patriotische Lieder. Mainz, Schott.

„Hurrah Germania“. Männerchor. Hannover, Schlüter.

„Kennst du die rothe Rose nicht“. Männerchor. Weimar, Kühn.

Kaiser-Wilhelm-Marsch f. Orch. (oder Pfte.). Berlin, Bote u. Bock.

5 Lieder (verschiedener Dichter). Oldenburg, Schulze.

Op. 8. 6 Lieder (von Mirza Schaffy). Leipzig, Kahnt.

Op. 9. 3 Lieder: »Halsä« (von Mirza Schaffy). Ebend.

Op. 10. 6 Lieder (von Fr. Bodensiedt). Ebend.

Op. 11. 5 Weihnachtslieder (v. Otto Jacobi). Oldenburg, Schulze.

Op. 12. 6 Lieder (von Fr. Bodensiedt). Oldenburg, Schulze.

Op. 13. Notturmo

Op. 14. Elegie } f. Voell. m. Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Op. 15. Romanze }

Op. 16. Jerry und Bätely, Oper in 1 Act. Leipzig, Kahnt.

Über die engen Formen des Liedes, nach denen sie zuvörderst gegriffen, drängte es sie alsbald zu breiteren Gestaltungen hin. Was sonst in Poesie und Musik dem weiblichen Genius fern liegt: dramatische Gelüste regten sich in ihr. Ihrem Verlangen nach einem Operntext entsprach der Vorleser der Königin, Legationsrath Meyer, und so entstand auf Grund seines Gedichts die dreiactige Oper: „Die Göttin von Saïs, oder Linaß und Liane“.

Wie auf die musikalische Entwicklung seiner Gattin im Allgemeinen hat Hans von Bronsart auch auf dieses Werk viel Einfluß gehabt. Selbst Autor hervorragender Compositionen — wie des schönen, Ingeborg gewidmeten Clavierconcerts \*), um dessen Bekanntwerden sich Hans von Bülow große Verdienste erwarb, des Trios für Clavier, Violine und Cello \*\*) und der „Frühlingsphantasie“ für Orchester \*\*\*), die sich, gleich allen seinen Arbeiten, durch Noblesse der Empfindung und des Ausdrucks auszeichnen — stand er ihr mit Rath und That zur Seite und ließ ihr sein Wissen und seine Erfahrung zu Gute kommen. Mit wie vielem Eifer die Componistin aber auch an ihrer Oper schuf, der

Ungedruckt blieben :

Die Göttin von Saïs, oder Linaß und Liane, Oper in 3 Acten.

2 Sonaten für Pfte.

Jugen desgl.

Fantaisie mélancolique p. Piano.

12 Kinderlieder von Claus Groth.

Concert für Pfte. mit Orchester.

Mehrere Liederhefte.

2 Schwedische Lieder (Texte vom Hochsel. König von Schweden).

König Hiarne. Oper in 3 Acten und 1 Vorspiel. Text von Friedrich Bodensiedt und Hans v. Bronsart.

\*) Leipzig, Frißsch.

\*\*) München, Nibl.

\*\*\*) Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Mangel an Handlung, der dem Textbuch anhaftete, beraubte dieselbe von vornherein allen dramatischen Lebens, machte sie für ihren Bühnenberuf ungeschickt. Nirgend ist sie auch über die Bretter gegangen. Nur eine Aufführung am Clavier hat sie im kronprinzlichen Palais in Berlin erlebt.

Ihrer Virtuosenlaufbahn sah Ingeborg früher als sie wohl ahnte ein Ziel gesetzt. Bald nach dem österreichischen Kriege wurde ihr Gatte vom König von Preußen zum Intendanten des Hannover'schen Hoftheaters ernannt, und da die Frauen preußischer Offiziere und Beamten nicht öffentlich als Künstlerinnen auftreten dürfen, mußte auch sie in Zukunft der öffentlichen Ausübung ihrer Kunst entsagen. In ihrem Hause nur, bei den wöchentlichen Matinéen daselbst, in denen die ersten Kräfte des Orchesters und der Oper, zuweilen auch des Schauspiels, mit fremden Gästen und den Wirthen wetteiferten, oder auch hin und wieder in Concerten, welche für wohlthätige oder auserwählte künstlerische Zwecke gegeben wurden, konnten ihre Freunde sich fortan noch an ihrem Spiel erfreuen. So trat sie gelegentlich der Anwesenheit Meister Liszt's, dessen Mitwirkung den von der Intendantin veranstalteten Concerten zum Besten des Eisenacher Bach-Denkmal's (1875) und des Bayreuther Unternehmens (1876), wie der 1877 in Hannover abgehaltenen Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ höchsten Glanz verlieh, um der Ehre seiner Partnerschaft theilhaftig zu werden, wieder aus ihrer Zurückgezogenheit hervor. Die ihrer Individualität gegenwärtig am meisten zusagenden Componisten sind nach ihrer eigenen Aussage Bach, Beethoven, Brahms, Chopin und Liszt. Verständnißvolles Eingehen auf die Intentionen der verschie-

denen von ihr vorgeführten Tonschöpfer, energisches Erfassen ihrer Aufgabe in geistiger wie physischer Beziehung und meisterliche Technik werden ihr jetzt wie vormals mit Recht nachgerühmt. Ihr figurirtes Spiel insbesondere ist leicht und glänzend, ihrem Gesang käme hin und wieder etwas mehr Wärme zu Statten; es ist die kühlere Temperatur ihres nordischen Naturells, die sich da geltend macht.

Seit Frau von Bronsart auf ihre pianistische Thätigkeit als Beruf Verzicht leistete, legte sie den Schwerpunkt ihrer künstlerischen Bethätigung auf das Componiren und hat auch in dieser Beziehung manchen schönen Erfolg zu verzeichnen. Deutsche und russische Lieder, Clavierstücke, eine Violin-Romanze mit Pianoforte wurden veröffentlicht. Als bei Ausbruch des französischen Krieges 1870 ihr Gatte als Freiwilliger, und zwar, da er einer Fingerlähmung halber seinerzeit nicht gedient hatte, als gemeiner Soldat in die Armee eintrat und, zum Unteroffizier ausgebildet, sich bei dem letzten Ausfall vor Metz das eiserne Kreuz erwarb, um aus allen Gefechten und Schlachten am Ende unverletzt mit dem Offiziersdegen als Seconde-lieutenant heimzukehren, begehrte ihre patriotische Begeisterung nach einem musikalischen Widerhall. Drei der Kaiserin gewidmete „patriotische Lieder“, zwei Männerchöre und der Kaiser-Wilhelm-Marsch mit dem die deutsche Frau den wiederkehrenden Truppen beim Einzug — er wurde bei der Festvorstellung im Hoftheater 1871 aufgeführt — ihr Willkommen zurief, reiften ihr als Frucht dieser bewegten Zeit. Dann ließ sie ihrem ersten Opernversuch einen zweiten folgen. Sie associirte sich mit Goethe's Genius und setzte sein Singspiel „Tery und Bätely“ in Musik, die alte, ein volles Jahrhundert zählende Dichtung der modernen

Bühne zurückgewinnend. Unter des ihr befreundeten Eduard Lassen Leitung erblickte das einactige Werk im Frühjahr 1873 in Weimar zum ersten Male das Lampenlicht. Dann nahmen es nach dem erfolgreichen Vorgange Elm-Athens auch Karlsruhe, Baden-Baden, Schwerin, Cassel, Wiesbaden, Braunschweig, Hannover, Königsberg, Mannheim in ihr Repertoire auf. Hat es mit seinen dem Singspiel entsprechenden kleinen Formen auch mehr im Salon als inmitten des anspruchsvollen Rahmens der heutigen Opernbühne seine eigentliche Heimat: es hat doch auch auf dieser unleugbares Glück gehabt. Auch die Kritik enthielt der Frauenarbeit ihre Anerkennung nicht vor. „Die Musik“, schreibt Richard Pohl nach der Badener Aufführung 1874, „ist durchaus gewählt; man befindet sich hier in guter musikalischer Gesellschaft, welche die Popularität um jeden Preis nicht sucht. Die melodische Erfindung ist frisch, nobel und ansprechend, die Arbeit gewandt, die Instrumentation (für kleines Orchester) fein und wirksam. Besonders aner kennenswerth ist die sichere Einhaltung des Gesetzes der dramatischen Steigerung. In kleiner Liedform beginnend, nehmen die folgenden Stücke immer größere Dimensionen an; das Finale (die werthvollste Nummer des ganzen Werks) ist sehr breit und wirkungsvoll ausgearbeitet. In gewissem Sinne geht die Musik hier über ihren Stoff hinaus; allein dieses Streben nach größeren Formen ist der entgegengesetzten Richtung entschieden vorzuziehen und ein Beweis, daß Frau von Bronsart auch bedeutendere Aufgaben mit Glück zu lösen befähigt sei.“

Die Gewähltheit und Bornehmheit der Tonsprache, die der eben angeführte Kritiker an „Jery und Bätely“ hervorhebt, ist nicht minder den kleineren Arbeiten der

Componistin, wie ihren Liedern und Cellostücken, eigen. Vier ganze Hefte der ersteren (Op. 8, 9, 10, 12) schrieb sie auf Bodenstedt'sche Texte. Einen vollen Liederstrauß, darunter manche Blüte von recht apartem Duft, wand sie dem ihr in Freundschaft verbundenen Dichter aus seinem eigenen Garten zusammen. Die Melodik darin ist, unbeschadet des noblen Zugs, warmblütig, entgegenkommend. Man sehe sich nur: „Ich fühle deinen Odem“ Op. 8, „Neig' schöne Knospe dich zu mir“ Op. 9, „Mir träumte einst ein schöner Traum“ Op. 10, des Näheren an. Einzelnes, z. B. Suleikha Op. 8, könnte leicht populär werden.

Auch den dramatischen Neigungen seiner lyrischen Bundesgenossin erwies sich der Dichter des „Mirza Schaffy“ gefällig: er willfahrte ihrem Begehren nach einem neuen Opernbuch. Lang suchten Beide vergeblich nach einem ihnen zusagenden Stoff, da schlug Hans von Bronsart einen von ihm selbst zu eigenem Gebrauch gedichteten Operntext „König Hiarne“, der eine alte dänische Sage in selbständiger Ausgestaltung behandelte, zur Umarbeitung vor. Idee und Dichtung fanden Bodenstedt's Beifall, den dramatischen Aufbau der letzteren behielt er bei, gekürzt und umgedichtet ließ er dann das Ganze in seinem Werk „Einkehr und Umschau“ erscheinen. In eben dieser Fassung gab ihm Ingeborg von Bronsart als Oper in drei Acten mit einem Vorspiel seine musikalische Gestalt, nur manches Poetische, was sich der Composition besser fügte, aus dem Text ihres Gatten herübernehmend. Die Haupt- und Titelpartie wurde Schott, dem Heldentenor der Hannover'schen Bühne, in die Kehle geschrieben, der dem Werk viel Interesse schenkte und der Autorin durch allerlei componistisch = gesangliche Rathschläge nützlich wurde. Mit großer Begeisterung schuf diese,

laut ihrem eigenen Zeugniß an ihrer Oper, welche gegenwärtig bis auf einen Theil der Instrumentation vollendet vorliegt. „Ich kann sagen“, äußert sie selbst, „daß ich jeden Tact mit Lust und Liebe geschrieben habe. Ich wäre ja auch längst fertig, wenn mein Leben nicht ein so vielseitiges sein müßte und ich nicht nur die Zeit der Musik widmete, die mir meine anderen Pflichten, welche für mich obenan stehen, übrig lassen.“

Der Erziehung der beiden Kinder, die ihr der Himmel schenkte, gab sie sich mit aller Sorgfalt hin. Sie hat die Freude, die musikalische Begabung der Eltern auf die Tochter Clara Wilhelma (geb. 1864) wie den Sohn Fritz (geb. 1868) vererbt zu sehen und sie bei Beiden pflegen und entwickeln helfen zu dürfen. Drei und ein halbes Jahr alt, sang das Töchterchen schon mit feiner Stimme die Kinderlieder, die Mama für dasselbe componirt hatte, und ein halbes Jahr später versuchte es sich mit der Mutter bereits in zweistimmigen Canons und setzte die zweite Stimme immer correct und sicher zur Genugthuung derselben ein.

Frau Ingeborg's Neigungen wie ihre Stellung bringen es mit sich, daß ihre geselligen Freuden sich meist um einen künstlerischen Mittelpunkt bewegen. So war sie auch am Hofe des in Hannover residirenden Prinzen Albrecht, wo sie und ihr Gemahl zu den gern gesehenen Gästen zählen, des Öfteren als Pianistin, Schauspielerin und Componistin — zu dem Lustspiel „Am Clavier“ schrieb sie sich selbst die einzulegenden Lieder — thätig; ja sie betrat in letzterem Stück, in einer Dilettanten-Aufführung zu mildem Zweck, 1881 sogar die königliche Bühne. Der von ihrem Mann geleiteten Kunstanstalt weihet sie ihr volles Interesse. In den ersten Musikern der Zeit: Liszt, von Bülow, Rubinstein, Brahms, Joachim,

verehrt sie die Freunde ihres Hauses. Und so auch in dem kleinen intimen Kreis Musikliebender und =Befähigter, dem die einst als Sophie Stehle ge= feierte Baronin Knigge zur Zierde gereicht, pflegt sie die Kunst, der sie ihr Leben gewidmet. Erscheint sie auch selten noch im Concertsaal, Bodenstedt hielt im „Nachlasse des Mirza Schaffy“ ihr Bild am Clavier — und zwar nach Vortrag von Chopin's G-dur- Nocturne, auf dessen Mittelsatz sich die Anfangs= zeilen beziehen — in den schönen Versen fest: \*)

Du lockst den Klang  
 Mit holdem Zwang  
 Aus leisem Schlaf hervor,  
 Und deiner Hand entströmt Gesang,  
 Bezaubernd Herz und Ohr.  
 Der Klänge Flut schwillt an zum Meer  
 Und stimmt das Herz bald leicht, bald schwer,  
 Und tausend Sterne spiegeln klar  
 In dieser Flut sich wunderbar.  
 Und aus den Wogen wundermild  
 Aufsteigt mir manch geliebtes Bild.  
 So wogst du in den Tönen fort,  
 Und aus dem Wohl laut athmet Friede,  
 Und jeder Ton wird mir zum Wort  
 Und Wort und Wort eint sich zum Liede.  
 So sprang dies Lied aus deinen Händen  
 Um wieder sich zu dir zu wenden,  
 Da Alles wieder dahin strebt  
 Woher es kam, wodurch es lebt.

\*) Unter dem Titel »Agni«, das ist umgekehrt Inga, wie Inge= borg gewöhnlich genannt wird.





Annette  
Elsipoff-Leschetzky.





enige Jahrzehnte erst ist es, seit die Welt von der eigenthümlichen Musikbegabung des russischen Volkes Notiz nimmt. Auch blickt die Musikpflege im Czarenreich in der That auf keine längere Vergangenheit zurück. Ihr junges Dasein dankt sie insbesondere der energischen Arbeit zweier Künstler, die, schlummernde Kräfte weckend, Pflanz- und Pflerschulen der Tonkunst in's Leben rufend, selbst durch Lehre und Beispiel Unvergleichliches wirkend, einen bisher künstlerisch sterilen Boden zu einem fruchtbaren, reich ergiebigen umschufen. Unberechenbar sind die Dienste, die Adolph Henselt und Anton Rubinstein in dieser Beziehung der russischen Nation geleistet. Oder wird nicht in Rußland gegenwärtig durchschnittlich selbst besser als in Deutschland Clavier gespielt, sind nicht mehrere der talentvollsten und ursprünglichsten Tonschöpfer unserer Tage russischen Geblüts? Seltsam, im Land des Nihilismus und des Dynamits, der politischen Schrecken und Katastrophen blüht die zartbesaitetste, empfindsamste der Künste und entsendet ihre Jünger und Jüngerinnen als beredte Zeugen ihres Gedeihens und Boten des Schönen in alle Reiche.

Unter den Virtuossinnen, die Rußlands musikalischen Ruhm in die Weite hinaustragen, hat gegenwärtig kein Name bekannteren Klang als der Annette

Ессиповъ = Вешетизкы. Von ihrer Künstlerchaft singen und sagen die alte und die neue Welt, und doch gehört sie erst seit 1872 der Öffentlichkeit an. Im Fluge vollzog sie ihre Eroberungen und gründete sich einen Weltruf.

Der 12. Februar 1851, das ist der 31. Januar russischer Zeitrechnung, ist Annette Essipoff's Geburtstag, St. Petersburg ihre Heimat. Ihr Vater, Hofrath im russischen Staatsdienst, war der Einzige in der Familie, der, wenn er auch nicht eigentlich musikalisch zu nennen war, doch eine große Vorliebe für Musik an den Tag legte; denn weder die Mutter noch die drei andern Geschwister zeigten irgend welche Begabung oder besondere, über die dem Russen gemeinhin angeborene Musikliebe hinausgehende Zuneigung für die Tonkunst. Der Vater säumte denn auch nicht, als sich in einem Alter von sechs bis sieben Jahren das Talent seines Kindes durch ein eminentes Gehör und musikalisches Gedächtniß zu äußern begann, es in den Anfangsgründen der Musik belehren zu lassen. Sonderliche Resultate ergab dieser erste Unterricht — Wiespolsky hieß der Lehrer — zunächst nicht. Die kleine Annette spielte eben nur zu eigenem und zu Pappas Vergnügen. Ihre Begabung aber bezeugte sich bald vor einem weiteren Zuhörerkreise, indem sie eines Tages, nach Beendigung eines kleinen öffentlichen Concertes, dem sie zufällig beigewohnt, und nach Entfernung der Mehrzahl der Anwesenden an's Clavier ging und das soeben im Concert Gehörte mit so viel Geschick nachspielte, daß sich ein bewunderndes Auditorium um sie sammelte, welches dem Vater dringend die ernste musikalische Ausbildung seiner Tochter anrieth. Dazu kam es vor der Hand noch nicht. Inzwischen übergab man sie gemeinschaftlich mit ihrer

älteren Schwester einem Mädchen-Pensionat, woselbst man ihr allerlei Kenntnisse in wissenschaftlichen Gegenständen wie in der französischen Sprache beibrachte. Da die finanziellen Verhältnisse der Familie zurückgingen, mußte sie jedoch die Anstalt noch vor Vollendung ihrer Erziehung wieder verlassen.

Das musikalische Talent des elf- bis zwölfjährigen Mädchens wucherte nun wieder in wilder Weise. Bei angenehmem Außern und angeborener Grazie der verwöhnte Liebling höherer gesellschaftlicher Kreise, spielte sie zur Unterhaltung Anderer, was ihr eben unter die Hände kam und entwickelte somit schon frühzeitig jene erstaunliche Virtuosität im Notenlesen, die sie vielleicht vor allen ihren Colleginnen auszeichnet und worin sie, nach dem Urtheil ihres Lehrers, die Concurrenz der bedeutendsten Künstler ihres Fachs nicht zu scheuen braucht. Das Technische, das, was man Schule nennt, freilich wurde ebenso wie die geistige Auffassung daneben um so mehr vernachlässigt, als ihr Vater — der Einzige unter den Ihrigen, der einen günstigen Einfluß auf sie übte — in dieser Zeit in eine langwierige schwere Krankheit verfiel und sie sich damit fast ganz allein überlassen blieb. Plan- und ziellos muscirte sie weiter. Zugleich mit einer hellklingenden, reinen und hübschen Sopranstimme begabt, sang und spielte sie, wie und wo man wollte. Heute sang sie russische Romanzen, morgen spielte sie den ganzen „Faust“ von Gounod nach dem Gehör; dann wieder ein ihr im Ohr hängen gebliebenes Bruchstück einer Liszt'schen Rhapsodie, dazwischen einen oder recht viele Walzer und Polken von Strauß — ein buntes Durcheinander von Musik, wie es ihr eben durch den Kopf ging. Genug, die Gefahr lag nahe, ganz im Dilettantismus stecken zu bleiben. Zum Glück erbot sich ein

reicher Kaufmann, Namens Utin, der die begabte Clavierpielerin hörte, die Kosten ihrer Ausbildung in dem erst seit einigen Jahren bestehenden Petersburger Conservatorium zu tragen, und am 1. September trat Annette, da der Vater von dem edelsinnigen Anerbieten freudig Gebrauch machte, in die Musikschule ein. Unfänglich der Vorbereitungsclasse von Willouing eingereiht, ging sie bereits nach wenig Monaten zu Carl van Ark, einem früheren Schüler Theodor Leschetizky's über. Zu jener Zeit schon lernte der letztere, ihr späterer Gatte, sie kennen und war sofort über ihr bedeutungsvolles Talent im Klaren. Ihren Meistern aber machte die geniale Schülerin viel zu schaffen. Der arme van Ark wurde der Aufgabe, sie zu unterrichten, wenig froh, und oftmals klagte er seinem einstigen Lehrer seine Noth und welche Mühe es ihm kostete, die Widerspenstige zum Studium desjenigen zu bewegen, dessen sie gerade am meisten bedurfte.

Daß seine Klagen nur zu gerechtfertigt waren, davon konnte Leschetizky sich persönlich überzeugen, als er eines Tages bei Abhaltung einer Lehrstunde im Conservatorium, durch „heftiges Clavierpaucken“ im Nebenzimmer gestört, in dasselbe eintrat, um den Ruhestörer zur Ordnung zu verweisen. Denn wen fand er daselbst? „Niemand anderen“ — so hören wir ihn selber — „als Fräulein Annette Essipoff, welche vor einem sie anstaunenden Kreis ihrer Collegen und Colleginnen die bekannte sechste Octaven-Rhapsodie von Liszt in erbarmungsloser Weise durch Dick und Dünn abdrasch, obwohl sie sich damals mit der richtigen Execution der C-dur-Scala nicht in brillanter Weise abfinden konnte. Daß die Sünderin bei dieser Gelegenheit ernstlich von mir gescholten wurde (es war das erste, aber nicht das letzte Mal), brauche ich wohl nicht versichern zu müssen ;

daß ich aber damit einen bleibenden Eindruck auf sie hervorgebracht hätte, kann ich nicht behaupten.“

Schon zu dieser Zeit sang die jugendliche Annette im Chor der russischen Musikgesellschaft sowohl bei den Übungen als auch bei den Aufführungen mit, und man konnte ihre helle und durchdringende Stimme leicht beim Eintreten der Soprane heraushören, zu deren Stütze sie durch ihr ausgezeichnetes Gehör und ihre musikalische Natur berufen war. Anton Rubinstein, der dazumal Director des Conservatoriums und Dirigent der Concerte der russischen Musikgesellschaft war, sprach Leschetizky gegenüber sogar die Ansicht aus, daß er das Mädchen weit eher zur Sängerin als zur Clavierpielerin qualificirt halte; eine Meinung, der letzterer jedoch nicht beitreten mochte, da er, wie er sagt, „in ihrer Stimme nicht den Reiz finden konnte, dessen schließlich eine Sängerin ersten Ranges bedarf — denn als Künstlerin zweiten Ranges wollte ich mir schon damals die kleine Hexe nicht für die Zukunft vorstellen.“

Zu Neujahr 1866 nahm Leschetizky Annette, nachdem sie zuvor ein Examen in der Vorbereitungsclasse gut bestanden und damit „anständige Fortschritte in Anschlag und Technik“ aufzuweisen hatte, in seine Classe auf. Freilich war es ihr noch sehr wenig Ernst mit dem Studium, und „es mußte die größte Strenge geübt werden, um sie zur correcten Ausführung wenn auch nur des kleinsten Stückes zu bringen und sie an Einhaltung von Stil zu gewöhnen. Die Classiker waren ihr damals so ziemlich ein Gräuel.“ So ruhig und anscheinend passiv sie sich ihrem Meister gegenüber verhielt — sie zeigte sich da geradezu schweigsam und ließ jedweden Vorwurf ohne ein Anzeichen innerwohnenden Ehrgeizes über sich ergehen — so toll und über-

müthig war sie ihren Collegen und Colleginnen gegenüber, sobald sie sich unbeobachtet fühlte oder glaubte. Insbesondere hatten die talentlosen und geistig unbegabten viel von ihren Neckereien zu erdulden. Gleichwohl verstand sie sich derart bei Allen in Respect zu setzen, daß Keins sie je zu verrathen wagte. Bei alledem waren ihre Fortschritte doch so bedeutend, daß sie bei der ersten Jahresprüfung mit einer der ersten Beethoven'schen Sonaten einen großen Erfolg davontrug. Er wurde folgenreich für sie; gewann er ihr doch das lebhafteste Interesse der Großfürstin Helene, die als Präsidentin der russischen Musikgesellschaft und Protectorin des Conservatoriums dabei anwesend war. Auf das eingehendste erkundigte sich dieselbe bei Leschetizky nach seiner neuen Schülerin und ließ sich von ihm sein in den üblichen Prüfungslisten über sie abgegebenes Gesammturtheil vorlegen. Es lautete charakteristisch: „Dieses Mädchen hat den Teufel im Leib und kann eine große Künstlerin werden, wenn es gelingt, Ordnung in ihr Wesen hineinzubringen.“

Von Stunde an blieb die Theilnahme der hohen Frau Annette zugewandt. Ja da die letztere, wie Leschetizky ihr klagte, während der Sommerzeit, bei seiner Abwesenheit, unter dem Einfluß einer gänzlich unmusikalischen Umgebung — der Vater war mittlerweile gestorben — regelmäßig Rückschritte zu machen pflegte, fühlte sie sich sogar bewogen, sie; nachdem das dritte Jahresexamen die vollgültige Bestätigung von Leschetizky's erstem Ausspruch gebracht, im Sommer 1869 nach Tschl, dem gewöhnlichen Ferienaufenthalt ihres Meisters, zu schicken. Unter der ausschließlichen Einwirkung des vorzüglichen Künstlers, den beengenden Familienverhältnissen entrückt, inmitten einer herrlichen Hochgebirgsnatur, entwickelte sie sich geistig und

förperlich in glücklicher Weise. Zu eben jener Zeit auch keimte in ihrem sonst für kalt geltenden Herzen zuerst ein Gefühl warmer Zuneigung und Liebe zu dem Manne empor, dem sie so Vieles dankte, und in ihrem Sein und Denken gegenüber der Kunst gab sich ein heilsamer Umschwung kund. So schnell blühte jetzt ihre jugendliche Künstlerschaft auf, daß Leschetizky es noch bevor der Herbst verging wagen konnte, sie in einem Concert des Salzburger Mozarteums, für welches man seine eigene Mitwirkung erbeten hatte, an seiner Stelle auftreten zu lassen. In Gegenwart ihrer hohen Protectorin, der Großfürstin Helene, erspielte sie sich, während ihr Lehrer als Orchesterdirigent fungirte, mit Chopin's E-moll-Concert ihren ersten großen öffentlichen Erfolg. Ihm gesellte sich binnen kurzem ein zweiter, als sie, nach Petersburg zurückgekehrt, sich im November in einem großen Abonnementconcert der russischen Musikgesellschaft mit Beethoven's G-dur-Concert hören ließ; in der That ein um so ehrenvolleres Debüt für sie, als bisher noch nie eine dem Conservatorium noch angehörende Schülerin zu gleicher Ehre gelangt war.

Ihr Austrittsexamen aus Leschetizky's Classe bestand sie im Mai 1870 mit Mendelssohn's G-moll-Concert und selbst gelernten Solostücken unter ungeheurem Enthusiasmus der Jury und des Publikums, der sich, als sie ein Allen unbekanntes schwieriges Scherzo von Laskowsky brillant vom Blatte las und den letzten Satz aus Schumann's Quintett makellos transponirte, noch steigerte, sodaß ihr die bis dahin noch niemals verliehene goldene Medaille einstimmig zuerkannt wurde. Ein Jahr später, nachdem sie sich auch bei Beendigung des theoretischen Curses der Composition, Instrumentation zc., unter Führung

Zaremba's im Contrapunkt und Johannsen's in der Harmonie, nicht minder bewährt, trug sie, aus dem Conservatorium ausscheidend, ihr volles Diplom davon.

Nun zog sie hinaus in's Weite. Im Sommer 1871, als der Meister, dem sie nicht allein ihre künstlerische Erziehung, sondern überhaupt eine höhere und ernstere Richtung ihres ganzen Wesens dankt, inzwischen auch der Führer und Gefährte ihres Lebens geworden war, hörte man sie in Baden-Baden auf deutschem Boden zum ersten Male. Ihre erste selbstständige Kunstreise aber unternahm sie im Januar 1872, wo sie, mit Braunschweig und Hannover beginnend, in Leipzig (und zwar in der Couterpe wie im Gewandhaus) und unmittelbar darauf auch in Berlin, Magdeburg und Moskau allseitig als Claviertalent obersten Ranges bewillkommnet wurde. Hatte man schon im November 1871 aus Petersburg geschrieben: „Fräulein Essipoff ist im Vollbesitz aller derjenigen Eigenschaften, die einen vollendeten Künstler zieren“, so einigte man sich auch in Leipzig und Berlin im Umsehen über die „männliche Bravour und Ausdauer, die Berve und Grazie“ der Künstlerin. „Man hat“, bekräftigt Otto Gumprecht, „bei ihr den wohlthuenden Eindruck, daß sie mit ihrem gesammten Denken und Empfinden bei der Sache ist, daß der darzustellende Inhalt wirklich ihre Seele erfüllt. Im Gegensatz zu den meisten Clavierpielerinnen scheint ihre Natur nichts Halbzes, Verschwommenes, Unfertiges zu dulden.“

Concerte in Wien und Pest (1873), wo Liszt der jungen Virtuosa die freundlichste Aufnahme bereitete, wiederholte Reisen nach Holland, England und Paris, den Ostseeprovinzen, Belgien und Deutschland befestigten in den nächsten Jahren (1874—76) ihren

schnell gewonnenen Ruf. Sechs volle Monate — vom October 1876 bis zum Juni 1877 — verweilte sie in Amerika, um (für ein Honorar von 100 000 Francs, bei freier Station für sich und ihre Begleitung) in 106 Concerten thätig zu sein. Seit ihrer Rückkehr bezeichnen wiederum alle Hauptstädte Europas Stationen ihres Siegeswegs.

Des Längereren unterbrochen nur wurde ihre emsige öffentliche Thätigkeit, als Annette im Mai 1878 am Typhus lebensgefährlich erkrankte. Schwer und langsam nur erholte sie sich, und da gleichzeitig auch Leschetizky von einem langwierigen Wechselfieber befallen ward, faßten sie den Entschluß, ihr Heim aus dem ungesunden russischen Klima hinweg nach Wien zu verlegen, woselbst er sich schon im vorhergehenden Jahre in dem neu creirten Cottage-Berein in Währing eine kleine Villa als Sommerferiensitz erworben hatte. Nicht leichten Herzens freilich nahm er Abschied von seinem Adoptivvaterland, wo er viele Jahre gelebt und gewirkt und im December 1877 schon sein russisches Künstlerjubiläum festlich begangen hatte, wo mehr als tausend Schüler beiderlei Geschlechtes ihm ihre musikalische Bildung dankten. Und auch Annette fiel die Trennung von der Heimat schwer. Doch wurden sie bald auf dem neuen Boden heimisch und nisteten sich in der Nähe jenes geweihten Erdenflecks an, in welchem Beethoven und Schubert neben einander ruhen. Auch ihnen gegenüber verleugnete Wien nicht die alte, fast magische Anziehungskraft, die es von je auf den Musiker insbesondere übt. Dem Componisten Leschetizky erwies es sich gastfreundlich gesinnt, indem es sein Opernunicum: „Die erste Falte“, das in Wiesbaden und Mannheim schon warme Aufnahme gefunden, auf die Bretter seiner ersten Opernbühne rief.

Und ebenso mangelt es dem Pädagogen und Virtuosen nicht an Gelegenheit, seine bewährte Kunst des Weiteren zu üben. Schüler aus allen Ländern sammeln sich in seiner Ausbildungsclassen um ihn; ja den seltenen Clavierspieler, der er in Wahrheit ist, lernt die außer-russische Welt jetzt eigentlich erst kennen, indem sie wahrnimmt, daß die Virtuosität Annette Essipoff's die ihres Gatten und Lehrers keineswegs verdunkelt.

Ihr Licht läßt die Künstlerin indessen nicht minder hell als einst von Rußland, so jetzt von Osterreich aus leuchten. Die Schweiz, Holland, Deutschland, Rußland, England, Norditalien, Osterreich, Frankreich hörten und sahen sie als gefeierten Gast. Seit 1880 machte sie auch Portugal, Schleswig-Holstein, Schweden, Ungarn, Rumänien, Dänemark (die Regenten der beiden letztgenannten Länder hefteten ihr die Medaille für Kunst und Wissenschaft an), die sie bis dahin noch nicht kannten, ihrer Kunst tributpflichtig. Der Norden und Süden, Osten und Westen boten ihr ihre Kränze dar. Wo wird sie ihre nächsten pflücken?

Was die viel erprobte Macht und Wirkung ihres Spiels bedingt, ist nicht das Detail, die Kleinarbeit in ihren Leistungen — hier, wie in besonderen technischen Forcen, dem Triller, dem Octavenspiel oder dergleichen, kann ihr manche Collegin den Rang ablaufen — es ist vielmehr die Totalität, die gesammte Darstellungsweise und das Temperament, das aus ihr spricht. Alles, was sie giebt, trägt das Gepräge einer musikalischen Individualität, einer selbständig waltenden, übersprudelnd spielfreudigen Natur. Ein singender, tongesättigter Anschlag, eine merkwürdige Muskelkraft, welche die Fertigkeit und Ausdauer ihrer klein gebauten Hand unterstützt, ein meisterhafter Pedalgebrauch, eine männliche Energie der Auffassung

und des Ausdrucks, ein durch mit Vorliebe angewandte scharfe Contraste noch gesteigerter blendender Glanz der Farbengebung eignen der kühnen Pianistin, die ein Berliner Kritiker nicht mit Unrecht einer auf schäumendem Streitroß einherstürmenden Valküre verglich. Am nächsten unter allen, die sie interpretirt, steht ihrer Subjectivität Chopin, ihr „Special-Heiliger“; nächst ihm Robert Schumann. Auch Weber mag sie gern, und sein Concertstück gilt als eine ihrer imponirendsten Leistungen. Weit weniger vertraut als jene romantischen Geister blieben ihr bis zur Stunde noch die classischen Riesengrößen Bach und Beethoven. Kühn und fremd steht sie dem alten Orgelgenius gegenüber, und dem Es-dur-Concert unseres gewaltigsten Tonheros bleibt sie an Tiefe der Empfindung und Größe des Stils noch Vieles schuldig. Wer sagt, ob es ihr trotz allem glänzenden Esprit, ja trotz einem unverkennbar dichterischen Element in ihrem Spiel nicht an Innigkeit und Tiefe gebricht, um in das Allerheiligste ihrer Kunst einzudringen; oder ob es ihr vielmehr bei zunehmender innerer Reife gelingen wird, auch in den Geist unserer erhabensten classischen Meisterwerke lebendiger hinein zu wachsen? Auch bei dem ihrem Wesen Fernerliegenden kommen ihr ja ihre slavische Elasticität und das wunderfame Aneignungstalent zu statten, das ihr von Natur zur Mitgabe geworden. Eben die fabelhafte Leichtigkeit, mit der sie lernt, erklärt die Größe ihres musikalischen Repertoires, die nach dem Urtheil Leschetizky's nur von dem Bülow's übertroffen werden dürfte. Gleichwohl blickt die junge Virtuosa auf eine unverhältnißmäßig kurze öffentliche Laufbahn zurück. Begann sie dieselbe doch erst mit ihrem 21. Jahre, während Andere, wie Rubinstein, Clara Schumann zc. schon in frühesten Kindheit, unter

bester Leitung und aller Gunst der musikalischen Verhältnisse die Estrade betraten. Staunenswerth ist die Schnelligkeit, mit der sie eine Composition zur concertreifeu Wiedergabe in sich aufnimmt. So studirte sie beispielsweise die E-moll-Fuge von Mendelssohn (mit dem Choral) in einem Tag binnen vier Stunden zum öffentlichen (selbstverständlich auswendigen) Vortrag für eins ihrer Petersburger Concerte. Vierzehn Tage pflegen ihr zum Einstudiren ihres Repertoires für ein ganzes, meist aus fünfzehn bis achtzehn neuen Stücken bestehendes Concert zu genügen. In Amerika ermöglichte sie es, sich für ihre zwei letzten öffentlichen Vorträge, während sie daneben mit anderen Concerten noch vollauf beschäftigt war, achtzehn Pièces amerikanischer Componisten in einigen Tagen zu eigen zu machen. Unbedenklich auch durfte ihr Gatte unter anderem einst in Petersburg, indeß sie noch auf Reisen war, eine Chopin-Soirée für sie ankündigen und sechs Compositionen — darunter das Trio — in das Programm aufnehmen, die sie zuvor noch nie gespielt hatte, obgleich ihr zu deren Studium nicht mehr als vier Tage Frist verblieben.

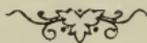
Ein Gehör und Gedächtniß der seltensten Art sind die natürlichen Helfershelfer dieser ihrer wunderbaren Aneignungskraft. Als in London in einer Gesellschaft von Künstlern ein englischer Musiker, der ein von ihm für vier Hände arrangirtes Orchesterstück seiner Composition mit ihr vom Blatt spielte, ihr sein Erstaunen über ihr ausgezeichnetes Lesen des sehr schweren Stücks ausdrückte, spielte sie ihm sofort das Ganze zweihändig aus dem vierhändigen Arrangement vor. Noch zwei Jahre darnach aber, als Leschetizky in Petersburg einmal zufällig dieser damals vielbewunderten That gedachte, setzte sie sich an den Flügel und

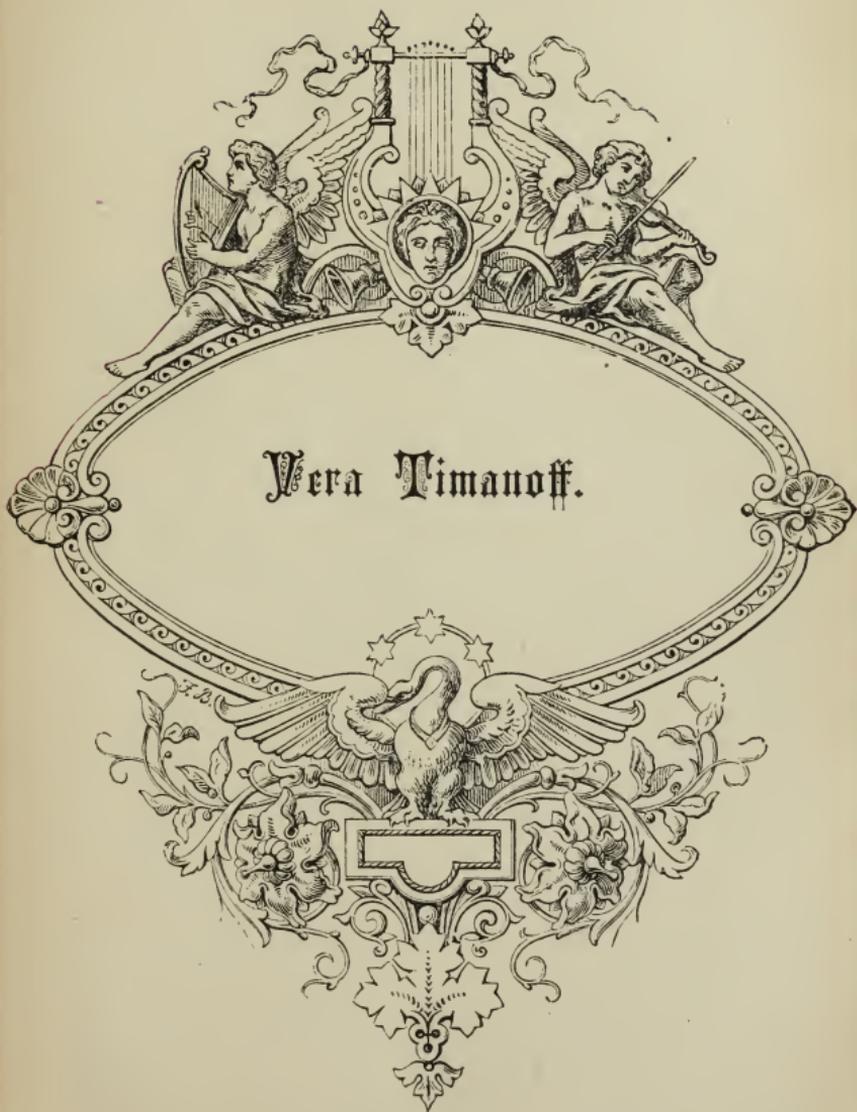
reproducirte das Scherzo aus dem betreffenden Werk frei aus dem Gedächtniß.

Keineswegs auf das Gebiet der Musik allein beschränkt sich indeß ihre Gabe leichtesten Auffassens. Die deutsche Sprache erlernte sie in einem bis zwei Jahren ohne Lehrer, nur durch den Umgang mit Leschetizky und dessen Bekannten, geläufig genug, um sie ziemlich fehlerlos sprechen und schreiben zu können. Durch zweimonatlichen Unterricht im Englischen bereitete sie sich auf ihre amerikanische Reise vor, und nach sechs Monaten des Aufenthaltes in den Vereinigten Staaten kehrte sie im vollen mündlichen und schriftlichen Besitz der Sprache über den Ocean zurück. In den vier von ihr beherrschten Sprachen liest sie viel und gern, und treu hält ihre Erinnerung fest, was einmal ihre Aufmerksamkeit fesselte, zumal Poetisches. Ihre Conversation ist graziös, pikant, oft funken-sprühend wie ihre Tonsprache. Alle mathematische Wissenschaft lehnt sie ab — sie liebt nicht zu zählen, wenn es sich nicht um Musik handelt. Dagegen offenbart sie pädagogisches Talent, nicht allein in ihrer Kunst, wie sie denn ihre beiden Kinder — einen Knaben und ein Mädchen — selbst in Allem unterrichtet. Sogar für weibliche und häusliche Arbeiten zeigt sie Geschick. Auch hier fehlt ihr nicht die sie charakterisirende „leichte Hand“.

Sie ist eben genial, diese Annette Essipoff, wie wenige ihrer Colleginnen, und die Leichtigkeit ihres Könnens und Lernens dürften sie ihr vielleicht alle neiden. Gerade dieser Vorzug aber birgt seine Gefahr, er könnte ihr bei minderer Energie wohl gar zum Verhängniß werden. Wem die Natur die Mühen der Arbeit spart und das Erreichen als unmittelbaren Preis hinter das Streben setzt, für den liegt wohl die

Versuchung nahe, keine allzu strengen Anforderungen an sich selbst zu stellen und sich das Leichte noch leichter zu machen. Auch von Annette Essipoff hat man in letzter Zeit mannigfach behauptet, daß sie sich nicht allzuviel mehr um Erweiterung ihres Repertoires mühe, sondern auszuruhen beginne auf den errungenen Lorbeeren. Wir unferntheils haben, als wir in einem der Wiener Gesellschaftsconcerte im Januar 1882 Chopin's F-moll-Concert in ebenso fein poetischer als virtuos brillanter Wiedergabe von ihr hörten, keinerlei Einbuße an ihrem reichen pianistischen Vermögen wahrgenommen, und in der That, nicht allein um der Kunst sondern auch um der Künstlerin selber willen müßten wir's beklagen, wenn dem anders wäre. Denn nicht in der Ruhe, sondern im rastlosen Schaffen und Streben, in der strengen, unerbittlichen Selbstzucht liegt des Künstlers Befriedigung und sein Glück.









as wußte die Kunstwelt im weiteren Sinne noch vor wenigen Jahren von Vera Timanoff, ein Name, der heute zu den bestberufenen im Reiche des Pianistenthums zählt? In Petersburger und Berliner Fachkreisen nur nannte man die Trägerin desselben schon vor mehr als einem Jahrzehnt, da sie kaum noch die Kinderstube ausgetreten, und die Musikzeitungen öffneten ihr ihre Spalten, ein aufgehendes Glanzgestirn am Virtuosenhimmel in ihr weisssagend. Sie hat die Propheten ihres Ruhms nicht Lügen gestraft, und was sie dereinst versprach, das begann sie frühzeitig durch Thaten einzulösen. Ob auch die jüngste unter ihren lorbeer gekrönten Colleginnen, darf sie mit der Mehrzahl derselben doch ungeschweht in die Schranken treten.

Zu den seltenen Gaben, die ihr von Natur zum Angebinde geworden, freilich gesellt sich bei ihr die Tugend eines Fleißes, der zur Erholung von der Arbeit nach neuer Arbeit greift, der sich nie genug thut, sich mit keinem Resultat zufrieden giebt und das Vollbrachte immer an dem Gewollten, das Erreichte an dem Unerreichtgebliebenen mißt. So leichtlebig und scheinbar ohne jeden tieferen Hintergrund sich ihr per-

sönliches Wesen giebt, so ernst ist sie in ihrer Kunst, in ihren Anforderungen an sich selbst. Ein Glück, daß ihr bei so energisch rastloser Thätigkeit eine gestählte Gesundheit zu statten kommt, die ihr erlaubt, ihrer physischen Natur möglichst wenig zu gewähren, um ihr um so mehr abzufordern. Es ist neben der moralischen zugleich eine körperliche Kraft in dem jungen blonden Mädchen thätig, um die sie mancher Mann beneiden dürfte. Allerdings hat sie auch das Leben frühzeitig in die Schule genommen, und die Arbeit, die jetzt die Freude und Genugthuung ihres Daseins ist, hat sie als Pflicht kennen gelernt schon zu einer Zeit, da Andere noch unbefangen und harmlos genießen und ihres Kindheitsglücks in süßem Nichtsthun froh werden dürfen.

Vera Timanoff ist vornehmer Abkunft; ihre Eltern gehörten dem russischen Adel an. Der Vater bekleidete als Vicegouverneur einer Provinz eine angesehenere Stellung. Von ihm erbte Vera, die ihm am 6. Febr. 1855 nach russischer Zeitrechnung, das ist am 18. der unsern, in Ufa, einer kleinen Stadt im Innern Rußlands, als erstes Kind geboren wurde, die tonkünstlerische Begabung, welche seiner ganzen Familie eigen war, obgleich kein Glied derselben bisher die Musik von Berufswegen getrieben hatte. Eine wunderbare Macht übten die Töne von früh an auf das lebhafteste Kind. Wenn nichts dasselbe zur Ruhe zu bringen vermochte, Clavierspiel besänftigte es schnell und wiegte es in sicheren, festen Schlummer. Drei Jahre kaum zählte die kleine Vera, da sang sie schon mit reiner Stimme alle Melodien, die sie hörte, oder suchte sie sich auf den Tasten des Claviers zusammen. So klein auch ihre Hände waren, so geschickt und elastisch erwiesen sie sich doch; ja so unwiderstehlich bezeugte

sich ihr natürlicher Drang zur Musik, daß man nicht anders konnte, als im fünften Jahre mit ihr schon systematischen Unterricht zu beginnen. Nicht lange hatte sie denselben genossen, da starb der Vater. Vierundzwanzig Jahre alt, mit vier Kindern, deren ältestes, Vera, fünf Jahre zählte, deren jüngstes aber am Tage nach dem Tod ihres Gatten auf die Welt kam, fand sich die Mutter als Wittve alleinstehend. Ihr Vermögen ging zu Grunde. Auf Vera und ihr Talent richteten sich jetzt ihre ganzen Hoffnungen: diese mußte nun fleißig sein, fortan für sich und ihre Familie arbeiten. Zum Glück besaß man einen vortrefflichen Lehrer am Ort. Ludwig Nowitzky, ein exilirter Pole, brachte Vera so schnell vorwärts, daß sie mit neun Jahren ihr erstes Concert geben und der Mutter ihre ersten 1000 Rubel verdienen konnte. War sie auch noch so klein, daß man sie auf einen hohen Stuhl setzen und eine besondere Vorrichtung für das Pedal anbringen mußte, da sie letzteres nicht mit ihren Füßen zu erreichen vermochte, wie sie denn auch keine Octave zu greifen im Stande war, sie brachte es doch fertig, Mozart'sche Concerte auswendig mit Orchesterbegleitung zu spielen, und die unbegreifliche Kunstfertigkeit der kleinen Hände wurde vom Publikum wie ein Wunder angestaunt, indeß auch die Kritik ihre „Freiheit und Ungenirtheit in Spiel und Haltung“ wohlgefällig hervorhob.

So vollkommen gelang dieser erste Versuch, daß man bald darauf auch den Plan zu einer kleinen Concertreise faßte. Von Mutter und Lehrer geleitet, welcher letztere bald am zweiten Clavier, bald als Orchesterdirigent neben ihr wirkte, trat Vera in verschiedenen Provinzialstädten vor das Publikum, und überall gab es reichliche Einnahmen, dabei werthvolle

Geschenke, kostbaren Goldschmuck neben Spielzeug und Zuckerwerk für die kindliche Virtuosa. Verführerisch genug, zumal in Rücksicht auf die knappen Verhältnisse der Familie, erschienen fernere Wiederholungen solcher Reisen; doch der Lehrer, der schädlich zerstreunende Einflüsse für seine Schülerin fürchtete, machte ein ernstes ununterbrochenes Studium jetzt zur Pflicht. Leider führten die mangelnden Mittel der Mutter schon mit Vera's erstem Lebensjahre eine abermalige Unterbrechung herbei. Außer Stande, die Ausbildung ihrer Tochter des Weiteren zu bestreiten, mußte sie es mit Dank begrüßen, als eine Petersburger Familie, General Basilewski und die Seinen, sich des begabten Kindes annahmen und ihm mit der Heimat in ihrem Hause zugleich die Gelegenheit zum Besuche des Petersburger Conservatoriums darboten. Beim Eintritt in dies letztere stellte der damalige Director desselben, Anton Rubinstein, Vera das Zeugniß aus, daß sie als „fabelhaftes Talent zu den größten Hoffnungen berechtigte.“

Aber auch das Conservatorium behielt die auserlesene Schülerin nicht lange. Verhältnisse nöthigten die Mutter, sie nach Verlauf eines halben Jahres schon wieder zu sich zurückzurufen, und in Ufa unter des ersten Lehrers Leitung studirte sie nun abermals weiter, wenn auch nur für kurze Zeit: denn wiederum schlug sich ihr Petersburger Protector, General Basilewski in's Mittel mit dem edelsinnigen Angebot, die Kosten ihrer Ausbildung zu tragen, dafern die Mutter mit ihr in das Ausland gehen wolle. Rubinstein's Rath wies sie nach Berlin zu Carl Taubig. Dieser hatte sie kaum gehört und in seine Zucht genommen, als er sie nach Weimar zu Franz Liszt, seinem geliebten Meister, führte, damit auch er sein Urtheil über

sie abgebe. Zum ersten Male begegnete da Vera dem großen Mann, der nachmals der Führer und gütig berathende Freund ihrer Künstlerschaft werden sollte. Zwei und ein halbes Jahr der Studien verbrachte sie unter der Ägide Taufsig's. Wohl gedachte die Mutter sich nach Ablauf eines Jahres wieder heimzuwenden. Doch der Lehrer wollte seine Schülerin nicht von sich lassen. Er erklärte sich bereit, „seine kleine Maus“ — so nannte er sie — in sein Haus zu nehmen und aus eigenen Kräften für ihre künstlerische und allgemeine Erziehung zu sorgen. Da blieb denn die Mutter. Und auch als dann von Rußland her durch die Großfürstin Helene des Öfteren an ihn die Aufforderung gelangte, seine Pflegebefohlene an das Petersburger Conservatorium abzutreten, weil es wünschenswerth sei, ein solches Talent im Vaterlande auszubilden und zu behalten, ging Taufsig nicht darauf ein. Er drohte seinem Liebling wohl manchmal, ihn von sich weg und nach Petersburg zu schicken, wenn er mit ihm nicht zufrieden war. Doch nur selten gab Vera ihm dazu Anlaß; denn was sie der Mutter bei Beginn der Berliner Lehrjahre gelobt hatte: sich mit allem Fleiß ihrer geliebten Kunst zu widmen, das hielt sie getreulich. Acht Stunden und mehr noch täglich saß das vierzehnjährige Kind am Flügel fest. Mochte sein Temperament immerhin noch so feurig und lebendig sein — die Musik hielt alle unruhigen Geister in ihm gebannt, und unermüdet lag es seinen Übungen ob. So kindlich die Kleine mit ihren kurzen Kleidern, ihren lang über den Rücken herabfallenden lichtblonden Flechten ausschaute, ihren Platz am Instrument nahm sie mit der Zuversicht und Kühnheit eines Meisters ein. Dabei gab sich ein überraschender Ernst des Empfindens bei ihr kund. Bekennt doch eine ihrer älteren Studien-

genossinnen, die Amerikanerin Miß Amy Fay\*), »little Timanoff's« Geständniß, daß sie nach einem Concert Taufsig's die ganze Nacht nicht schlafen konnte, habe ihr selbst die Schamröthe in's Gesicht getrieben, da sie ihres eigenen ungestörten Schlafes gedachte.

Bei alledem verfuhr der geniale Lehrer ausnehmend streng gegen seinen Zögling. Die ihm eigene nervöse Hast und Ungeduld, die seinen Schülern oft zu schaffen machte, milderte sich auch ihr gegenüber trotz seiner Vorliebe für sie nicht. Mit Lob verwöhnte er sie keineswegs, und sein Tadel blieb ihr nicht erspart. Ein trockenenes „So!“ — so erzählt Miß Fay als Zuhörer — lohnte beispielsweise ihrem glanzvollen Vortrag von Chopin's großer A-moll-Stüde, während er später Anderen gegenüber bekannte, daß er selbst sich nicht besser damit abzufinden im Stande sei. Um so rückhaltloser pflegte der Ausdruck seiner Unzufriedenheit zu sein. Hören wir Miß Fay eine jener Scenen schildern!

„Die geniale kleine Timanoff brachte ihm eine Schubert'sche Sonate, von der Taufsig, aus der Art seines Benehmens zu schließen, eine ganz besondere Auffassung haben mußte. Mit gewohnter Fertigkeit begann Timanoff sie zu spielen; sie hatte offenbar jede schlaflose Minute seit der letzten Stunde auf das Studium derselben verwandt. Doch war sie noch nicht weit auf der ersten Seite gekommen, als er sie innehalten hieß und an ihrem Ausdruck allerlei aussetzte. Von neuem begann sie, doch mit keinem besseren Erfolg. Auch ein drittes Mal blieb er unbefriedigt, obgleich er sie ein Stück weiter gehen ließ. Jeden Augenblick jedoch unterbrach er sie in der heftigsten, rücksichts-

---

\*) Music Study in Germany.

lojesten Weise. Ich wäre an ihrer Stelle sicherlich in Thränen ausgebrochen, doch Timanoff erröthete nur über und über. Von einer Apfelblüte schien sie ihr Incarnat zu borgen. Taufsig wurde indeß immer aufgeregter und ließ sie in seiner Ungeduld ganze Seiten überspringen. „Spiele hier!“ sagte er, unduldsam auf eine, eine halbe oder ganze Seite weiter hinaus liegende Stelle deutend. „Ich kann das nicht hören! Spiele weiter! Es ist zu schlecht um es anzuhören!“ — Endlich fuhr er mit der Hand über die Noten und rief wie verzweifelnd aus: „Kind, es liegt eine Seele darin, spürst du's denn nicht, es liegt eine Seele darin!“ Timanoff, die weder eine Seele, noch Erfahrung genug hat, um eine solche zu erheucheln, hatte von dem, was er meinte, augenblicklich keinen rechten Begriff. Glatt und geläufig wie immer fuhr sie in ihrem Spiele fort, bis Taufsig es nicht länger ertragen konnte und die Noten zuschlug. Mich berührte diese mir neue Scene äußerst unangenehm, denn gern höre ich Timanoff's kleine Finger über die Tasten huschen. Mag sie nun eine Seele haben oder nicht, ihre allzeit accurate zierliche Manier und ein gewisses Etwas in ihrem gesunden kleinen Gehirn lassen mich kaum nach Seele verlangen.“

Daß er in dem talentvollen Mädchen eine virtuose Größe auferzog, war dem reizbaren idealistischen Künstler selbstredend ersichtlich genug, ließ er doch auch nachdem er, seiner schwankenden Gesundheit halber, seine Schule auflöste, Vera noch ferner privatim ein halbes Jahr seine Unterweisung zu Gute kommen, sie zu ihren nächsten Concertunternehmungen vorbereitend.

Schon im Verlaufe ihrer Studien bei ihm hatte sie im November 1870 ein erstes Debüt auf das glück-

lichste bestanden. In einem von der renommirten Gesanglehrerin Jenny Meyer im Arnim'schen Saal veranstalteten Wohlthätigkeitsconcert trug die Fünfzehnjährige, durch ein Presto von Mendelssohn und Liszt's Sommernachtstraum-Phantasie das Publikum in einen wahren „Beifallsparoxismus“ versetzend, den Preis des Abends davon. „Gleich nach den ersten Accorden war es zweifellos, daß man es hier mit einem ganz ungewöhnlichen Talente zu thun habe, das in vortrefflicher Schule sich herrlich entwickelt hat und zu großen Erwartungen berechtigt. Die junge, kräftige Russin bearbeitete den Bechstein'schen Flügel mit einer Kraft und Energie, um welche sie mancher schwächliche Pianist mit Recht beneiden würde; mit einer Art naiven Trozes setzte sie sich vor das Instrument hin, als ob sie zu ihm sagen wollte: „„dir will ich schon zeigen, wozu du da bist, du mußt mir gehorchen und wenn du dich auch noch so sehr sträubst!““ In dem Mendelssohn'schen Presto bewunderten wir besonders die perlenden, sauberen Läufe, welche die junge Pianistin spielend zu Tage förderte, und in der Liszt'schen Sommernachtstraum-Phantasie überraschte uns vor allem die Reife der Auffassung.“

So lassen sich die „Signale“ über die erste öffentliche Leistung der Künstlerin auf deutschem Boden vernehmen. Auch Gumprecht, Engel und andere Häupter der Berliner Kritik stimmen in ihrem Lobe überein und sagen der „eminenten Virtuosa“ eine „thatenreiche Zukunft“ voraus. In Wahrheit ließ dieselbe nicht auf sich warten. Nach kaum erfolgtem Abschluß ihrer Studienzeit bei Taubig trat sie in einem großen Concert zum Besten des Gustav-Adolph-Vereins wiederum vor die Öffentlichkeit, diesmal die Zuhörerschaft mit Rubinstein's drittem Concert und einer Valse-caprice

ihres Lehrers enthusiastisch. Die Anwesenheit des letzteren hatte sie sich dabei verbeten. Wie vor keinem Menschen sonst fürchtete sie sich vor ihm. So ruhig und unbefangen, frei von allem Lampenfieber trat und tritt vor das Publikum und tritt, vor dem Urtheil des so hoch von ihr verehrten Meisters bangte ihr wunderbarlich. Um so glücklicher war sie dann freilich, als sie erfuhr, er sei trotz des Verbotes, hinter einer Säule versteckt, ihr Zuhörer gewesen und seine kleine Maus habe sich seine volle Zufriedenheit erworben.

Nach Vorgang der deutschen Erfolge blieben auch die russischen nicht aus; denn hinweg von dem lieben Lehrer, der bald darauf seiner hohen künstlerischen und pädagogischen Mission ganz entrissen werden und den sie nimmer wiedersehen sollte, mußte sie jetzt. Ihr Weg führte sie heim nach Rußland. Nach Petersburg war ihre Familie mittlerweile, um der Erziehung ihrer drei jüngeren Geschwister willen, übergesiedelt. Dahin ging auch sie, um sich von ihren Landsleuten feiern zu lassen. In einem Symphonie-Concert der russischen Musikgesellschaft und Tags darauf in einem großen Concert Davidoff's, des berühmten Violoncellisten, im Theater stellte sie sich vor und gab eigene Concerte, deren Resultat nichts zu wünschen übrig ließ.

Zwischen dem Ausland und der Heimat, die seitdem Vera's jährliche Concerte zu ihren besten Kunstgenüssen zählt, theilte sie fortan ihren Aufenthalt. Schon im December 1871 war sie wieder in Prag, dort und in Wien, wo sie sich im Januar 1872 in einem selbständigen Concert hören ließ, begeistert aufgenommen; für fertig aber hielt sie sich selbst auch jetzt noch keineswegs. Mit allen Kräften nach höchster Vollkommenung strebend, genoß sie vielmehr um diese Zeit noch drei Monate hindurch Rubinstein's Unter-

weisung, während dieser als Dirigent der Musikvereins-Concerte 1872 in Wien verweilte, und siedelt sich seit 1875 auch im Laufe jeden Sommers in Weimar an, so lange der Aufenthalt Liszt's daselbst währt, um aus Lehre und Beispiel des unerreichten Meisters hohen Gewinn und edelste Genüsse zu schöpfen. Das ist ihre Erholung von den Anstrengungen des Winters, wengleich sie auch während dieser Ruhezeit tagtäglich acht bis zwölf Stunden am Clavier thätig bleibt. Ihre stählernen Nerven, ihre urkräftige, echt russische Gesundheit, die aus ihrem jugendfrischen, anmuthig blühenden Aeußeren spricht, erlauben es ihr ungestraft. Und sie kennt kein höheres Gebot als für ihre Kunst zu streben und zu leben — und zugleich durch ihre Kunst ihrer Familie ein behagliches Dasein zu bereiten. Man muß ihre treue Fürsorge für die Ihren kennen, um Vera Timanoff nicht nur zu bewundern, sondern auch zu schätzen und zu lieben.

Nicht gering auch sind begreiflicher Weise die Anforderungen, die Liszt an eine solche Schülerin stellt. So machte sie sich z. B. im Sommer 1877 auf seinen Wunsch Rubinstein's zweites Concert (F-dur), das sie bis dahin noch nicht gespielt, binnen vier Tagen so vollständig zu eigen, daß sie es ihm am fünften Tage auswendig vorzuspielen und am sechsten Tage in einer seiner Matinéen mit glänzendem Erfolge vorzutragen vermochte. Das zufriedene Lächeln des Meisters, mit dem er, selbst am zweiten Clavier die Orchesterpartie spielend, die Leistung seiner Schülerin begleitete, mochte ihr wohl der liebste Lohn für dieselbe sein. Gleichermäßen überraschte sie ihn im Sommer 1881, als er nach einer viertägigen Abwesenheit heimkehrte, durch Vorführung von Rubinstein's erstem Concert, mit dessen Studium sie sich inzwischen beschäftigt hatte.

Chopin's B-moll-Sonate mit dem Trauermarsch Op. 35 — ein berühmtes Repertoirestück Rubinstein's —, Rubinstein's Suite, seine „Leonore“ mit ihren riesigen Schwierigkeiten, die sie lezthm in ihr Repertoire aufgenommen, sind gleich unzähligen anderen ebenfalls das Resultat weniger Tage; ja zu der lezteren behauptet sie nur zwölf Stunden bedurft zu haben. Was sie irgend interessirt — gleichviel ob Classisches oder Modernes, wenn sie auch besonders zu Chopin, Liszt, Rubinstein neigt — das macht sie sich mit energischem Eifer widerstandslos zu eigen. Daß ihr bei der Kleinheit ihrer von Natur für das Clavierpiel nicht günstig gebauten Hand, die kaum eine kleine Note zu greifen vermag, vermehrte Schwierigkeiten erwachsen, kümmert sie wenig. Was ihr an Spannkraft mangelt, ersetzt sie an Elasticität. Auch weiß sie sich zu helfen und mit der gleichen Wirkung vieles anders auszuführen, als es geschrieben ist. »Je ne sais comment vous ferez pour adapter la »Sonnambula« à vos petites mains; elles devront se promener sur les toits à la manière des sonnambules« schrieb ihr Liszt einmal, als sie ihm seine Sonnambula-Phantasie als den neuesten Gegenstand ihrer Studien und als eine Programmnummer seiner nächsten Matinée ankündigte. Ja wie oft war „Vera Verissima“ die „Zierde“ dieser Matinées, mit denen das musikalische Weimar, seinen Großherzog an der Spitze, in Liszt's Heim, der idyllischen „Hofgärtnerei“, die sommerlichen Sonntage feierte! Und wen sah und hörte man da nicht alles! Welch ein Reichthum künstlerischer Bildung floß da nicht zusammen und fand in Liszt seinen Mittelpunkt! Bülow und Taubig, Rubinstein, Saint-Saëns, Sauret, Pauline Viardot, Sofie Menter, Gräfin Schleinitz, Frau von Mouchanoff, Pinner, Zarembsky, Scharwenka, — ja

wer nennt sie alle, die wechselnd mit dem Meister selber freigebig ihre Gaben spendeten und uns mit Sang und Klang erfreuten, indeß durch die offenen Fenster vom Garten herein Rosen- und Drangenduft drang und die hohen Linden der Belvedere-Allée, die alten Baumriesen des classischen Parks uns frische Kühlung herüber fächelten, wenn drinnen die Temperatur der Begeisterung allzu hoch zu steigen drohte. Wohl war das schön und doch ist's nun — da jene Matinéen, wie es scheint, auf immer verklungen und ihr Veranstalter sie nicht mehr fortzusetzen geneigt ist — auch vorbei und gehört nicht mehr der Gegenwart, sondern der Geschichte an, die es unter dem, was Liszt seiner Zeit gegeben, verzeichnen wird.

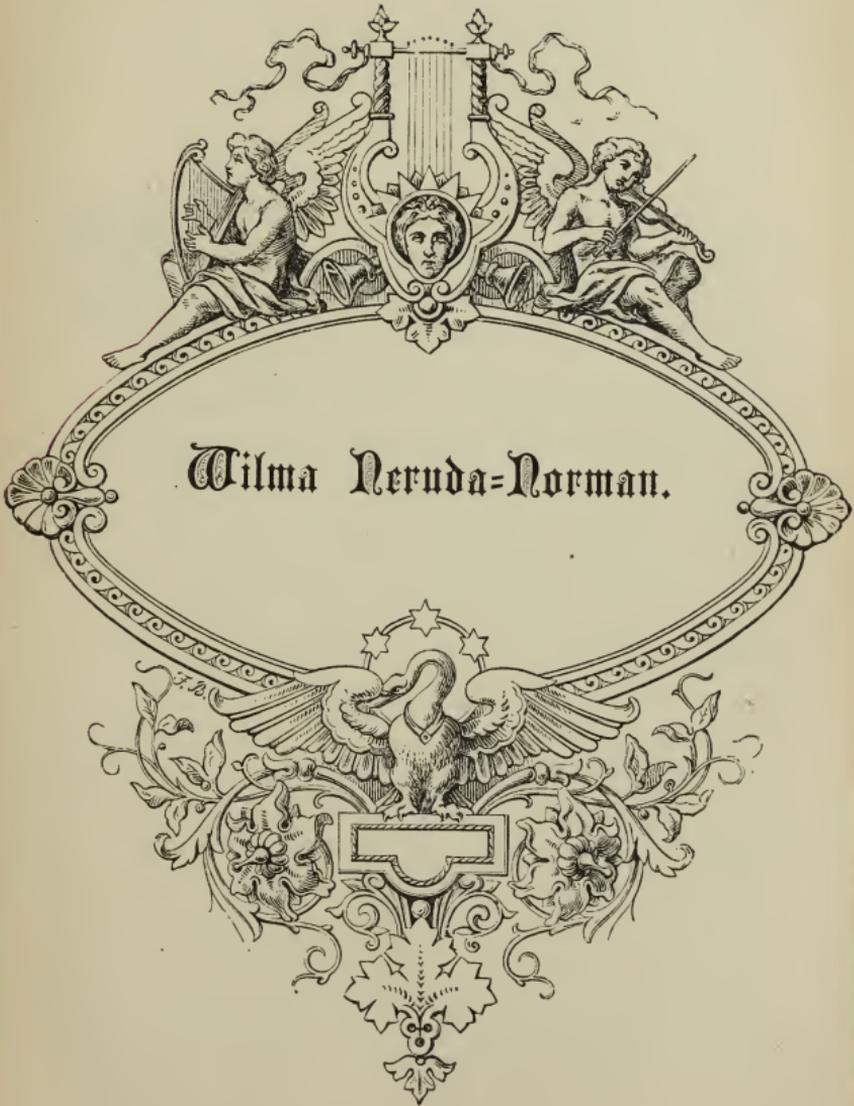
Das, was der Meister seinen Schülern gab und noch fortwährend giebt, aber gewahren und erleben wir noch täglich. Viel ist es auch, was Vera Timanoff ihm dankt. Wenn sie von jedem ihrer drei großen Lehrer, den größten, die die Welt besaßen, etwas als Erbe und Eigenthum empfing: von Taubig die krystallhelle Technik, von Rubinstein die Plastik des Tons, so beeinflusste Liszt insbesondere die spirituelle Seite ihres Spiels, jenes tiefere musikalische Wesen, das noch über der virtuosen Leistung steht. Was sie sich da im Bunde mit den Gaben der Natur durch Lehre und Beispiel zu eigen gewonnen: die Saat emsigen Mühens und nie ermüdender Arbeit, sie ist ihr nun zur goldenen Frucht gereift. Der kühne Schwung ihres, wenn nicht sonderlich seelen-, so doch temperamentvollen Spiels, ihr wuchtiger und dabei sammtweicher, gesangreicher Ton, ihre packende Rhythmisierung, ihre nicht nur in ihrer Specialität, dem Staccato, sondern nach jeder Richtung hin trefflich entwickelte Technik mit einer mehr als weiblichen Kraft

und Ausdauer, haben sie nicht allenthalben, wo sie sich zeigte, laute Anerkennung gefunden? Wochte sich auch hier und dort auf galizischem und ungarischem Boden die leidige Politik in die rein künstlerischen Fragen mischen und man der Musikerin ihre russische Abstammung entgelten lassen, es blieben dies doch eben nur vereinzelte Fälle. Kam es in Krakau, das Vera auf ihrer großen Tournee (1878) mit Sauret, dem ausgezeichneten Geiger, berührte, auf der Straße und im Concertsaal zu so feindseligen Demonstrationen, daß sie kaum angehört wurde und die Kritik sich bis zur Behauptung vergaß, „das Clavier kreische, quieke und schreie unter ihren Fingern“, sodaß Vera ihrem entriüsteten Begleiter allen Ernstes den Vorschlag machte, sich von ihm zu trennen; untersagte beispielsweise auch die Obrigkeit einer kleinen ungarischen Stadt aus eitel Ruffenhaß das Auftreten der Künstlerin, so rief das an anderen Orten um so demonstrativere Ovationen hervor. An der serbischen Grenze begrüßte man sie unter anderem (1879) während ihrer Concertreise mit Theresina Seidl, einer Schülerin Hellmesberger's, an den Bahnhöfen mit feierlichen Ansprachen, von denen die Gefeierte freilich, da sie in serbischer Zunge gehalten wurden, nicht das Mindeste verstand; ja in Eßegg an der Donau überreichte man ihr gar eine russische reichgestickte Fahne, die außer Namen, Ort und Datum die Inschrift trug: „Der nordslavischen Künstlerin die südslavischen Freunde“. Auch die russische Volkshymne wollte man ihr spielen lassen, hätte sie selber es sich nicht aus Rücksicht für die Ungarn verboten. Gerade in den polnischen und ungarischen Hauptstädten Warschau, Lemberg, Pest huldigte man ihr übrigens am feurigsten. Nur selten durfte sie sich über Ungastlichkeit beklagen. Liszt's Wort: »Votre

talent est de force à convertir même les Turcs«, womit er ihre Besorgnisse schon 1876, als sie mit Uglaja Orjeni und Bertha Haft concertirte, beruhigt hatte, bewährte sich.

Bis zum goldenen Horn hinab ging sie allerdings für's Erste noch nicht. Sie zog es vor, die holländischen Städte (1878 und 1881), Paris (1877) und London (1880, 81 und 82) zu erobern und ihre Siege in Deutschland und Rußland (im Süden wie im Norden) fortzusetzen. Auch Amerika streckte die Hand nach ihr aus; doch blieb ihr zunächst noch in Europa genug zu thun. Im Sommer 1879 spielte sie bei dem vom „Allgemeinen deutschen Musikverein“ veranstalteten Wiesbadener Musikfest und im darauffolgenden Herbst zum Geburtstag der Kaiserin in Baden = Baden, wo unser deutscher Kaiser sich mit der russischen Künstlerin in ihrer Sprache unterhielt. Noch früher schon, gelegentlich seines Curaufenthaltes in Gmß (1876), hatte sie ihrem Czar Alexander II. ihre musikalische Huldigung dargebracht und in einer auf seinen Befehl eigens für sie veranstalteten Soirée vor ihm gespielt. Auch bei Mac Mahon, dem weiland Präsidenten der französischen Republik, stand sie in besonderer Gunst, und der Weimarer Hof, bei dem sie ein gern gesehener Gast ist, ernannte sie im October 1880 zur großherzoglichen Kammerpianistin. So jung sie ist, sie trägt schon der Ehren viele auf ihren Schultern. Als 1881 die Concertgesellschaft »Sempre crescendo« in Leyden ihr 50jähriges Jubiläum feierte, nahm sie die jugendliche Meisterin unter ihre Ehrenmitglieder auf. Wir wüßten auch für Vera Timanoff's immer höher strebende Künstlerchaft kein richtigeres Motto als »sempre crescendo«.





Wilma Neruda-Norman.





Zwei Jahre sind es, da überraschte der Mann der Überraschungen, Hans von Bülow, indem er der musikalischen Menschheit wieder einmal einen seiner eben so berühmten als ob ihrer Sarkasmen gefürchteten Reisebriefe und =Artikel zum Besten und damit allerlei ernste Fragen zu denken gab, die Welt mit der Mittheilung, daß es einen „Rivalen Joachim's“ gebe. \*) „Des Einzigen einziger Rival“, so hieß es, „lebt in England, dieser Er ist eine Dame und diese Dame heißt Wilma Neruda = Norman.“ Den Jüngsten, mit der musikalischen Chronik minder Vertrauten unter unseren deutschen Concertbesuchern klang der Name ziemlich fremd an's Ohr. War die Trägerin desselben auch nicht gerade, wie Bülow meint, für das Land der Musik „nur legendenhaft“ — denn noch im Jahre 1874 hatte man sie beispielsweise in Leipzig gehört — sie war doch eine so selten begrüßte Erscheinung in unseren Musikhallen geworden, war dem vaterländischen Tonleben seit langem so fern gerückt, daß die Älteren, Beleseneren der Wißbegier der Jüngeren zu Hülfe kommen und sie belehren mußten, daß aus einem einmaligen Wunderkind Wilma Neruda, das sich zu Ende der vierziger Jahre daheim und im Ausland seinen

\*) „Die Geigenfee.“ Signale 1880, Nr. 16.

ersten Ruhm erstrichen, jene Wunderfrau gereift sei, die als „Geigenkönig von Apollo's Gnaden“ sich im „Reich der optischen, nicht aber der akustischen Nebel“ ihren Thron erbaute. „Die Geigenfee“ taufte sie Hans von Bülow und bekennt sich von ihren Leistungen „elektrisch gepackt.“ „Frau Neruda's Technik zu preisen“, sagt er, „wäre eben so abgeschmackt als materialistisch. Wer spricht von Joachim's Mechanismus? Der Geist, die Seele, das Leben, die Wärme, der Adel, der Stil, die aus der innigsten Vertiefung in das Kunstwerk, aus dem liebevollsten Aufgehen in demselben sich entfaltende Hoch-Blüte idealer Individualität, die verklärte Auferstehung des Subjects als Lohn für seine Hingebung an das Object, darin liegt das Machtgeheimniß dieser Zauberin über die Herzen der Zuhörer. Darin ist sie groß und rein wie Joachim, darin ist sie so einzig wie Er. Das ist's, was bewirkt, daß man ihr mehr als »talent hors ligne«, daß man ihr Genie, also Talent in höchster Potenz zuzuerkennen hat.“

Auf eine lange Reihe künstlerischer Ahnen blickt Wilma Neruda zurück. Der erste als Violinspieler bekannt gewordene Repräsentant ihres Namens, der zu Koffitz in Böhmen gebürtige Johann Chrysothomus, weist bis in die ersten Jahre des vorigen Jahrhunderts hinab. Zu Prag für Musik erzogen, vertauschte er später die dortige Theatercapelle mit dem Kloster und starb als Prämonstratensermönch im Strahoser Stifte. Sein jüngerer Bruder Johann Georg griff gleichfalls zur Geige, componirte auch Allerlei, ging auf Reisen und folgte 1750 einem Ruf nach Dresden, sich nachmals nur der Ausbildung seiner Söhne Ludwig und Anton Friedrich widmend. Der Brünner Domorganist Josef Neruda, der um ein volles Jahrhundert jünger

war als jenes erstgenannte Brüderpaar, war Wilma's Vater. Von der musikalischen Familienbegabung erbte jedes seiner fünf Kinder sein Theil. Weitans am reichlichsten damit gesegnet aber wurde die am 29. März 1839 geborene Wilma, der schon von allererster Kindheit an der Himmel voller Geigen hing. Kaum vier Jahre alt, begann sie bereits vom Vater zu lernen, mit dem Bogen umzugehen, und so schnell und sicher gewöhnte sie sich ihn zu führen, daß man die Sechsjährige nach Wien schickte, damit sie bei einem guten Meister in die Lehre gehe. Ein Jahr der Studien bei Leopold Jansa befähigte sie, sich öffentlich hören zu lassen. Mit ihrer älteren Schwester Amalie trat sie 1846 im Salon Streicher auf und gab sodann im December desselben, wie im Januar des darauffolgenden Jahres drei Concerte im alten Wiener Musikvereinsaal, deren drittem Jenny Lind die Ehre ihrer Mitwirkung schenkte. Als die Schwestern im August in Baden bei Wien ein viertes Concert veranstalteten, hatte sich auch ein Bruder, Victor mit Namen, als Violoncellspieler hinzugefunden. Wilma, „der kleine geigende Engel“, erregte ebensoviel Sympathien als Bewunderung. „Die weit über ihren Jahren stehende Auffassung, die vollendete Form des Vortrags, die Reinheit der Intonation überhaupt und der feine, kräftige Ton, den sie der kleinen Dreiviertelgeige entlockte“, fanden die lauteste Anerkennung.

Nordwärts ziehend, setzte die Kinder-Trias ihre Erfolge in Leipzig, Berlin, Hamburg und anderen Städten fort. In London führte sich Wilma am 11. Juni 1849 bei den Philharmonikern mit einem Concert Bériot's ein, die nächsten Jahre sahen sie vorzugsweise in Rußland. Die Lücke, die der in Petersburg erfolgende Tod des Bruders in das Ge-

schwister-Trio riß, ward durch den Eintritt eines zweiten Bruders, Franz, schnell wieder ergänzt; ja durch Aufnahme der jüngeren Schwester Marie als zweite Violinistin erweiterte sich das Ensemble sogar eine Zeitlang zum Quartett. Das Streich-Terzett, das, als Amalie sich dann vom Clavier zurückzog, übrig blieb, erwarb sich in Schweden, Norwegen und Dänemark, im Leipziger Gewandhaus, wo Wilma am 23. October 1862 mit Mendelssohn's Concert ihren Einzug hielt, wie allenthalben, wo es sich producirte, zahlreiche Freunde. Dann löste sich dasselbe auf. Sie, die die erste Violine spielte, schloß einen anderen Bund und folgte am 27. Januar 1864 dem Componisten und schwedischen Hofcapellmeister Ludwig Norman als Gattin nach Stockholm. Schwester Marie fand später in der schwedischen Hauptstadt in dem Hofopernsänger Arlberg ihren Lebensgefährten, und auch den Bruder Franz hielt Scandinavien fest — in der Kopenhagener Capelle eröffnete sich ihm ein langjähriger Wirkungskreis. Immer wieder aber fanden sich die Geschwister zu gemeinsamen künstlerischen Leistungen zusammen. An dem von Wilma gegründeten Kammermusikverein, der dem Musikleben Stockholms zur hohen Zierde gereichte, betheiligte auch Marie sich jahrelang auf's eifrigste, und als die ältere Schwester späterhin ihre Thätigkeit ganz nach London verlegte, vereinigte sich ihr dort wiederum Franz als treuer Genosse.

Der Gewohnheit alljährlicher Reisen entsagte Wilma auch im Norden nicht. Kopenhagen, Leipzig, ihre Vaterstadt Brünn, Frankfurt, Köln und andere Orte hörten sie in diesem und jenem Jahr. Großartigen Erfolg hatte 1868 ein Besuch in Paris. „Ihre weibliche Grazie, ihre ungezwungene gewandte Bogen-

führung, ihre unvergleichliche Correctheit, ihr ausgezeichnet reiner Stil, ihre erstaunliche Sicherheit und Poesie" erweckten, laut Fétis, enthusiastische Bewunderung. Sie war „der Stern der großen Gesellschaft“, spielte beim Kaiser in den Tuilerien, in den Salons der Fürstin Metternich, im Conservatoire, bei Pasdeloup, in eigenen Concerten, ohne daß man sich an ihr satt zu hören vermochte. Nicht minder beeilte man sich in Amsterdam, Rotterdam, Brüssel, ihr die gebührenden Ehren zu erweisen. In London vollends erbaute man sich derart an ihrer Künstlerkraft, daß man sie hinfort nicht mehr entbehren wollte. Als der edle, seelenvolle Gesang ihrer Geige am 17. Mai 1869 nach zwanzigjähriger Pause das Publikum der Philharmonischen Concerte wieder entzückte, da inaugurierte sie, ohne es selbst zu ahnen, damit eine Thätigkeit, der sie, wie es den Anschein hat, wohl nun lebenslang angehören wird. So viel Schwierigkeiten dem Vorschlag *Bieuxtempz'*, den Winter über in London zu bleiben und in den Monday-popular-concerts die Primgeige zu übernehmen, anfangs ihrerseits begegneten, sie trat, als sie sich endlich dazu bereit finden ließ, hiermit in einen Wirkungskreis ein, der sie bald ganz und dauernd in Pflicht und Bann nahm.

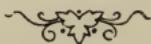
Jeden Winter und Frühling widmet sie seitdem dem englischen Musikleben, ja auch ihren Wohnsitz verlegte sie schließlich nach London. Die Popular-, die Philharmonic- und Crystal-Palace-concerts, die Recitals von Charles Hallé rühmen sich ihrer als einer ihrer vornehmsten Kräfte, und ihre Kammermusik-Vorträge mit Piatti, Riez und Zerbini, oder mit Hallé und ihrem Bruder Franz gehören zu den auserlesensten tonkünstlerischen Genüssen der Themsestadt. Sprach Bülow es doch noch unlängst aus, daß sich

nichts Vollendeteres denken lasse als z. B. der Vortrag von Brahms' H-dur-Trio durch das letztgenannte Künstler-Kleeblatt. Der frühe Beginn wie die lange Dauer der Londoner Concertsaison berauben uns Deutsche freilich leider des Vorzugs, des weiblichen Joachim in unseren Concertsälen öfters froh zu werden. Nur zu vereinzelt Malen, wie 1874 in Leipzig und Frankfurt, 1877 in Wien, 1878 in Paris, 1879 in Holland und Düsseldorf, 1880 und 81 in Wien, Pest, Köln, Hannover, Berlin, Dresden, Prag, Triest, brachte sie sich auf dem Continent wiederum glanzvoll in Erinnerung.

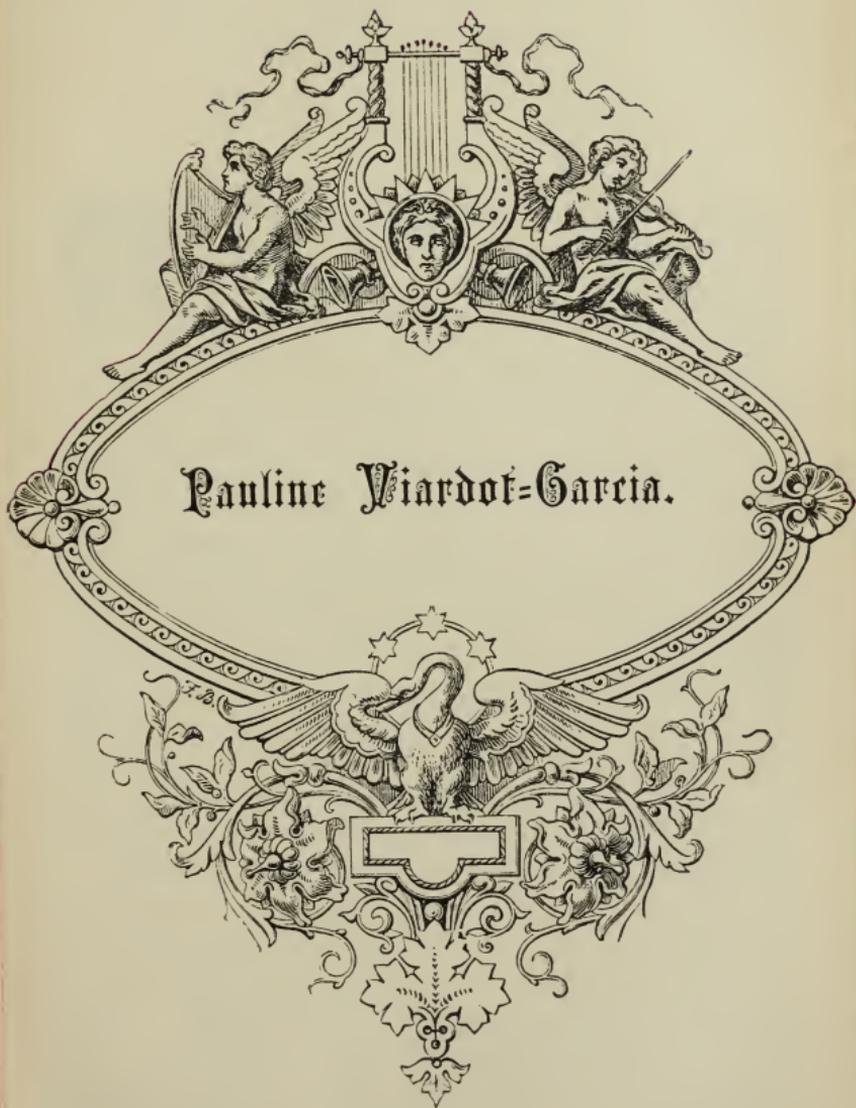
Als künstlerischen Gefährten ihrer vorletzten Tournee hatte sich Hans von Bülow, der illustre Taufpathe der Geigenfee, in Norddeutschland angekündigt. Eine unzeitige Erkrankung des Meisters betrog uns jedoch leider um eine Musikerbauung so seltener Art. An seine Stelle trat Charles Hallé, der als Clavierspieler und Dirigent eben so geschätzte als um das Musikwesen Englands verdiente Freund der Künstlerin, und an dessen Seite erntete sie jetzt wie jenseits so auch diesseits des Canals geziemende Triumphe. Die Vielseitigkeit, die man mit Recht als Hallé's Tugend preist und die er in gleich liebevoller Pflege der classischen wie der werthvollen modernen Tonwerke im Inselreich bekundet, erkannte man nun auch in Wilma's deutscher Heimat als einen der Vorzüge, die sie schmücken. In der an Joachim gemahnenden Stilvollendung, mit der sie Bach Bachisch, Beethoven Beethovenisch, Brahms Brahmsisch spielt, Jedem das Seine gebend und ihn in seinem individuellen Geiste reproducirend; in der sie charakterisirenden „Correctheit nicht bloß des Buchstabens, sondern des Geistes“ gewahrte man ferner eins der Attribute ihrer hohen Meisterschaft. Nicht der

souveräne Glanz und die Vollkommenheit ihrer Technik, die krystallhelle Reinheit ihres Tons, die erstaunliche Gewandtheit ihrer Bogensführung erklären die große, tiefgehende Wirkung ihrer Leistungen, sondern mehr als das Alles ihre innerst musikalische Natur. Bei männlicher Kraft und weiblicher Grazie, dem brillantesten Passagenspiel die süßeste Cantilene verbindend, bei edler Einfachheit, Keuschheit und Durchgeistigung des Ausdrucks, dem Effect vielmehr aus dem Wege gehend als ihn suchend, ist sie die verkörperte Poesie auf der Violine, eine Künstlerin von Gottes Gnaden, wie wir auf ihrem Instrument zur Stunde eben nur diese einzige besitzen.

Als Bixoutempz, „ihr Anbeter und Bewunderer“, noch kurz vor seinem Tode das Urtheil seiner „Wilma carissima“ über sein letztes Werk, sein sechstes Concert, in das er „all sein Können, seine Erfahrung und seine Seele hineingelegt“, sowie gleichzeitig ihre Meinung erbat, „ob sie es für werth halte, ihren Namen zu tragen“, da träumte er — wie er in seinem letzten Briefe schreibt — von „ihrem bezaubernden Spiel“ und von dem Glück, seine Composition von ihr vorgetragen zu hören. Es war ihm nicht mehr zu erleben beschieden, daß sein ihr als oeuvre posthume gewidmetes Werk unter ihrem Bogen lebendig ward, daß es ihre Wiedergabe adelte. Denn Wilma Neruda gehört zu jenen vornehmen Künstlernaturen, die, bei aller Treue gegen das Kunstwerk, dasselbe gern in eine höhere Sphäre rücken. Wenn es aber wahr ist, was Charles Hallé einst sagte: daß sie „nicht bloß mit jedem Jahre, sondern mit jedem Auftreten schöner spielt“, so müssen wir wohl mit Hans von Bülow fragen: „Wo soll das noch enden?“







Pauline Viardot-Garcia.





an kann darüber streiten, ob der ausführende Künstler, dessen Gaben für die Öffentlichkeit verstümmten, obschon er noch unter uns weilt, mit größerem Rechte als der Gegenwart oder der Vergangenheit angehörend zu betrachten sei; denn mehr als sein Dasein weisen seine Leistungen dem hervorragenden Menschen seinen Platz in der Menschheit und in ihrer Geschichte an. Wenn aber sein Genie, das von vielen der Mitlebenden noch in seiner eigensten Sphäre genossen und gefeiert ward, sich des Wirkens in seiner Kunst und für seine Kunst noch keineswegs völlig begeben, sondern dasselbe nur auf andere Gebiete übertragen hat, in denen es der Allgemeinheit noch fort und fort zu Gute kommt, so dürfen wir eine solche künstlerische Größe wohl in der That nicht unberechtigt als eine für unsere Tage noch ihre volle Geltung behauptende in's Auge fassen und den Kreis der Gegenwartigen mit ihrem Bilde schmücken.

Für Pauline Viardot-Garcia nehmen wir dies Recht in Anspruch. Eine der glänzendsten dramatischen Erscheinungen aller Zeiten, in der vornehmen Gruppe der Pasta, Malibran, Schröder-Devrient, Ristori, Rachel, Marie Seebach nach Liszt's Worten eine der Ersten; dabei durch Vielseitigkeit der Begabung, die ihr die Herrschaft über die verschiedensten Kunststile, den tragischen und heitern, den italienischen,

französischen und deutschen, den getragenen und colorirten Gesang gleichmäßig gestattet, durch Tiefe und Reichthum musikalischer und allgemein geistiger Bildung selbst im Kreise jener Auserwählten hervorragend, unter den Heutigen aber ohne Erbin und Nachfolgerin: entsagte sie zwar schon seit langem der Darbietung ihrer unvergleichlichen Kunst in Bühne und Concertsaal, dessenungeachtet aber dürfen wir uns auch heute noch ihres Besizes rühmen und sie mit Stolz zu den Unfern zählen. Denn, mochte immer die Zeit, die tyrannische Gebieterin, ihren Tribut, den sie Keinem erläßt, einfordern und einer Stimme Schweigen gebieten, deren unbegreifliche Virtuosität und Ausdrucksgewalt vor zwölf Jahren noch die Welt in Staunen versetzte, das, was sie groß gemacht: das Geheimniß einer uns mehr und mehr verloren gegangenen wahrhaften und schönen Gesangkunst bewahrt sie noch ungeschwächt und thut es bereitwillig denen kund, die von ihr zu lernen begehren. Als erste Stimmbildnerin der Gegenwart, die unbestritten oberste Autorität ihres Fachs, pflanzt sie die von Vater, Bruder und Schwester ererbte Tradition und Schule fort. Viele der gefeiertsten Sängernamen, die wir heute nennen, wurden groß unter ihrer Pfllege.

Doch auch noch mit andern Täden ist Pauline Viardot dem heutigen Musikleben verknüpft: sie hat sich auch auf tonschöpferischem Gebiete Lorbeeren gepflückt, und wenn diese die Componistin auch unvergleichlich karger umwuchern als die Sängerin und Lehrerin — wie den Frauen nun einmal im Bereich der Production nur spärliche Erfolge gedeihen — so sieht sie sich doch unter ihren Kunstschwestern vergebens nach derjenigen um, die ihr auch in dieser Beziehung den Rang streitig zu machen vermöchte. Hat sie auch

eben so wenig als sie alle eine wirklich große compositorische That zu verzeichnen, bessere und gerechtere Componistenfreuden als der genialen Schwester der Malibran hat das Glück noch immer keiner Anderen gegönnt.

Moritz Hauptmann erklärt in einem seiner an feinen Beobachtungen so reichen Briefe die auffallend geringe compositorische Thätigkeit der Sänger daraus, daß deren persönliche Natur ohnehin in ihre Leistung gelegt werde. Im Gegensatz zu Clavierspieler und Geiger ist ja der Singende selbst sein Instrument. Nicht wie diese bedarf er eines Mediums, muß er erst einem fremden, außer ihm stehenden Körper Leben und Seele leihen. Was er giebt ist so zu sagen sein eigen Fleisch und Blut, ein Stück seines körperlichen und seelischen Lebens, und in seinem Athem strömt er sein Innerstes aus. Wenn dies vom Sänger im Allgemeinen gilt, wie viel mehr von einer Gesangsgröße, deren dramatische Gestaltungen von je mit überwältigender Macht wirkten! Welches Maß schöpferischer Kraft verbrauchte Pauline Viardot wohl bei Verlebendigung ihrer dramatischen Charaktere, deren manchen sie ohne jedes Vorbild, rein aus sich selbst heraus schuf, deren jeden sie aber um neue feine Züge bereicherte! „Man kann mit Recht das französische »elle crée son rôle« auf sie anwenden“, bemerkt Moscheles. „Ist es doch oft, als empfinde sie des Componisten Arbeit als Rohmaterial und verarbeitete es erst; als verstände man den Charakter, den sie personificiren will, erst durch ihre Darstellung.“\*)

In mehr als einer Beziehung spottete Pauline

\*) Aus Moscheles' Leben. II. Leipzig, Duncker u. Humblot. 1873.

Viardot der von der Natur gemeinhin gesetzten Schranken und Geseze. Mit einer durch Schönheit nicht besonders ausgezeichneten, den Einflüssen des Klimas, wie der Nerven und Stimmungen merklich unterworfenen Stimme verrichtete sie Wunder der Gesangskunst, erreichte sie Wirkungen höchster Art. Weit über die herkömmlichen zeitlichen Grenzen hinaus behauptete sie ihre souveräne Herrschaft über ihr Organ; wie wohl keine andere ihres Gleichen verstand sie Wucher zu treiben mit einem ihr keineswegs überreich verliehenen Stimmcapital. Nicht in Einem, in Allem fast war sie groß, was sie in's Bereich ihrer Thätigkeit zog. Sie gehört noch zu jenen spontanen, universell begabten und gebildeten Naturen, die in unserer auf Theilung der Arbeit und Entwicklung von Specialitäten gerichteten Zeit zu den immer selteneren Erscheinungen werden. Eine Gesangsvirtuosin, welche, jedem Stil, jedem Ideal gerecht werdend, von der Geschichte der Kunst unter den Unübertroffenen genannt wird, eine im tragischen Pathos wie in der leichtgeschürzten Komik gleicherweise vollkommene darstellerische Kraft, eine Clavier- und Orgelspielerin, deren sich ihr Meister Bizet als Schülerin nicht zu schämen braucht, eine Musikerin, deren sicheres Partitur- und prima-vista-Spiel sammt ihrem feinen Ohr manchem Capellmeister zu statten käme; eine Componistin von Grazie und Originalität, eine Lehrmeisterin, der wir keine andere zur Seite zu stellen haben, mit einem Worte: eine Frau von Genie und Gelehrsamkeit, deren geistreiche Unmuth im Bund mit einer selbst Wissenschaftliches umfassenden literarischen Bildung und tiefgehenden Kenntniß lebender und todtter Sprachen ihr die Freundschaft vieler der bedeutendsten Männer und Frauen ihres Jahrhunderts gewann, so stand und steht Pau-

line Viardot, Bewunderung heischend, vor unseren Blicken.

Als Glied einer spanischen Familie, in der, wie bei den Bernet's in Frankreich, den Ostade's in Flandern, den Robbia's in Italien, die Genialität erblich schien, wurde Michelle Ferdinande Pauline Garcia am 18. Juli 1821 zu Paris geboren, und in der Kirche St. Roch daselbst empfing sie von ihren Pathen, dem bekannten Componisten Ferdinand Paer und der Fürstin Pauline Galizin, ihre Taufnamen. Der weltberühmte Sangmeister Manuel del Populo Garcia — nach Liszt's Zeugniß \*) „der vollkommenste Typus eines passionirten, feurigen, an Talent und Kraft unerschöpflichen Sängers voll Phantasie, Wärme und künstlerischer Gewalt“ — war ihr Vater. Auch ihre Mutter, Joaquina Sitchez, war eine vorzügliche Bühnenkünstlerin, und ihre reiche Begabung hatte lange Zeit dem Madrider Theater zur Zierde gedient. Mit zwei älteren Geschwistern theilte Pauline das elterliche Erbtheil musikalischen Genies. Auf den Bruder Manuel übertrug sich des Vaters pädagogische Kunst, sein Lehrerruhm; der Glanz seines Sängertalentes, seine und seiner Gattin schauspielerische Gaben feierten in der um dreizehn Jahre älteren Schwester Maria, die sich als Malibran die Welt eroberte, erneute, sich verjüngende Triumphe. Einen hellen Strahlenschein warf dieser blendende, nur zu bald wiederum erlöschende Stern über der jüngeren Schwester Kindheit. Da Pauline kaum drei Jahre zählte, sammelte Maria schon die ersten Huldigungen der Pariser ein. Musik- und Bühnenlust sog die Kleine schon mit ihren ersten

---

\*) Gesammelte Schriften. III. Pauline Viardot-Garcia. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Atthemzügen ein, und die sie umgebende künstlerische Atmosphäre blieb dieselbe, ob auch der Schauplatz wechselte. Nach fahrender Sänger Art war Garcia mit den Seinen bald hier, bald dort. Wie er sich früher, bald in seiner spanischen Heimat, bald in Turin, Rom, Neapel, Paris wechselnd als Tenorist, als Dirigent und Componist Beifall und Ruhm erworben hatte, so vertauschte er 1824 nun seine leztjährige Wirkksamkeit an der Pariser italienischen Oper mit einer gleichen in London, seine glorreich gedeihende Gesangschule nach dem Inselreich verpflanzend, woselbst auch seine Tochter Maria sich ihre ersten Bühnenkränze verdiente. Doch auch hier war seines Bleibens nicht lang. Schon nach Jahresfrist trieb es ihn, sein Glück in der neuen Welt zu versuchen. Was er suchte, fand er freilich nicht. Abenteuer, bunte wechselvolle Erlebnisse, Anerkennung und Ehren wurden ihm zur Genüge; doch das Glück zeigte sich ihm launisch gesinnt. Sein Unternehmen einer italienischen Oper in New-York schlug zunächst nicht minder fehl als die Verheirathung Maria's mit dem Franzosen Malibran, durch dessen vermeintlichen Reichthum sie der Bedrängniß ihres Vaters vergeblich aufzuhelfen gehofft hatte. Nach kurzer unglücklicher Ehe kehrte die Künstlerin zu ihrem eigensten Beruf, der Bühne, zurück. Schien Garcia auch mittlerweile das Glück günstiger — die Schätze, die er aus New-York und dem Goldland Mexiko mit heimzuführen gedacht hatte, sollten Europa nicht sehen. Schon im Begriffe, dahin zurückzukehren, wurde er mit seiner Familie auf dem Wege von Vera-Cruz von einer Räuberbande überfallen und ausgeplündert. 600 000 Francs, das Resultat eines mehrjährigen Aufenthalts, fielen derselben zur Beute, ja selbst von seiner Kunst ward noch ein Tribut gefordert. Der Beraubte mußte,

mochte er sich gegen das unerwünschte Publikum sträuben wie er wollte, vor den klangdurstigen Spießgesellen noch eine Probe seines Gesangs zum Besten geben — eine Scene, die in der Erinnerung seiner Tochter Pauline unauslöschlich lebendig blieb.

So vielgestaltige Eindrücke, Bilder und Erfahrungen steigerten die geistige Frühreise der letzteren und beflügelten ihre ohnehin glühende Einbildungskraft. Nach jeder Richtung hin begabt, erfaßte sie bei der ihr zu Theil werdenden sorgfältigen Erziehung alles, was man ihr lehrte, mit so lebhafter Phantasie, so entgegenkommendem Verständniß, daß man schwer zu erkennen vermochte, welches unter dieser Vielheit von Talenten das ausgesprochenste sei, welch' eigentlichen Beruf ihr die Natur vorgezeichnet habe. Wie spielend erlernte sie fremde Sprachen, ihre Regeln errieth sie instinktiv. Auffällig begabt zeigte sie sich auch für Malerei, für das Porträtiren insbesondere. Sicher, wie ihr Auge die charakteristischen Eigenthümlichkeiten eines Jeden erfaßte, gab ihre Hand sie im Bilde wieder. Nicht minder that sie sich im Clavierspiel hervor, nachdem sie durch Marcos Vega, den Organisten an der New-Yorker Kathedrale, den ersten Unterricht empfangen. Als achtjähriges Kind bereits diente sie bei den Gesangstunden des Vaters — nach ihrer Rückkehr von Mexiko nach Paris — als Begleiterin, und „ich glaube, ich profitirte dabei mehr noch als die Schüler selber“, schreibt sie uns. Indirect lernte sie fortwährend von des Vaters Lehre und Beispiel, obgleich, laut ihrem eigenen Zeugniß, die Mutter ihr einziger Gesangmeister war. Indesß gab sich Garcia augenscheinlich mit den Früchten dieser Methode zufrieden, betraute er doch seinen kleinen Liebling mit den schwierigsten Aufgaben. Als er im Jahre 1829 mehrere Salon-Operetten schrieb,

die er von Schülern in seinem Hause aufführen ließ, bekam auch Pauline ihre Rollen darin zuertheilt. „Ohne mich im Gesang zu unterrichten“, erzählt sie uns, „componirte er doch für mich und ließ mich Stücke singen, die schwieriger sind als alles, was ich seitdem gesungen habe. Ich besitze sie noch und bewahre sie als kostbaren Schatz“.

Ein mehrjähriges Studium des Clavierspiels unter Anleitung Meysenberg's brachte sie so weit, daß Franz Liszt sie als Schülerin annahm. In Concerten ihrer Schwester Malibran trat sie, vierzehn oder fünfzehn Jahre alt, als Pianistin vor die Öffentlichkeit, die Erste, die Thalberg's große Moses- und Hugenotten-Phantasien in Belgien und Deutschland spielte. Ihren leichten Anschlag, die vollkommene Abrundung ihrer Passagen rühmte Liszt nach Jahren noch, als sie, prä-ludirend und phantasirend, ihre vocalen Concertvorträge mit reizenden Eingebungen am Clavier einleitete. Und Moscheles schreibt 1858: „Als sie ein Beethoven'sches Trio mit Begleitung von David und Riez spielte, merkte man ihr die Sängerin nicht an, vielmehr erschien sie mir als ein hochgeschätzter Colleague.“\*)

Nur die ersten Erfolge ihrer Schwester als Pianistin aber erlebte Maria Malibran. Als Pauline Garcia in die Reihe der großen Sängerinnen eintrat, war der sangreiche Mund ihres schweesterlichen Vorbildes schon verstummt, und die Welt betrauerte den vorzeitigen Niedergang eines ihrer leuchtendsten Gestirne. Der Mann jedoch, dessen Liebe die Verstorbene während ihrer letzten Lebensjahre noch beglückt, dem sie kurz vor ihrem Ende noch die Hand gereicht hatte:

---

\*) Aus Moscheles' Leben. II. Leipzig, Duncker u. Humblot. 1873.

Charles de Bériot, der als Rival Paganini's gefeierte Geigenkünstler, gab an ihrer Stelle der jungen Schwester beim ersten Schritt in die Concertarena das Geleite. Als die sechzehnjährige Pauline am 15. Decbr. 1837 in Brüssel, woselbst sie nach dem Tode von Vater und Schwester, ganz ihren Studien hingegeben, mit der Mutter lebte, in einem auch vom Hof besuchten Wohlthätigkeitsconcert zum ersten Mal ihre Gesangskunst öffentlich glänzen ließ, erklang neben ihrer Stimme Bériot's vielbewunderte Geige. Auch auf Reisen begleitete sie ihr Schwager, und als sie 1838 im Théâtre de la Renaissance die erste Probe vor den Parisern bestand, zierte sein Name neben dem ihren das Programm. Die fabelhafte Schulung ihrer Stimme trat da schon bei Vortrag der nach Tartini's »Trille du diable« eingerichteten »Cadence du diable« an den Tag. Das scheinbar für Gesang Unmögliches machte sie möglich, alles, was sie wollte, das konnte sie auch. Jeglichen Anforderungen erwies sich ihr vom dreigestrichenen C bis zum kleinen F herabreichender, ausgiebiger Mezzosopran willig; mußte er sich nicht auch Chopin'sche Mazurken, Concert-Stüden, genug das Widerstrebendste aneignen? In strenger Zucht hatte sie ihn gewöhnt, ihr nichts zu versagen. Die schwierigsten Solfeggien componirte sie, durch contrapunktische Studien bei Reicha hierzu befähigt, für sich selbst. Sie selber war ihr unerbittlichster Lehrer. Schwierigkeiten zu bekämpfen war ihr unablässiges Bemühen, und die Schärfe ihres Geistes, ihr feiner Geschmack, ihr auf's Höchste gerichtetes künstlerisches Streben führten sie auf die Höhe der Meisterschaft.

George Sand, ihre Freundin, der Pauline Garcia bei Schöpfung einer ihrer edelsten Romandichtungen, „Consuelo“, als Vorbild diente, schildert sie als „eine

jener seltenen glücklichen Naturen, für welche die Arbeit ein Genuß, wahre Ruhe, ja ein unentbehrlicher Normalzustand ist und denen die Unthätigkeit eine ermüdende Anstrengung, ein krankhafter Zustand sein würde, wäre sie ihnen überhaupt möglich. Aber sie kennen die Unthätigkeit nicht. Scheinbar müßig, arbeiten sie; ihr Träumen ist kein inhaltloses, es ist vielmehr ein Nachdenken. Wenn man sie wirken sieht, so meint man ihr Schaffen wahrzunehmen, während sie nur das schon Geschaffene offenbaren.“ Ihr äußeres Wesen aber zeichnet sie in den Worten: „Dies bleiche, stille und auf den ersten Blick glanzlose Angesicht, diese abgerundeten und ungezwungenen Bewegungen, diese staunenswerthe Freiheit von aller und jeder Coquetterie — wie umgewandelt und verklärt erscheint das alles, wenn sie sich im Gesang von ihrem eignen Genius hinreißen läßt.“

Hingerissen wie sie selber fühlten sich auch die Hörer von ihrem Genie, und als sie am 9. Mai 1839, im Alter von achtzehn Jahren, auf englischem Boden, das ist in Her Majesty's Theatre zu London, als Desdemona in Rossini's »Otello« ihre theatralische Laufbahn eröffnete, da begrüßte man in ihr eine der Höchstgeborenen im Reiche ihrer Kunst. Die gefährliche Nachbarschaft der ersten europäischen Gesangskräfte: Rubini's als Otello, Tamburini's als Iago, Lablache's als Elmiro, verschlug ihr nichts; sie erhöhte nur den Triumph der Debütantin, in der man die echte Tochter jenes Garcia erkannte, bei dessen dämonisch leidenschaftlicher Wiedergabe des Otello einst sein eigen Fleisch und Blut, Maria Malibran als Desdemona ernstlich für ihr Leben gezittert hatte. Auch die echte Schwester jener Frühverblichenen erkannte man in ihr, deren Desdemona noch in Aller

Herzen lebte, deren holde Stimme und vergötterte Künstlerchaft unvergeßlich und unerreichbar schien. Wieder auferstanden glaubte man die Vielbeweinte und krönte ihre Erbin und Nachfolgerin bereitwillig mit den Kränzen, die nach jener einen Stirn keiner andern mehr zu gebühren schienen.

War Maria Malibran einst der Liebling der englischen Aristokratie gewesen, so überschüttete dieselbe nun auch ihre Schwester mit Gunstbeweisen. Wiederholt entbot auch die Königin sie zu sich, um sich an ihrem Gesang zu erfreuen. Sieg über Sieg feierte die vollendete musikalische Bildung und exceptionelle Organisation der jungen Künstlerin, gleichviel ob sie sich als Tragödin oder als heiterer Genius zeigte; denn auch in Rossini's sonnigsten Inspirationen: in »Cenerentola« und »Barbiere«, bewährte sie ihre Meisterschaft. Stellte Vizzt ihr nicht zwanzig Jahre später noch das Zeugniß aus, daß „unter allen hochgefeierten und reizenden Rossinen, die er bewunderte und applaudirte, nicht eine sei, welche Pauline Viardot in Gesang und Spiel die Palme streitig machen könne“?

Hinter der Begeisterung der Engländer blieb die der Franzosen nicht zurück, als Pauline Garcia, durch Louis Viardot dem Théâtre italien gewonnen, am 9. October desselben Jahres vor den Pariserern erschien. Inmitten einer Künstlervereinigung, welche die Grifi und Persiani, Rubini, Lablache, Tamburini zu Mitgliedern zählte und deren Gleichen die Welt von heute nicht mehr besitzt, nahm sie bei Wiedergabe Rossini'scher Werke die Auszeichnungen entgegen, mit denen man ihrer jungen Größe den gebührenden Zoll entrichtete.

Alfred de Musset, der noch vor kurzem in seinen

berühmten „Stanzas an die Malibran“ \*) klagend ausgerufen hatte:

„Was wir an deinem frühen Grab beweinen,  
Ist nicht die Kunst, die dir so ganz gehört,  
Nein, deine Seele machte dich uns werth.  
Was Kunst war, wird an Andern auch erscheinen,  
Der Herzenston nur, der zum Herzen dringt,  
Die Seele ist's, die Keiner wiederbringt“.

er sang nun von Pauline:

„Man sage nicht, die Quelle sei versiegt,  
Die heil'ge, die Unsterbliches uns spendet,  
Der Himmelsfunken, noch verglomm er nicht,  
Noch ward uns Irdischen die Gottheit nicht entfremdet,  
Noch strahlt uns deines Genius reines Licht!“

„Die Poesie und Musik in Person“, wie George Sand Pauline Garcia genannt, gab sie von dem Reichthum ihres gesanglichen und darstellerischen Vermögens, von der Vielseitigkeit ihres Genies, die sie für jeden Charakter, jede Situation und Stimmung die rechten Töne finden ließ, bald ganz Europa Kunde. Noch nicht neunzehnjährig, verband sie sich im April 1840 mit Louis Viardot, dem geistreichen Kunst-Schriftsteller und energischen Vertreter der radikalen Presse, dem Gründer der »Revue indépendante«, zu glücklicher Ehe und begab sich mit ihrem Gatten, der von der bis dahin geführten Direction der italienischen Oper zurücktrat, für Jahre auf Reisen. Italien, Spanien, Deutschland, Rußland, England suchten sie auf, und die Hauptstädte unseres Erdtheils mit ihren vornehmsten Kreisen wetteiferten, der bewunderten Sängerin eine sympathische und begeisterte Aufnahme zu

\*) Nouvelles poésies. Paris.

bereiten. In Berlin, wo die kurz zuvor über alles Maß gefeierte Jenny Lind noch in frischestem Gedächtniß stand, blieb man der ungleich größeren dramatischen Begabung, der genialeren, großartigeren Natur der romanischen Künstlerin die ihr gebührende enthusiastische Anerkennung ebensowenig, als in Wien und Madrid, in Petersburg, Moskau und London schuldig. Mit welchem Maßstab man sie auch messen mochte, neben keiner anderen Größe erschien die ihre kleiner. Ganz besonders imponirte den Berlinern ein kühnes Wagstück ihres weltberühmten Gastes. Die Aufführung von „Robert der Teufel“ ist geplant, und Pauline Viardot will die Alice singen. Da erkrankt plötzlich, unmittelbar vor Beginn der Vorstellung die Vertreterin der Isabella, Fräulein Tuczeck. Man ist in äußerster Verlegenheit. Doch siehe, Frau Viardot erscheint als rettender Genius. Sie erbiethet sich ohne Weiteres, beide Rollen sofort zu übernehmen und führt die Riesenaufgabe mit glänzendem Gelingen durch.

Von Meyerbeer zur Repräsentantin seiner Fides auserkoren, deren Creirung er keiner Geringeren anvertrauen wollte, zeigte sich Pauline Viardot endlich ihrer Vaterstadt wieder. Nur einmal, im Jahre 1842, war sie seit ihrer ersten Wirksamkeit daselbst im Théâtre italien wiederum erschienen. Mit alternden, oder unvollkommen ausgebildeten Kräften hatte man sich mittlerweile begnügen gelernt. Die großen Gesangskünstler begannen auszusterben, und die an ihre Stelle traten, bezeugten sich als unrechtmäßige Erben. „Seit Rossini's Opfern mehr und mehr von der Bühne verschwinden“, sagt Bizet in seinem bereits citirten geistreichen Essay über Pauline Viardot, „geben sich die Sänger nicht mehr die Mühe singen zu lernen. Es ist gar nicht mehr die Rede davon, eine fleißige, Bildung

erstrebende Arbeit während der Jugendzeit dem öffentlichen Auftreten vorangehen zu lassen. Ein paar Jahre scheinen übergenug zum Studium, ja ein paar Monate, eine Reihe von gegebenen und genommenen Stunden sind dem Meister und Schüler, ja auch dem Publikum zu seinem eigenen Schaden, hinlänglich ausreichend. Das Biegsammachen, das Bilden, Stärken und Beherrschen des Organs ist fast eine Sage geworden. Daher kommt es, daß das Publikum, an guten Gesang nicht mehr gewöhnt, nur nach frischen Stimmen verlangt, und diese einer allmäligen reifen Bildung ermangelnden Stimmen ihre Frische bald einbüßen, und das Publikum nun viel länger mit verdorbenen Stimmen sich begnügen muß, als es an der Frische Genuß fand.“ „Es möchte schwerlich ein Name zu finden sein“, heißt es weiter, „der, was Methode und Virtuosität, Gefühl und Ausdruck gegenüber jeder Leistung betrifft, neben der Schwester der Malibran auch nur genannt werden, geschweige denn mit ihr wetteifern dürfte. Bei ihr dient, wie bei allen großen Vortragenden, denen das heilige Feuer der Poesie nicht mangelt, die Virtuosität nur zum Ausdruck der Idee, der Gedanken, des Charakters eines Werkes oder einer Rolle. Die Virtuosität ist nur dazu da, daß der Künstler alles wiederzugeben im Stande ist, was in der Kunst zum Ausdruck kommt. Hierzu ist sie unentbehrlich und kann nicht genug gepflegt werden.“

Jetzt endlich kehrte nun die königliche Sängerin, die mit der großen Tradition der Vergangenheit den Zauber ihrer genialen Individualität verband, nach langer Abwesenheit nach Paris zurück, um den ihr gebührenden Platz an Frankreichs erster Opernbühne einzunehmen. Der 16. April 1848, der die erste Ausführung des „Propheten“ in der Opéra brachte, bedeu-

tete für den Componisten und die Schöpferin der Fides einen großartigen Triumph. Endlose Wiederholungen des Werkes wurden zu einer Kette von Siegen. Auch in London, in Berlin, Leipzig, Petersburg, überall wollte man diese Fides hören. War sie nicht in der That, wie Moscheles rühmt, „die Seele der Oper, die ihren großen Erfolg wohl zur Hälfte ihr verdankt?“ Nahe an zweihundert Mal sang Frau Viardot die anstrengende Partie. Mit Staunen aber nahmen die Franzosen wahr, daß die unübertroffene Interpretin Rossini's und der Italiener überhaupt, die sie bisher ausschließlich in ihr gekannt, sich in dem gemischten, dramatisch effectreicheren Stile Meyerbeer's nicht minder groß erweise. Dann führte sie auch Gounod, dem ihre Protection mit der für sie geschriebenen »Sapho« die Pforten der Opéra öffnete, ihren Landsleuten vor, um sich endlich auch als Vermittlerin der deutschen Classiker eine neue Glorie vor ihnen zu gewinnen.

Im November 1859 war es, als Carvalho, der Director des Théâtre lyrique, das „Wagniß“, wie Berlioz sich ausdrückt, unternahm, Gluck's „Orpheus“, der seit drei Jahrzehnten von den Pariser Bühnen verschwunden war, wieder auf die Scene zu rufen. Er versicherte sich hierbei zweier mächtiger Verbündeten. Berlioz selbst, der leidenschaftliche Verehrer Gluck's, von dem die Wiederaufnahme des nahezu hundert Jahre alten Meisterwerks ausging, unterzog sich der nothwendigen Bearbeitung und Reinigung der durch Nachlässigkeiten des Componisten beim Niederschreiben und Corrigiren, wie durch Änderung und Zusätze Fremder arg entstellten und verunzüberten französischen Partitur, indem er zugleich die ursprüngliche Lesart der für Wien geschriebenen Oper, derzufolge eine Altstimme der Träger der Titelrolle ist,

wieder herstellte. Zur Darstellung dieser letzteren aber, von der der Erfolg des Ganzen wesentlich abhängt, fand sich Pauline Viardot willig. Was sie damit erreichte, war eine der unvergeßlichsten Großthaten im Gebiete der darstellenden Kunst. Berlioz fühlte sich durch dieselbe an Poussin'sche Gestalten und antike Reliefs, an Theokrit's und Virgil's Poesie erinnert. „Das ist Erhabenheit in der Anmuth, das ist das Liebes-Ideal, das ist göttlich schön!“ ruft er hingeknirscht aus. „Ihre Begabung“, so schildert er Frau Viardot\*), „ist eine so vollkommene und mannigfaltige, ihre meisterhafte Darstellungskunst berührt gleichzeitig so verschiedene Kunstfragen, sie verbindet vollkommene Durchbildung mit einer so genialen Selbstständigkeit der Auffassung: daß sie uns zugleich in Erstaunen und in Rührung versetzt; daß sie gleichzeitig zu überraschen und hinzureißen, zu imponiren und zu überzeugen weiß! Ihre musterhaft geschulte Stimme von ausnahmsweise großem Umfang versteht sie nicht nur vollständig künstlerisch zu beherrschen, sondern sie besitzt auch die heutzutage außerordentlich selten gewordene Kunst einer tadellosen Phrasirung im getragenen Gesang. Sie vereinigt einen unwiderstehlichen, alles mit sich fortreisenden Schwung, ein unfehlbar zündendes Feuer der Begeisterung mit tiefster Empfindung und einer fast beweinenwerthen Gabe, die ungeheuersten Seelenschmerzen zum vollkommensten Ausdruck zu bringen. Im Geberdenspiel weiß sie stets das schönste Maß zu halten; ihre Plastik ist eben so edel als wahr, und ihr stets dramatisch wirksames Mienenspiel wird in den stummen Scenen noch ausdrucksvoller

---

\*) Gesammelte Schriften. Deutsche Ausg. von R. Pohl. Leipzig, Heinze. 1865.

als da, wo es nur zur Verstärkung des musikalischen Ausdrucks dient.“

Die Wirkung des in so idealer Weise wieder belebten „Orpheus“ war denn auch eine ungeheure. Eine Folge von mehr denn hundert Vorstellungen vermochte die Theilnahme und Begeisterung der Pariser nicht zu erschöpfen. Solch glänzendes Ergebnis legte den Versuch der Neuerweckung auch eines andern Gluck'schen Werkes nahe, und im October 1861 folgte dem „Orpheus“ — diesmal auf dem Boden der Opéra — seine jüngere Schwester „Alceste“. Auch zur Meis-  
terin der „fast unnahbaren Rolle“ der thessalischen Königin machte sich Pauline Viardot, um einen neuen, vielleicht, wie Berlioz meint, ihren schwierigsten Triumph zu verzeichnen, der sich einen vollen Winter hindurch fortsetzte. Man wurde nicht müde, die ebenso große Schauspielerin als Sängerin in ihr zu bewundern, die, ohne von der Natur durch Schönheit der Züge bevorzugt zu sein, doch durch die hindurchleuchtende innere Schönheit, durch das heilige Feuer des Genies verklärt und geadelt ward. Die vollendete Plastik ihrer Stellungen, welche ihre tiefe Kenntniß der Antike und der Meistergebilde des cinque-cento verrieth, erregte das Entzücken der Bildhauer und Maler, wie ihr Gesang den Musiker, die Poesie ihrer Auffassung und Gestaltung den Dichter mit Begeisterung erfüllte. Haben nicht auch die Vertreter aller Künste sie einmüthig gefeiert und ihr mit Pinsel und Meißel, in Worten und Tönen ihre Huldigungen dargebracht? Haben nicht de Musset und Turgenev sie besungen, George Sand und Vizzt ihr Bild mit poetischer Feder gezeichnet, wie Ary Scheffer es in Farben, Millet es im Marmor festhielt? Haben Meyerbeer, Gounod, Berlioz nicht für sie geschrieben, nannten

neben ihnen allen nicht Rossini, Chopin, Chorley, Delacroix, Adelaide Ristori im Bund mit den Männern der Wissenschaft: Henry Martin, Renan, Manin und vielen anderen sich ihre Freunde? Wie viel Begeisterung, Freundschaft, Verehrung und Liebe häuft sich nicht im Dasein der bewundernswerthen Frau, deren enthusiastische Hingabe an das Ideal nur in ihrer Berufstreue, deren umfassende Bildung nur in ihrem Genie ihres Gleichen hat!

„In ihr Spiel wie in ihren Gesang legt sie ihr ganzes Wissen, ihren ganzen Geist, ihre ganze Seele und erreicht so die höchste Stufe der Künstlerschaft“, schreibt Theodore Pelloquet\*), indem er hinzufügt: „die Universalität ihres Genies, ihre Vollkommenheit in jedem Stil, jeder Rolle macht sie zu einem Unicum in der Geschichte der Sänger.“ War sie nicht in Wahrheit gleich groß als Norma und Rosine, als Fides, als Sonnambula wie als Donna Anna? Wie selten Eine auch wohl ist sie Cosmopolitin, und wenn Andere der Auszubildung und künstlerisch vollendeten Wiedergabe eines ihnen eingeborenen nationalen Elementes ihre Größe danken, so haben zu Pauline Viardot's Meisterschaft vielmehr verschiedene Länder und Völker ihre Gaben und Einflüsse beigeuert. „Mit ihrem spanischen Naturell“, hören wir Bizet, „ihrer französischen Erziehung und ihren deutschen Sympathien vereinigt sie die Eigenheiten verschiedener Nationalitäten derart in sich, daß man keinem bestimmten Boden einen ausschließlichen Anspruch an sie zugestehen, vielmehr die Kunst „das Vaterland ihrer freien Wahl und Liebe“ nennen möchte. Die ihrem Blut vererbte südliche Blut identificirt sie durch Geburtsrechte mit der italienischen

---

\*) Les hommes du jour. Paris.

Schule, welche den brausenden Schaum der Leidenschaft in vollem Erguß über den feingeschnittenen Rand des Bechers hinausströmen läßt, welcher die Kunstform bedeutet und weniger zum In sich Bewahren da zu sein scheint, als zum Übersprudeln des berausenden Trankes in ein feuriges, aufgeregtes Auditorium. Kraft ihrer vollendeten, mit männlichem Geiste bewältigten Studien hat sie durch Eroberungsrecht sich in den erhabenen Regionen der Kunst, hoch über den Thälern und den ihnen eigenen Luftströmungen, eingebürgert, deren Freud und Leid, deren Fühlen und Streben der großen Menge immer unzugänglich, immer ein Geheimniß bleibt, wo aber die Gluck, Bach und Beethoven, wo die Riesen haufen, die im voraus auf die Popularität des Leierkastens Verzicht leisten. So wird sich auch schwerlich eine vorzüglichere Darstellerin zur Aneignung eines Stils finden, der mit weniger verzehrender Leidenschaft und minderer Erhabenheit als in den Schulen des Südens und Nordens liegt, den Reiz der einen mit dem Gehalt der anderen in einem glücklichen Eklekticismus zu verbinden strebt. Durch Elasticität des Talentes und Schnelle dramatischer Intuition war sie von Natur aus dazu berufen den Gestalten Meyerbeer's ihren höchsten Ausdruck, ihr vollstes Relief zu verleihen“.

Vor allen Nationalitäten und in allen Stilgattungen hatte sich die Tochter Garcia's als Höchstberufene bewährt; in Frankreich wie im Ausland — in England hörte man sie von 1848 bis 1858 alljährlich, auch in Deutschland war sie, zumal gegen Ende der fünfziger Jahre, ein häufiger Gast — gab es keinen gefeierteren Sängernamen als den ihren: nun zog sie sich vom öffentlichen Schauplatz zurück, sich nur noch hin und wieder im Concertsaal zeigend. Unterrichten

und Componiren füllten von jetzt ab in erster Linie ihr Leben aus.

Von Paris verlegte sie 1863 ihr Heimwesen nach Baden-Baden, dem Lieblingsaufenthalt der dort aus allen Landen zusammenströmenden Künstler, deren Mittelpunkt sie bald bildete. Im lauschigen Thal der Doß, wo sich, wie im Winter und Frühjahr an der Seine, die elegante Welt Europas Rendez-vous gab, wo sich „ganz Paris, das frivole wie das intelligente, das sociale wie das künstlerische“ zusammenfand, mußte auch die Musik, die zur Unterhaltung entboten wurde, international sein. Berlioz, Gounod, Thomas, Félicien David, Saint-Saëns, Offenbach, die ihre Opern aufführten, Rubinstein, Clara Schumann, Brahms, Jean Becker, Joseph und Amalie Joachim, Stockhausen, Bülow, Rosenhain, Vieurytempß sorgten für Reichthum und Mannigfaltigkeit der Genüsse. Das Virtuosenenthum sandte seine Vertreter, männliche und weibliche, in Scharen; ihm gehörte im Musikleben Baden-Badens der Löwenantheil. Auch in der Villa Biardot-Garcia erfuhr es hervorragende Pflege; hatte doch die Herrin derselben, viele Lernbegierige nachziehend, eine förmliche Virtuosen-schule daselbst errichtet. Wie früher im Pariser Salon der geistreichen Frau, die auch in geselliger Beziehung mehr zu geben als zu empfangen gewöhnt ist, konnte man da bei den allwöchentlichen musikalischen Matinéen die Elite der Kunstwelt vereint sehen und hören und neben den erlesenen Gaben der Meisterin auch die ihrer Schülerinnen empfangen. Selbst der höchste gesellschaftliche Glanz fehlte diesen künstlerischen Vereinigungen nicht. Mischten sich doch König und Königin von Preußen, Großherzog und Großherzogin von Baden gern und häufig unter die Geladenen.

Auf einem eigens erbauten Theater gab es auch Vorstellungen kleiner Operetten, zu denen Zwan Turgenew, der geniale Freund des Hauses, den Text, Frau Biardot selbst die Musik geschrieben hatte. Für die Schülerinnen und Kinder der Componistin bestimmt, jeder der vorhandenen Kräfte genau angepaßt, kamen da »Le dernier sorcier«, »Trop de femmes«, »L'ogre, conte de fées« zur Aufführung, als graziöse, formfeine, ebenso sangbare als dankbare Musik nicht umsonst um Beifall werbend. „Der letzte Zauberer“, von Richard Pohl in's Deutsche übertragen, versuchte dann auch in Weimar und Karlsruhe (1869 und 70), wie später in Riga sein Heil. Doch reichte sein Erfolg auf jenen größeren Bühnen an den im engeren Kreise nicht hinan. Alle drei Werke blieben ungedruckt und warten, sammt einer Anzahl Lieder, Duette, Terzette, Chöre, welche die Mappe ihrer Urheberin birgt, der Veröffentlichung. Vieles Andere dagegen: Romanzen und Lieder, Clavier- und Violinstücke, Instructives zc. sandte sie in die Welt hinaus, und sind außer ihren Gesangschulen namentlich ihre Arrangements Chopin'scher Mazurken, deren Vortrag stets zu ihren bewundertesten Concertleistungen gehörte, und vier bei Seitz erschienene pikante Lieder, die sie 1870 beim Beethovenfest in Weimar mit großem Erfolge sang (darunter vorzugsweise das *Désirée Artôt* gewidmete äußerst aparte „Der Gärtner“), in Deutschland bekannt geworden\*).

\*) Veröffentlicht wurde bisher von Pauline Biardot:

Album de 12 Romances, illustré par Ary Scheffer. Paris, Troupenas.

6 Pièces pour Piano et Violon. Paris, Gérard.

Polonaise à 4 mains. Paris, Gérard.

Album russe de 12 mélodies. Petersburg, Johansen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

„Nahe Verwandtschaft mit Chopin, harmonische Feinheiten, graziöse Originalität“ rühmt Liszt ihrem schöpferischen Talent nach.

Dem behaglichen Aufenthalt der Künstlerin in Baden-Baden machte der Ausbruch des deutsch-französischen Krieges ein vorschnelles Ende. Als Gattin eines Franzosen sah sie sich gezwungen, Deutschland 1871 zu verlassen und ihr Besitzthum daselbst aufzugeben. Sie kehrte, nachdem sie im Mai 1870 noch ein letztes Mal in Weimar, im November wiederholt in Wohlthätigkeitsconcerten noch in London öffentlich gesungen, nun dauernd an den Ort ihrer Geburt zurück. Mehrere Jahre lang war sie als Gesangsprofessorin am Conservatoire in Paris thätig. Da ihr jedoch die hier übliche Unterrichtsweise nicht zusagte, die verschiedenen Methoden der verschiedenen Gesangsmeister von der Opéra comique und der Opéra ihr vielmehr für

---

2<sup>d</sup> Album russe. Petersburg, Johansen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

4 Lieder. Leipzig et Weimar. Seitz.

6 Mazurkes de Chopin arr. p. la voix. Paris, Gérard. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

6 Mélodies. Paris, Heugel.

Ecole du chant classique, en 6 livraisons, contenant une choix d'airs, duos et trios des maîtres de toutes les écoles, avec préfaces, nuances, annotations p. P. V. Paris, Gérard.

Recueil de mélodies de Manuel Garcia (père), arr. avec accompagnement de Piano.

Canzonetta de Haydn (tirée d'un quatuor), arrang. p. la voix. Paris, Heugel.

Une heure d'étude, en 2 parties. Paris, Heugel. Berlin, Bote & Bock.

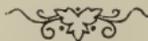
6 Mélodies. Paris, Heugel.

Trois recueils de Valses de Schubert, arr. à 2 voix. Paris, Gérard.

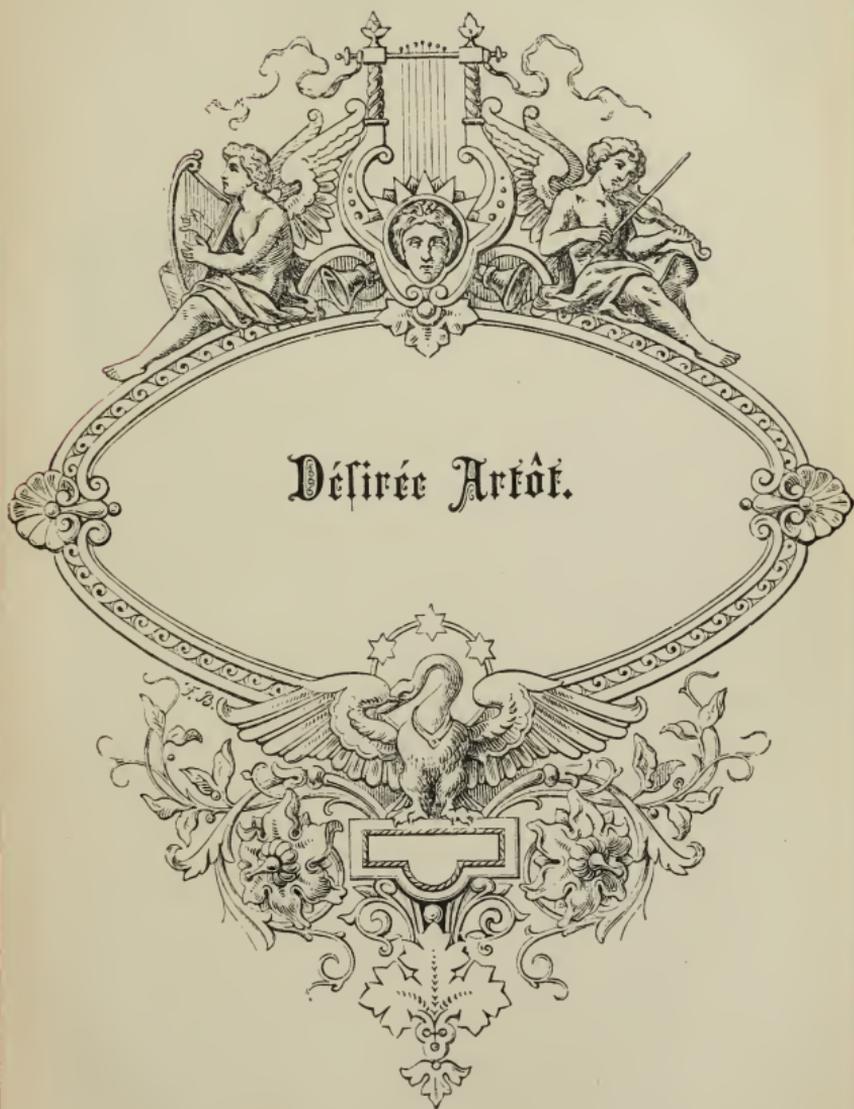
Danses hongroises, arr. à 2 voix. Paris, Maho.

Une 30<sup>ne</sup> au moins de Mélodies. Petersburg, Johansen.

die Stimme und deren Ausbildung verderblich erschienen, legte sie ihr Amt bereits 1864 wieder nieder, um in voller Unabhängigkeit wie zuvor ihren pädagogischen Beruf zu üben. Auch als Lehrerin war ihr der Erfolg in hohem Grade günstig, und ihrer Schule zum großen Theil danken die ersten deutschen und fremdländischen Bühnen ihre besten Kräfte. Désirée Artôt, Uglaja Orjeni, Marianne Brandt, Bianca Bianchi, Marie Schröder-Hansstängel, Bertha Chnn, Mathilde Beckerlin, Magdalene Murjahn, Anna Boffe, die in London gefeierte Antoinette Sterling, Mathilde Philips, der amerikanische Stern, die Bilbaut-Vauchelet an der komischen Oper in Paris, die Duvivier, welche die Hauptrolle in Massenet's »Hérodiade« creirte, und viele Andere, sie holten sich bei Pauline Viardot ihre künstlerische Reife. Auch die Lucca, Smeroschi, Marie Biro de Marion, die jetzt in Italien Furore macht, studirten eine Zeitlang bei ihr. Wer zählt und nennt sie alle, die aus Belehrung und Vorbild der außerordentlichen Frau Gewinn schöpften? Ein Genie wie sie selber freilich hat sie nicht wieder heranzubilden vermocht, selbst an ihren Kindern — drei Töchtern und einem Sohn vererbte sie ihre musikalische Begabung —, so talentvoll sie sind, nicht. So darf die Welt sich immerhin in Geduld fassen, bis sie eine zweite Viardot-Garcia ihr eigen nennt!







Desirée Artôt.





in eigenthümliches Interesse gewährt es, bei Betrachtung der mannigfaltigen Künstler-individualitäten den Quellen ihrer Begabung nachzugehen und das Augenmerk darauf zu richten, ob ihnen dieselbe als Familienerbgut, oder vielmehr als freies persönliches Naturgeschenk zufiel. Denn wenn wir in uns allen nicht nur eine in uns selber wurzelnde Individualität, sondern zugleich das Resultat des Daseins unserer Ahnen und Voreltern zu erkennen haben, wenn in einem Jeden von uns, wie in allem Geschaffenen, neben dem Naturgesetz der Vererbung zugleich das des Veränderungsvermögens thätig ist, so lohnt es wohl der Mühe zu fragen, welches dieser beiden Naturgesetze sich im Lebens- und Entwicklungsgange dieses und jenes hervorragenden Menschen als das mächtigere erwies.

Drei Eigenschaften, die Désirée Artôt vorzugsweise charakterisiren, wurden ihr als Familienvermögen in die Wiege gelegt. Mit dem vornehmen Sinn des adligen französischen Geschlechts Artôt de Montagny, dem sie entstammte, überkam sie auch demselben schon durch mehrere Generationen eingeborene musikalische Genie. Von den beiden Großmüttern väterlicher- und mütterlicherseits, welche, beide Deutsche von Geburt, dem französischen Familienblut ein germanisches Element zuführten, aber erbte sie die Liebe

für deutsches Wesen und deutsche Kunst, die sie zeit-  
lebens so warm bethätigt.

Musiker von Beruf waren schon Vater und Groß-  
vater. Das aristokratische Haupt des Urgroßvaters  
hatte in der Schreckenszeit der französischen Revolution  
unter dem Beil der Guillotine geblutet. Seinem  
Sohn, der sich allein auf sich selbst gestellt sah, mußte  
die Kunst als Handwerk, als Broderwerb dienen. Er  
wurde Orchestermusiker, Hornist bei der Brüsseler  
Oper, wie später sein Sohn Désiré. Doch nicht dieser  
allein, all' seine Kinder waren musikbegabt. Eine  
Tochter Louise, als Sängerin berühmt, als Schönheit  
bewundert, debütierte mit achtzehn Jahren in Paris,  
starb aber frühzeitig dahin. Ein anderer Sohn, Josef,  
gewann sich mit seiner Geige Ruhm und Reichthum.

Désiré, der Vater unserer «*désirée cantatrice*», machte  
sich als Mitglied des königlichen Theaterorchesters und  
der Hofcapelle, wie auch als Hornlehrer am Conser-  
vatorium zu Brüssel seiner Kunst vielfältig nützlich.  
Doch nicht an dem Ort seines Wirkens und dauernden  
Aufenthalts, sondern in Paris, dahin er in Begleitung  
seiner jungen, den Ardennen entstammenden Gattin  
eine Geschäftsreise unternahm, wurde ihm — am  
12. Juni 1839 war es — seine geniale Tochter als  
erstes Kind geboren. Man hatte ihre Ankunft auf der  
Welt erst später erwartet. Nun mußte sie mit einem  
wenig gastlichen Empfang auf Stroh, zwischen den  
vier leeren Wänden eines Zimmers, das man ihrer  
von ihrer Niederkunft überraschten Mutter auf der  
Eisenbahnstation einräumte, fürlieb nehmen. Erst  
sechs Monate später kehrte Désirée mit den Eltern in  
ihrer rechtmäßigen Heimat ein, um ihr bis zum  
sechzehnten Jahre ausschließlich anzugehören und ihre  
Erziehung daselbst zu empfangen.

Vorzeitig, wie ihr Eintritt in die Welt, war auch ihre Entwicklung. Bald lenkte sie als Wunderkind die Aufmerksamkeit auf sich. Mit sieben Jahren schon trat sie in das Conservatorium ein, und noch nicht elf Jahre alt, trug sie in Harmonielehre und prima-vista-Lesen in allen Schlüsseln den ersten Preis davon. Als Vierzehnjährige verließ sie die Anstalt wieder, noch bevor sie das Studium des Gesangs begonnen. Nur auf Clavierspiel und italienische Sprache hatte sich der Unterricht erstreckt; außerdem aber war ihr auch das Flämisch, Französisch und Englisch geläufig geworden, wie ihr seltenes Sprachtalent sich späterhin auch das Spanische und Deutsche aneignete. Erst in London erwachte die Sängerin in ihr. Ihr Onkel Charles Bagnied, der als Maler der Königin dort lebte, nahm sie in sein Haus. Zum ersten Male hörte sie da die italienische Oper mit der Viardot, der Bosio und Grisi, mit Mario, Lablache und Tamburini, und begriff, wie sie selbst sagt, „daß man wohl mit Empfindung singen könne, zuvörderst aber mit Methode singen gelernt haben müsse“. Diese Methode eignete sie sich selbst bei Pauline Viardot an. Sechzehn Monate (1856 und 1857) ging sie bei der genialen Meisterin theils in London, theils in Paris in die Schule, um selbst als Meisterin daraus hervorzugehen. Ein erstes Debüt im Salon der Königin von England, gelegentlich der Anwesenheit des belgischen Königs, glückte auf's Beste. Sie sang dann mehrfach in den Salons der englischen Aristokratie und trat in Brüsseler Concerten zuerst die Öffentlichkeit. Kurz darauf, im Januar 1858, hatte man sie bereits für die große Oper in Paris gewonnen. Wo sie einst das Licht der Welt zuerst erblickt, sollte sie, so wollte es eine günstige Fügung, nun auch zum ersten Mal vor

dem Licht der Lampen erscheinen. Auf Wunsch Meyerbeer's, der, nachdem er sie kaum gehört, sie zur Interpretin seiner Fides auserkor, führte sie sich mit dem „Propheten“ ein. So schwer die Rolle für die jungen Schultern des achtzehnjährigen Mädchens schien, sie bewältigte dieselbe doch siegreich und ersang sich auch als »Favorita«, als Blanche in Halévy's neuer Oper »La magicienne« und als »Sapho« in Gounod's gleichnamigem Werk, das der Componist eigens für sie umgeschrieben und gekürzt hatte, große Erfolge. Die Anstrengung war jedoch zu gewaltig für die jugendliche, noch nicht genugsam gestählte Stimme. Ihrer Gesundheit drohte ernstliche Gefahr, und da die Direction auf den Vorschlag eines Engagements mit verminderter Beschäftigung nicht einging, sah Désirée Artôt sich nach Ablauf eines Jahres genöthigt, die Opéra zu verlassen. Eine Erholungsreise nach der Schweiz und Italien benutzte sie, um bei Lamperti in Mailand noch einige Secco-Recitative zu studiren; dann führte sie ihr Stern nach Deutschland, nach Berlin.

Ziemlich kühl wurde die Primadonna der italienischen Operngesellschaft Lorini's im Victoriatheater im Januar 1860 empfangen; doch im Sturm besiegte sie die Herzen der Kunstfreunde. Seit Henriette Sontag hatte keine Sängerin einen ähnlichen Enthusiasmus hier erregt. Man schwärmte für „die blonde Flamänderin“, und wenn man in der Pariser Oper die leidenschaftlichen Accente, die Ausdrucksmacht ihres wundervollen sammtweichen Mezzosoprans bewundert hatte, so ergötzte man sich in Berlin an der leichten Eleganz und spielenden Grazie, mit der sie die unmöglichsten Zierathen und Gaukeleien der welschen Musik wiedergab. Längstvertraute Gestalten, wie Rossini's Lieblingskind, die kecke Rosine im „Barbier“, die „Cene-

rentola“, „Regimentstöchter“, „Sonnambula“, wußte ihre von echter Empfindung beseelte Virtuosität, ihre feine Darstellungs- und Charakterisirungsgabe mit neuen blühenden Reizen zu umkleiden. Auch den kältesten Verächter des italienischen Gesangs zog sie widerstandslos in den Zauberkreis ihrer künstlerischen Individualität; erschienen doch selbst die leichtwiegendsten Producte in ihrer geist- und gemüthvollen Wiedergabe, ihrer lebenssprühenden Action veredelt, über sich selbst emporgehoben. In Scharen wallfahrte man in's Vicentoriatheater. „Wer noch nicht in der italienischen Oper war, fühlt sich vollständig discreditirt in der eleganten Gesellschaft“, schreibt Ernst Kossak, der Mann des eleganten Feuilletons.

Auch der Hof nahm die Italiener in seinen besondern Schutz. Der Prinz-Regent, der jetzige deutsche Kaiser, versäumte selten eine ihrer Vorstellungen und ließ sie des öfteren in seinen Soiréen singen. Seiner Vorliebe für ihren strahlendsten Stern, Désirée Artôt, aber ist er und seine Gemahlin treu geblieben: seit 22 Jahren bringt die gefeierte Künstlerin allwinterlich einige Monate in Berlin zu, um ihre Thätigkeit daselbst ausschließlich dem Genuß des Kaiserpaares und seines Hofes zu widmen. Längst trägt sie auch den Ehrentitel seiner, wie des Kaisers von Osterreich, Kammerfängerin.

Sie selber heimelte indeß der deutsche Boden lebhaft an. „Kaum einen Monat hatte ich in Deutschland gelebt“, schreibt sie selbst, „so fühlte ich, daß hier meine eigentliche künstlerische Heimat sei, und darum habe ich sie auch nie wieder dauernd verlassen mögen. Die glänzendsten Anträge, die sich mir in Mailand, Madrid, Amerika und anderwärts boten, wies ich von mir, und wenn ich auch neben der Patti und Lucia in

Coventgarden in London und Rußland, zuweilen auch in Belgien sang — im Grunde hat sich doch meine ganze Carrière in Deutschland abgespielt und ich hoffe, sie auch da zu beischließen.“

In der That verging seit ihrem ersten Besuch kein Jahr, wo sie nicht deutsche Lüste athmete. Sie sang überall, sah sich allerwärts — selbst bei den halbwillden Völkern Asiens — umhuldigt; doch die Lockungen aller Hauptstädte Europas machten sie dem Vaterland der echten hohen Kunst nicht ungetreu. So viel sie wandernd umherzog und dies ruhlose Umherschweiften auch nach ihrer Vermählung mit Mariano de Padilla, dem Abkömmling einer spanischen Adelsfamilie, den die lauterste Begeisterung und ausgesprochenster Beruf für die Kunst zur Ausbildung seines schönen Baritons und zur Bühne getrieben hatte, fortführte, Berlin blieb der feste Punkt inmitten aller Unstetheit ihres Lebens. Wie nach ihrem „Wahnsfried“ — so nannte sie jüngst scherzend ihre von ihrem Onkel Josef ererbte Villa in Sèvres —, wo sie einst (am 15. September 1869) ihre Hochzeit feierte, wo ihre Kinder geboren wurden und wo sie alljährlich eine Zeitlang der Ruhe pflegt, kehrt sie auch nach der deutschen Hauptstadt alljährlich zurück. Hier in ihrer zweiten Heimat brachte sie, die Französin, selbst die Zeit während des deutsch-französischen Krieges zu, ihr Besitzthum in Sèvres indeß für Unterbringung der Verwundeten zur Verfügung stellend. Sie singt und spricht auf unseren Bühnen unsere Sprache, und ihre Kinder: die schwarzäugige Carmen und die blonde Lola, werden von einer deutschen Erzieherin gebildet. Sie sprechen, schreiben und singen deutsch, „damit sie früher als ihre Mutter mit der ihr so lieben Sprache vertraut werden.“

Welch treffliche Vermittlerin deutscher Kunst auch dürfen wir in Désirée Artôt schätzen! Eine Händel'sche Arie, eins unserer Lieder — man denke nur an Bendel's viel gesungenes „Wie berührt mich wunderbar“ — von ihr zu hören, gehört zu den auserlesensten Feingenüssen. In ihrem ein halbes Hundert Partien umfassenden Repertoire von sonst und jetzt ist die deutsche Oper durch Mozart (mit Donna Anna und Zerline, Gräfin und Susanne), Weber, Flotow, die italienische von Pergolese und Cimarosa bis zu Verdi und den Gebrüdern Ricci, die französische von Meyerbeer und Auber bis Bizet, Offenbach und Boïse vertreten. Eine für nur zwei Personen geschriebene Oper des letzteren: »Bonsoir voisin«, sang sie mit ihrem Gatten gemeinsam am preussischen Hofe, wo sie mit der Lucca, Drageni und Harriers-Wippern zusammen sich zur Abwechslung auch einmal zu ein paar musikalischen Scherzen Offenbach's herabließ.

Zu Kaisers Geburtstag, dessen musikalische Festkosten sie seit Jahren wesentlich bestreitet, hat sie immer eine besondere Gabe bereit. Da schmuggelte sie auch eine ihrer Lieblingsoperen: Bizet's jetzt überall eingebürgerte „Carmen“, zuerst in Deutschland ein, wenngleich, da man sich der Aufnahme derselben abgeneigt zeigte, zunächst unter fremdem Namen. Ihre geniale Darstellung der Titelrolle, die heute noch zu ihren apartesten Leistungen gehört, gewann dem pikanten Werk des Kaisers Beifall in so hohem Grade, daß er sofort die Inszenirung in der Hofoper befahl. Oft auch geschieht es, daß die musikalisch fein gebildete Künstlerin mit ihrem als Sänger und Schauspieler gleich excellirenden Gemahl sich aus diesem oder jenem Opernfragment und einem improvisirten Text die das deutsche Reichsoberhaupt feiernde Festoper eigenhändig

zusammenstellt. Ihr vielseitiges Talent erweist sich eben zur Lösung der verschiedenartigsten Aufgaben geschickt. Übernahm sie doch einst auch in einer ungarischen Oper: Erkel's »Hunyadi Laszlo«, eine Partie (die Gara Maria) in ungarischer Sprache!

Für die ungarische Collegin, die damals an ihrer Seite sang: Wilma von Boggenhuber, wurde übrigens diese Mitwirkung folgenreich; bahnte ihr nicht Désirée's Empfehlung den Weg nach Deutschland und an dessen größte Opernbühne? Eine liebenswürdigere, hilfsbereitere Kunstgenossin als die Meisterin Artôt gab es kaum je. Wie Vielen hat sie freundlich die Hand gereicht zum Vorwärtskommen. Sprach nicht auch sie das entscheidende Wort, das Marie Wilt auf die Bühne wies? Erfuhren nicht noch in jüngster Zeit ihre Landsmännin Bertha Baldi und die Polin Lola Beeth ihre lehrreiche Führung? Mit hervorragendem Talent und Neigung für das Unterrichten begabt, gebietet es der immer Thätigen nur an Zeit und Ruhe, sich der Bildung junger Talente in ausgedehnterer Weise zu widmen. Sie beschränkt sich im Ganzen und Großen darauf, durch ihr Beispiel zu wirken. Von ihrem wunderbar weichen Tonansatz, ihrer edlen Tongebung, von ihrer in der Coloratur wie im getragenen Gesang gleich meisterhaften Technik, von der eminenten Herrschaft, mit der sie der Stimme selbst zu einer Zeit, wo die Natur ihre Gaben zurückzuziehen pflegt, noch gebietet, von dem Esprit und der Noblesse ihrer ganzen künstlerischen Gestaltungen (es sei hier nur an ihre Rosine, Amneris, Azucena erinnert) könnten wohl nahezu alle ihre gegenwärtigen Colleginnen, selbst die besten nicht ausgenommen, lernen. Entsaugt sie aber einst ihrem Bühnenberuf — und sie meint, sie werde des beständigen Wanderns in nicht zu ferner Zeit

müde werden — so stellt sich die rastlose Künstlerin das „Professorat“ zur weiteren Lebensaufgabe. Wie möchte sie auch leben ohne Arbeit für ihre Kunst? Welch reicher Gewinn inmitten einer Zeit der Gesangsverwilderung aus der ausgebreiteten Lehrthätigkeit einer Meisterin entstehen würde, in der wir eine der letzten uns noch verbliebenen Vertreterinnen vollendeter Schule und wahrer, echter Gesangkunst verehren, ergiebt sich von selbst. Die vornehmsten Musikschulen Europas: Brüssel, Wien, Moskau, Petersburg, Frankfurt a. M. haben denn auch schon die Hand nach ihr ausgestreckt und versucht, sich solch begehrenswerthe Kraft zu sichern. Doch Désirée Artôt zieht vor, sich ihre Selbständigkeit zu wahren und sich die freie Auswahl derer, die sie begabt und zu einer schönen Zukunft berechtigt glaubt, vorzubehalten. „Dem“, schreibt sie uns selbst, „die Künstlerlaufbahn ist ein Paradies für den, der auf der Höhe steht; aber eine Hölle für den Mittelmäßigen. Ich bilde mir gewiß nicht ein, aus meinen Schülerinnen Engel zu bilden — doch Glückliche wenigstens möchte ich machen.“

Sie selbst gehört zu den Glücklichen, Bevorzugtesten in der Kunst wie im Leben. Aus ihrem ganzen Wesen spricht innere Befriedigung und Harmonie. Wer die Künstlerin in ihr ehrt, darf auch die Frau in ihr lieben. Kein Schatten heftet sich an die reine Glorie, die ihre Stirn umfließt, und die Liebe zum Schönen hat sie der Liebe zum Guten nie abwendig gemacht. Und ist sie nicht gleicherweise geistreich und liebenswürdig im persönlichen Verkehr als ihre künstlerische Erscheinung bedeutend ist?

Jüngst debütierte sie auch als Schriftstellerin, indem sie „Erinnerungen an ihre Concert-Tournée im

Kaukasus“, die sie mit ihrem Gatten und dem Pianisten Sternberg vom December 1879 bis März 1880 unternahm, veröffentlichte. \*) Lernen wir sie denn auch von dieser Seite kennen, und hören wir sie ihre wesentlichsten Erlebnisse dort schildern!

„Welchen Entbehrungen, Mühseligkeiten und Gefahren wir entgegen gingen“, so schreibt sie, „davon hatten wir keine Ahnung. Der Beginn unseres künstlerischen Nomadenthums war indessen heiterer Natur. In der Stadt Elisabethgrad, wo wir unser erstes Concert gaben, wollte es der Zufall, daß wir einen Saal erhielten, in welchem am vorherigen Abend ein Escamoteur seine „Zauberkünste“ trieb. Als ich nun ganz arglos auf die Estrade trat, und mein «Una voce poco fa» intonirte, da — welche Überraschung! — erhoben zu gleicher Zeit etwa ein Duzend Canarienvögel ihre Stimmen und begannen zu zwitschern und zu trillern; während eine Anzahl größerer Vögel — eine rechte Flügelbegleitung — unruhig dazu mit den Flügeln schlug. Wie sich herausstellte, hatte unser Vorgänger von seiner Zauberspoirée seine Vögel im Saale vergessen, welche, in einer Ecke im Käfig placirt, eine allerdings unvorhergesehene Bereicherung unseres Programms unternahmen. Welchen Effect das vielstimmige Concert machte, kann man sich denken. Unter allgemeiner Heiterkeit wurden die freiwillig Mitwirkenden aus dem Saale entfernt, worauf das Concert ungestört seinen Fortgang nahm.

Von Stadt zu Stadt ging es nun weiter bis Wladikawkas im Kaukasus, von da die Straße Grufinski Wacjeni Daroga, welche von grauenvoller

---

\*) Lewinsky, Vor den Coulißen. II. Berlin, Hofmann & Comp. 1882.

Schönheit ist, nach Tiflis. Man fährt diesen Weg mit der Post; auf der einen Seite, die echt asiatisch durch kein Geländer geschützt ist, ein mehrere hundert Klafter tiefer, gähnender Abgrund, auf der anderen gen Himmel strebende, schnee- und eisbedeckte Felsen. Dieser Weg, in den Felsen gehauen, schier endlos bis zur Spitze sich schlängelnd und so schmal, daß nur ein Wagen zur Noth Platz hat, wird an den gefährlichsten Stellen von den Postillonnen mit der rapidesten Schnelligkeit befahren. Von Zeit zu Zeit bläst der Kutscher in sein Horn, um Entgegenkommende zu warnen, die dann an einer etwas breiteren Stelle Halt machen, bis Jener vorüber ist.

Wir hatten nun ungefähr die Hälfte dieses Wegs zurückgelegt, als sich plötzlich ein Sturm erhob, daß wir glaubten, die Felsen würden über uns zusammenstürzen. Von keiner Station wollte man uns weiter befördern, da man überall den Sturz von Lawinen befürchtete. Doch unsere Concerte waren für bestimmte Tage bereits annoncirt; so sahen wir uns genöthigt, trotz der schrecklichsten Gefahren mit großen Geldopfern unsere Reise fortzusetzen. Da fuhren denn wir vier im Schlitten dahin, auf Stroh gelagert wie die Kälber und wohl auch mit der Empfindung, als ging's direct zur Schlachtbank, stumm und ergeben in unser Schicksal; während der Kutscher, mit einer Miene, die deutlich sprach: wir sind verloren! den Blick fortwährend auf die Felsen gerichtet, von wo der Schnee auf uns herniederzufallen drohte, Gebete murmelnd sich bekreuzte, dann wieder auf die dampfenden Pferde einhieb, die dahin sausten, als würden sie von bösen Geistern getrieben. Dazu das Heulen des Sturmes, das Brausen der Bergströme, — es war eine schauerliche Fahrt; unser Leben hing an einem Faden, ich

hatte es dem Schutze des Höchsten empfohlen und dachte nur an meine armen Kinder in der Ferne . . . Endlich, o Jubel! erblickten wir ein Gebäude auf der Höhe, — es war das Posthaus. Wir schöpften frischen Muth, der Kutscher hieb mit erneueter Eifer auf die Kasse ein, glücklich hatten wir das Posthaus erreicht und wir waren eben im Begriff, durch das Thor zu fahren, als ein Getöse entstand, so furchtbar, als ob die Welt aus den Fugen ginge, — eine Lawine war heruntergestürzt und hatte das Posthaus verschüttet. Welche Situation! An eine Fortsetzung unserer Fahrt war nun nicht zu denken. Zwei Tage waren wir genöthigt, im Posthaus zuzubringen, ein Raum, in welchem eine wahrhaft pestilenzialische Luft herrschte und alles von Schmutz starrte. Harte Bretter dienten uns als Lagerstätte; selbst der allerbescheidenste Comfort fehlte, und was das Aller schlimmste, es gab nichts zu essen! In einem unbeschreiblichen Gefäß wurde uns die sogenannte „Mahlzeit“ aufgetragen, ein entsetzlich aussehender und fürchterlich riechender Mischmasch, dazu für uns alle ein Messer und eine Gabel. Aber selbst die Hunde, denen wir das leckere Gericht überlassen wollten, ließen dasselbe unberührt. Doch da der Postherr mit großem Stolze, beide Arme in die Seiten stemmend, uns zu wiederholten Malen versicherte, bei ihm sei Alles in vollkommener Ordnung und Reinheit, so mußten wir wohl schließlich dran glauben.

Endlich war der Weg frei und wir konnten unsere Reise fortsetzen. Ohne nennenswerthen Unfall langten wir am folgenden Tage in Tiflis an, wo wir schon mit Besorgniß erwartet und mit Begeisterung aufgenommen wurden. Von da ging es nach Gudaisk, wo uns ein allerliebtestes Abenteuer begegnete. Am Abend

des Concerts, als unser Impresario sich zur Controle an die Kasse begab, erschien ein kleines Mädchen von neun Jahren in der Tracht der Tscherkeffinnen und verlangte schüchtern vom Kassirer ein Billet in der ersten Reihe. Herr Denis \*) dachte, die Kleine sei vielleicht darnach geschickt worden; zu seiner Verwunderung zog aber das Kind ein großes Tuch hervor und zählte fünf Rubel in lauter kleinen Kopekenstücken auf den Tisch, worauf sie mit dem Billet ganz stolz in den Saal ging und sich selbst in die erste Reihe setzte. Nun hatte der Impresario die Veranstaltung getroffen, daß das Programm des zweiten Concerts während einer Pause des ersten unter den Zuhörern zur Vertheilung gelangte. Mit Thränen in den Augen ging das Kind zum Kassirer und bat ihn, diesen Stein, einen Türkis, einstweilen an Geldesstatt anzunehmen und ihr dafür ein Billet für das zweite Concert zu reserviren. Zum ersten Concert, sagte die Kleine, habe sie zwei Monate vorher Zeit gehabt, die fünf Rubel kopekenweis zusammenzusparen, um die großen Künstler zu hören; aber das zweite komme ihr zu schnell und sie müsse morgen erst laufen, das Geld aufzutreiben. Natürlich befahl ich, als ich das Geschichtchen erfuhr, daß dem Kinde ein Billet gratis verabsolgt werde, und ich darf versichern, daß es mir eine wahre Freude machte, als ich am Abend des zweiten Concerts die kleine Kunstenthusiastin wieder vor mir in der ersten Reihe sah. —

Auf Kameelen ging nun die Reise weiter nach Grosno und Tymphantschura. Wir waren genöthigt, uns für zwei Tage zu verproviantiren, denn in den

---

\*) Der Impresario der Tournée, ein kaiserl. russischer Kammermusikus.

wüsten Gegenden, durch die der Weg uns führte, hatten wir keine Stätte menschlicher Ansiedlung zu erwarten. Nur schrittweise kamen wir in der sengenden Hitze vorwärts, waren aber sonst heiter und guter Dinge. Je tiefer wir in das Innere Afiens hinein gelangten, desto interessanter, romantischer, abenteuerlicher gestaltete sich unsere Fahrt. Als ich in Kizlar aus dem Künstlerzimmer, um zu singen, auf die Estrade trat, prallte ich vor Schreck zurück; ich befand mich dem seltsamsten Publikum gegenüber. Man denke sich den Saal gefüllt mit einer Versammlung in phantastischer Tracht, theils in verschnürte Pelze, theils in große Tücher gehüllt, auf dem Haupt eine hohe Bärenmütze, um die Mitte des Leibes ein breiter Gürtel, in welchem ein Riesenmesser und zwei Pistolen stecken, und in der Hand eine Lanze. So geht das Publikum in Kizlar in's Concert. Dabei applaudirt man nicht, sondern brüllt, als wären wilde Thiere losgelassen. Trotzdem Programme im Saal vertheilt wurden, blieb das Publikum doch auf seinem Platze, als das Concert zu Ende war. Wir waren in Verlegenheit; mit dieser Gesellschaft war nicht zu spaßen. Ich sang noch einige Lieder; das Publikum blieb sitzen. Mein Gatte sang noch einige Arien; unsere Zuhörer brüllten vor Entzücken und rührten sich nicht vom Flecke. Wir Beide empfahlen uns sans adieu, und Herr Sternberg ging an's Clavier. Ohne Unterbrechung spielte er alles durcheinander: Walzer, Märsche, Etuden, bis drei Uhr Morgens, und als er endlich zum Frühstück nach Hause kam, erzählte er uns lachend: „Ich habe heute im Concert sehr viel Clavier studirt.“

Die Bewohner dieser martialischen Stadt begnügten sich aber nicht damit, uns ihren Beifall in bloß platonischer Weise auszudrücken. Am Schlusse des

zweiten Concerts erschien eine Deputation, um mir in Anerkennung meiner künstlerischen Verdienste einen alten, mit kostbaren Steinen besetzten Helm aus dem 14. Jahrhundert zu überreichen. Als wir in der folgenden Stadt Derbent ahnungslos bei der etwas fragwürdigen Mittagstafel saßen, entstand auf der Straße ein furchtbarer Lärm; brüllend und heulend wälzte sich ein Menschenstrom zu unserem Hôtel. Erschreckt sprangen wir auf, um nach der Veranlassung dieses Tumults zu sehen. Aber wir blieben nicht lange in Ungewißheit. Ein Ständchen wollte das Volk von Derbent der „großen Sängerin“ bringen. Der musikalische Genuß, der uns bereitet wurde, erhielt jedoch einen nicht ganz befriedigenden Abschluß; denn als das Heulen, welches Gesang bedeuten sollte, immer lauter und die Begeisterung bei meinem Anblick immer stürmischer wurde, erschien plötzlich ein Trupp berittener Kosaken auf der Bildfläche, welcher die Menge auseinander trieb.

Es mag indeß hier bemerkt werden, daß auf einer wie niedrigen Stufe der Cultur diese asiatischen Völkerschaften auch noch stehen mögen, ihre musikalische Empfänglichkeit und namentlich ihre Vorliebe für Gesang doch außerordentlich entwickelt sind. In welcher urwüchsigen Weise sich diese Empfindungen zu äußern suchen, davon zeugen einige Vorkommnisse.

In Buccu erschien ein halber Wilder an der Kasse und nahm ein Billet für fünf Rubel. Nach der zweiten Nummer ging er mit Thränen im Auge hinaus und legte dem Kassirer schweigend einen 50 Rubelschein hin. Auf die Frage des Herrn Denis, was es damit solle, erwiderte der Tscherkesse: „Für mein Billet.“ Als ihm nun darauf entgegnet wurde, daß dies ja bereits bezahlt sei, rief er mit lebhaftem Kopfschütteln: „D

nein, mein Herr, für fünf Rubel schäme ich mich, so große Leute zu hören!" . . .

. . . Einen ganz eigenthümlichen Charakter hatte aber eine Ovation, die uns in Drenburg zu Theil wurde. Der Gouverneur hatte uns zu Ehren ein Diner gegeben, während dessen eine Kosakencapelle die musikalischen Honneurs machte (übrigens ein Radicalmittel, um Kopfschmerzen zu bekommen). Während der Tafel äußerte ich gegen unseren freundlichen Wirth unter anderem meine Bewunderung der asiatischen Pferderace.

Der Gouverneur verschwand für wenige Augenblicke, und nach einer Viertelstunde etwa wurden die Flügelthüren des Saales weit geöffnet, und ein Diener, einen herrlichen Araber am Zügel führend, erschien vor meinem Platze. „Ich bin entzückt“, sagte der lebenswürdige Hausherr, „daß unsere Pferde Ihren Beifall finden. Ich bitte Sie, Madame, diesen zahmen Araber zur Erinnerung an uns Wilde entgegen nehmen zu wollen!“

So hatte ich denn auch meinen Araber. Da die Begleitung dieses Vierfüßlers auf unserer Concert-Tournée uns für die Dauer aber doch wohl etwas unbequem geworden wäre, so engagirte ich bei Zeiten einen Mann, durch den ich mein Drenburger „Andenken“ nach Paris befördern ließ.

Mittlerweile hatten wir nach mannigfachen Erlebnissen, deren Schilderung jedoch zu weit reichen würde, unsere Rückreise angetreten. Unser Weg führte uns über Tiflis wieder den gefürchteten Grufinski Waijeni Daroga, und abermals sollten wir einer großen Lebensgefahr entgegengehen. Die Jahreszeit war inzwischen weit vorgerückt und kein Tag verging ohne die heftigsten Stürme. Als wir nun jene Felsenstraße

dahinfuhren, hielt unser Wagen plötzlich still. Auf unsere Frage nach der Veranlassung erwiderte der Kutscher, die Beschädigung eines Rades mache eine Reparatur erforderlich. Wir mochten etwa zehn Minuten der Fortsetzung unserer Fahrt entgegengesehen haben, als wir mit einem Male ein donnerähnliches Krachen vernahmen, nervenerschütternd und Entsetzen erregend, sodaß wir dachten, unser letztes Stündlein sei gekommen, um so mehr als uns fast gleichzeitig Sand- und Steinmassen mit furchtbarster Gewalt in's Gesicht geschleudert wurden, daß wir heftig bluteten. Der Kutscher bekreuzte sich und meinte, ein Stück Felsen sei wahrscheinlich herabgestürzt. Von der Macht dieses Sturzes kann man sich einen Begriff machen, wenn ich bemerke, daß wir von der betreffenden Stelle eine Werst entfernt waren. Dem Zufall, daß wir durch die Reparatur des Rades in unserer Weiterfahrt aufgehalten wurden, hatten wir aber unser Leben zu danken. Ohne jenen Umstand würden wir ohne Zweifel jene Schreckensstelle in dem Moment des Sturzes passirt haben und von den herunterfallenden Steincolossen unfehlbar zerschmettert worden sein . . .

Doch die Vorsehung hatte uns ersichtlich in ihren Schutz genommen. Glücklicherweise erreichten wir die Station . . .

Unsere viermonatliche Concert-Tournée war zu Ende, und der Erfolg war glänzend über alles Erwarten. Mit dankerfülltem Herzen nahmen wir Abschied von einander. Die härtesten Strapazen hatten wir ertragen, Entbehrungen aller Art hatten wir erduldet, wiederholt befanden wir uns in größter Lebensgefahr, und dennoch preise ich das Geschick, das mich auf diese Reise geführt und das uns so wunderbar erhalten." — —

So anmuthig weiß sie schriftlich und mündlich zu plaudern, die große Künstlerin, so amüſant mitzu- theilen aus dem Reichthum des Selbſterlebten. Und der Muſik ihrer Sprache, mag ſie ſingen oder reden, lauſcht man gern; wie Minuten fliehen die Stunden in ihrer Geſellſchaft. Dem Eſprit, der Grazie und Geſchmeidigkeit der Franzöſin paart ſich in ihr deutſche Gemüthswärme, deutſcher Ernſt der Kunſtbildung. So verſchiedene Elemente den in Frankreich geborenen, in Belgien und England erzogenen, mit Deutſchland bluts- und wahlverwandten Liebling aller Länder und Völker beeinflusſten, ſie gleichen ſich harmoniſch in ihm aus und erhöhen nur die eigene Anziehungskraft, die ſein Weſen ausübt. Wir kennen unter ihren deutſchen und fremdländiſchen Kunſtſchweftern keine zugleich vor- nehmere und gewinnendere Natur als *Désirée Artôt*.





Zelia Trebelli.





er bekannte Berliner Musiker und Kritiker Gustav Engel bezeichnet in dem Artikel „Alt“ in Mendel-Reißmann's vortrefflichem „Musikalischen Conversationslexikon“\*) Tenor und Alt als „die idealsten Stimmgattungen, weil sie die Extreme vereinigen, indem in jenem auf der Grundlage männlicher Kraft ein Abglanz weiblicher Zartheit erscheint, während dieser auf der Grundlage weiblicher Milde die männliche Energie noch zu ihrem Rechte kommen läßt.“ Dem gegenüber ließe sich wohl die entgegengesetzte Ansicht nicht unberechtigt geltend machen, daß die vollkommene Stimmgattung vielmehr diejenige sei, welche ihr eigenthümliches Wesen rein und unvermischt bewahrt und die natürlichen Gegensätze männlicher und weiblicher Individualität so voll entsprechend zum Ausdruck bringt, wie dies durch Sopran und Baß oder Bariton geschieht.

Ein müßiges Beginnen gleichwohl wäre es, eine Rangordnung unter den Stimmgeschlechtern aufzustellen, deren jedes, sein selbständiges Daseinsrecht von Gottes Gnaden behauptend, zugleich, sobald es der Handreichung aller Kräfte zu einem künstlerischen Ensemble gilt, als naturgemäßer Träger der Harmonie dem Ganzen gleicherweise dienlich und unent-

\*) 11 Bde. Berlin, Oppenheim 1870—79.

behrlich ist. Zumeist wird die Sympathie, die persönliche Neigung sich das entscheidende Urtheil darüber anmaßen, welcher unter den Stimmgattungen der höhere Preis gebühre, und in der That man hat zu verschiedenen Zeiten bald diese bald jene bevorzugt; wechselnd wie die Zeiten selbst war auch die Gunst, die man der einen oder andern schenkte. So fiel in der alten italienischen Opera seria dem Tenor stets der Löwenantheil zu. Bass und Bariton, auf den niedereren Boden der Opera buffa verwiesen, fanden im Rahmen der ernstern Oper kaum Platz und kamen mindestens als Hauptcharaktere nicht in Frage. Erst Rossini, ein Freund jener tieferen Stimmlagen und selbst ein aus-erlesener Baritonist, setzte sie allmählig in ihre natürlichen Rechte ein. Ebenso war in der Vor-Rossini'schen Opera seria, ja selbst noch im »Tancredi« und in andern Opern des Pesareser Meisters, der Contraalt der bevorzugte Träger der weiblichen Hauptpartie; mochte dieselbe sich immerhin — wie beispielsweise noch in Mozart's „Titus“ — in Männerkleidern verstecken, während, dank einer häßlichen Vergewaltigung der Natur, Männer den Sopran sangen. Auch hier griff wiederum Rossini entscheidend ein. Der allmächtigen Herrschaft der »primi und secondi uomini« auf der Gesangsbühne seines Vaterlandes mit entschlossener Hand ein Ende machend, stellte er, von seiner für seine nachmalige Gattin Isabella Colbrand geschriebenen »Elisabetta« an, vielmehr naturgemäß die weibliche Sopranstimme in den Vordergrund der Oper. Mit einer zweiten Rolle im dramatischen Kunstwerk mußte sich der Alt, während er im Oratorium und in der kirchlichen Musik der Schwesterstimme stets gleichberechtigt zur Seite blieb, fortan meist begnügen, und ausnahmsweise nur — wie in der Fides im „Pro-

pheten“, in der Nucena im »Trovatore« — sah er sich eine anspruchsvollere Aufgabe zuertheilt, die, allerdings zunächst für eine Ausnahmserscheinung geschaffen, über sein eigentliches Gebiet hinausgriff und mit der Tiefe des Alts zugleich die Höhe des Mezzosoprans bedang.

Zu jenen Auserwählten, die sich ungestraft über die Grenzen ihres eigentlichen Alt-Bereichs hinaus in höhere Regionen wagen dürfen, die heute eine Alt-, morgen eine Sopran-Partie übernehmen, auf Wunsch auch übermorgen als Stellvertreter eines Tenors einzuspringen bereit sind, gehört Zelia Trebelli — eine unserer gefeiertsten Gesangsgrößen im Allgemeinen, im Besonderen die größte Altistin der Gegenwart. Schöne Altstimmen sind selten, man pflegt sie als besondere Gaben der Vorsehung hoch anzuschlagen. Und schön war die ihre, ja sie suchte ihrer Zeit an Schönheit ihres Gleichen, und noch heutigen Tages sehen wir uns vergebens nach einer ihr ebenbürtigen Nachfolgerin um. War es — zumal ihre künstlerischen Leistungen durch Anmuth und Schönheit der äußeren Erscheinung mächtig gehoben wurden — den Berlinern zu verdenken, daß sie vor 22 Jahren, als Zelia Trebelli zum ersten Male in Spree-Athen erschien, ihr enthusiastisch zujubelten und der Welt ihr Entzücken in schwungreichen Worten kündeten?

Interessant und lehrreich ist es, vergangenen Zeiten an der Hand alter Zeitungen nachzugehen. Mit unmittelbarer Frische noch halten sie Eindrücke fest, die längst verweht und verlebt sind und aus den alten Blättern doch wieder aufleben wie mit frischem Odem. Verjüngen wir denn die Welt und uns mit ihr für eine kurze Stunde und leben uns um zwei Jahrzehnte zurück in die Vergangenheit!

Im letzten Viertel des Jahres 1860 durfte sich die Stadt der Intelligenz, wie man die Hauptstadt Preußens mit Recht genannt, des Besitzes zweier italienischer Opern erfreuen. Die Lorini'sche Gesellschaft im Victoriatheater mit Désirée Artôt als Sonne und Mittelpunkt, war den Berliner Musikfreunden schon seit der letztvergangenen Saison lieb und vertraut geworden. Die Gesellschaft Merelli's, die, indeß die deutsche Oper feierte, im königlichen Opernhause ihren Sitz aufgeschlagen hatte, konnte trotz ihres aristokratischen Podiums nicht entfernt mit jener rivalisiren. Da kündigte die Direction mit Rossini's »Semiramide« das Auftreten einer Altistin vom königlichen Theater in Madrid als Urface an, „welche alles bisher Gehörte weit hinter sich lasse.“ „Semiramis“ — behauptet Ernst Kossak, der pikante Plauderer in den „Signalen“ — „Semiramis war nie eine Lieblingsoper der Berliner; aber eine tüchtige Altistin kann sie bis an die Pforten der Hölle locken. Je schnurrbärtiger die Stimme in den tiefen Chorden klingt, desto rasender tobt der Beifall, desto mehr wüthet das Volk vor Entzücken.“

Und sie kam, die Gepriesene. Zelia Trebelli nannte sie sich; doch hatte mit diesem ihrem welschen Namen ihre Abkunft nichts gemein. Französischer Eltern Kind, zu Paris im Jahre 1838 geboren, hatte sie durch Umkehrung ihres Familiennamens Gillebert (nur mit Hinweglassung des Anfangsbuchstabens) ihren Künstlernamen gebildet. Klingt er symbolisch an »très belle« an, so strafte die Erscheinung der Sängerin diese Symbolik nicht Lügen. Zweifellos hatte ihr die Natur die Künstlerlaufbahn vorgeschrieben. Nur hatte Zelia, musikalisch in seltener Weise beanlagt und dies in aller Frühe bekundend, ihren Beruf zunächst im

Clavierspiel gesucht. Schon erntete sie mit sechzehn Jahren ihre ersten belangreichen Erfolge am Clavier, als ihr Meister plötzlich in ihrer Kehle einen noch größeren Schatz als in ihren kunstfertigen Händen entdeckte. Vier Jahre der Lehre bei François Wartel in Paris statteten sie mit dem technischen Rüstzeug der Sängerin aus, und im Jahre 1859 empfing sie auf dem Madrider königlichen Theater die Bühnentaufe. Keine Geringeren als Mario und die Grisi vertraten Pathenstelle bei ihrem Eintritt in die Kunstwelt; doch erfolgreich behauptete sie sich in der gefährlichen Nachbarschaft der berühmten Genossen. Dem ersten Debüt im »Trovatore« folgten die Partie des Pagen in den »Hugenotten«, die Rosine im »Barbier«, »Cenerentola« und Orsini in »Lucrezia« mit Ergebnissen, welche ihr alle Wege öffneten. Und ihr erster Weg führte sie aus dem schönen phantasiereichen Süden hinauf in unsern vom kühlen Verstand beherrschten deutschen Norden, von der sonnigen Stadt am Manzanares an die nüchternen Ufer der Spree. Da war sie denn!

Von norddeutscher Kühle und Mächtigheit spürte die fremde Signora gleichwohl wenig. Man berauschte sich im Gegentheil völlig an ihren Tönen, und nicht sparsamer als jenseits der Pyrenäen die heißblütigen Spanier spendeten ihr die Berliner Dank und Applaus. »Das Publikum überschüttet die neue Erscheinung mit Beifall«, hieß es schon nach ihrer ersten Leistung als Ursace. Man begrüßte in ihr »eine der hervorragendsten Altistinnen, eins der reichsten Talente der Gegenwart.« »Ihr drittehalb Octaven umfassender Contraalt«, lautet eine Berliner Correspondenz der »Signale«, »imponirt gleich beim ersten Ton durch üppige Fülle und blühende Gesundheit. In den verschiedensten Lagen gehorcht das Organ, ohne auch nur

die geringste Anstrengung zu verrathen, die Intonation bleibt stets glockenrein, auch nicht das leiseste Tremolo trübt die klare Tonflut — und mit so überschwänglichen Mitteln verbindet die Sängerin eine ungewöhnliche dramatische Begabung“.

Etwas zurückhaltender äußert Kossak: „In Fülle, Umfang und Timbre des Organs ist Ähnlichkeit mit der Artôt vorhanden, nur ist letztere der Trebelli an Temperament und Bühnenerfahrung überlegen. Die Artôt weiß, daß eine Künstlernatur in den wichtigsten Momenten zuweilen alles wagen muß um alles zu gewinnen; die Trebelli steht noch mit einem Fuß am Piano ihres Maestro und singt mehr concertmäßig, höchst correct, aber noch ein wenig grün im Ausdruck. Doch fehlt es nicht an glücklichen Momenten, in denen sich die einstige Reife und Süßigkeit des Vortrags ahnen läßt“.

Nachdem die Gefeierte als Rosine in Rossini's Meisterwerk den Ruhm ihres ersten Debüts noch mächtig gesteigert, lesen wir aus derselben Feder in der „Montagspost“: „Der Vorrath der zur Verfügung der Feuilletonisten stehenden Lobsprüche ist erschöpft, und schon droht die Gefahr für einen unvorsichtigen Schriftsteller, der Rache einer großen und obendrein einflußreichen Partei zu verfallen, wenn er daran zu erinnern wagt, daß noch nicht alles in dem Gesange der reizenden Künstlerin fertig entwickelt ist und einige Ehrenbezeugungen für die Vollendung aufzusparen seien. Wer aber wollte den Musikfreunden, die sich am Gesang betagter Vögel müde gehört haben, die Freude verleiden, ihr Ohr in diesem Silbergeriesel süßer Töne zu baden, das ohne Qual der Anstrengung und der Reflexion in die anderen, trüberen Stimmen und Instrumente rinnt, wie ein reiner Bergquell in einen an

allerlei Niederschlägen reichen Strom? Diese ruhige Klage der holden Stimme, wie sie selbst durch die heitersten Melodien klingt, ist der mächtige Zauber der Trebelli.“

Immer verhängnißvoller aber übte dieser Zauber von Woche zu Woche seine Macht. „Man spielt nicht mehr l'hombre“ — spottet Kossak über die italienische Krankheit — „man ißt nicht mehr einen kleinen Hasenbraten, man spricht nicht mehr von Politik; man muß mit der Frau und den Töchtern in die italienische Oper gehen und reden bis in die Nacht von der italienischen Oper! Ich sage Ihnen, es heißt in Berlin: »Trellum omnium contra omnes«. Die Kenner und Kunstfreunde an der Spitze, ist die zahlungsfähige Bevölkerung fortwährend unterwegs nach einem der beiden Theater und über nichts wird so viel gesprochen als über die Adalgisa der Artôt, die Norma der Lagrange und die Azucena der Trebelli. Seit Jenny Lind von den Brettern zurückgetreten und den Pianisten Goldschmidt geheiratet, haben wir keinen ähnlichen musikalischen Paroxismus erlebt.“

Genug, wie weiland das heilige römische Reich in Ghibellinen und Welfen, so spaltete sich jetzt Berlin in zwei Heerlager, auf deren Bannern „Sie Artôt!“ und „Sie Trebelli!“ zu lesen stand. Denn für den Stern Lorini's oder Merelli's brach Jeder, so lange der italienische Sängerkrieg währte, seine Lanze. Dabei schwelgte man hier, man schwelgte dort, hüben und drüben ging man wohligh auf im Genuß am schönen Klange.

Erst mit Ende des Jahres zog Beruhigung ein in die aufgeregten Gemüther. Die Lorinianer zwar behaupteten noch länger das Feld, doch Merelli's Gesellschaft beschloß ihre Darbietungen. In einer Matinée im Opernhause zeigte sich Signora Trebelli zum letzten

Male, und man registrierte gewissenhaft 84 Bouquets, die der „vom Publikum als Engel verehrten“ Sängerin zu Füßen flogen.

Ihre nächste Hauptstation war Paris, ihre Heimat. An der italienischen Oper daselbst ließ sie sich für mehrere Monate fesseln. Ein glänzender Erfolg blieb auch hier nicht aus; doch war die Bewunderung, die man ihr zollte, keine ganz ungetheilte. Hinter der germanischen Begeisterung blieb die romanische zurück. „Sie hat“ — sagen Suttner's „Pariser Skizzen“\*) — „eine sehr schöne Stimme und ist eine angenehme Erscheinung. Aber wir können nicht in den Berliner Enthusiasmus einstimmen. In den hohen Tagen läßt ihre Stimme zu wünschen übrig und über ihre Schule wäre auch manches zu sagen.“

In voller Übereinstimmung mit der Berliner bezeugt sich dagegen die Leipziger Kritik. Sie gipfelt, als Merelli's Truppe mit ihrer Heldin im Mai 1861 die alte Musikstadt besucht, in dem Zeugniß: „Fräulein Trebelli beherrscht die ganze Gesangstechnik als vollendete Meisterin“. Auch Breslau, Dresden huldigen ihr gleicherweise, und als der Winter 1861 wieder seinen Einzug hält, hat Berlin auch seinen Liebling wieder. Man findet, daß „die Stimme an Weichheit, Schmelz und Süßigkeit noch erheblich gewonnen“ habe; nicht nur in Behandlung des piano und mezza voce, sondern in „allem Technischen überhaupt“ nimmt man einen bemerkenswerthen Fortschritt wahr, und dennoch will sich das Opernhaus diesmal nur mäßig füllen, der Besuch bleibt ein spärlicher; nicht sonderlich gastlich zeigt sich jetzt Berlin seinem verwöhnten Schößkind. Verraucht, wie Strohfeuer versflogen ist

---

\*) „Signale“, 1861.

der vorjährige Enthusiasmus. Drum scherzt auch Kossak: „Das junge, musikalisch trefflich geschulte und von der Natur reich ausgestattete Wesen war in der letzten Saison der Abgott der solfeggirenden weiblichen Jugend, der tugendhaften ästhetischen Mütter, der gemüthlichen Greise von gutem Geschmack. Die Sünder verweigerten der Schönheit ihrer Stimme, der Correctheit des Vortrags nicht alle Anerkennung, aber sie vermifsten eben jenen weltlich sündhaften Anklang des Organs, ohne den es nun einmal keinen Stern erster Größe in der Bühnenkunst giebt. Die liebliche Signora ist mit ihrem gesammten Repertoire wieder-gekehrt, es fehlt daran nicht eine Note, aber es ist auch keine Note hinzugekommen, und das befremdet unseren Mitbürger.“

Herber und unverblümter lautet der Spruch der Kritik, als Felia Trebelli, nachdem sie im Herbst 1862 nochmals in Berlin gehört worden war, erst nach längerer Pause 1865 dahin zurückkehrte. „Die Stimme hat nichts von ihrem Schmelz und ihrer Fülle verloren, ihr Crescendo und Decrescendo besitzt denselben sinnlichen Zauber wie früher, ihr Piano die gleiche einschmeichelnde Süßigkeit. Versagt aber ist ihrem Mund, dem so üppiger Wohlklang entquillt, nicht allein die Sprache der Leidenschaft, sondern selbst der reine Naturlaut wirklicher Empfindung.“ — Hatte man sich gleichwohl nicht für sie, der man jetzt Herzenswärme und Beseeltheit absprach, die doch dem Tone erst sein bestes Leben leihen, vor wenigen Jahren nahezu bis zur Trunkenheit erhitzt?

Indessen hatte die Künstlerin auch an anderen maßgebenden Stätten für Ausbreitung ihres Ruhms gesorgt. Wie sie sich in den Hauptstädten des westlichen Europa, in Paris, Amsterdam, Brüssel, und

später Wien Kränze winden ließ, so kam sie 1862 auch nach London und gewann sich in Her Majesty's Theatre, inmitten einer Gesellschaft, welche die Namen Tietjens, Graziani, Giuglini u. aufzuweisen hatte, einen unmittelbaren und vollständigen Erfolg. Ihr Debüt war das Ereigniß der Saison. Als sie im nächstfolgenden Jahre wiederkehrend, an selber Stelle, mit der Artôt, der Tietjens, der Albani — deren Nachfolgerin sie ward — im Bunde, ihre Kunst leuchten ließ, kam sie als junge Frau: ihr Colleague in Her Majesty's Theatre, der Tenorist Alessandro Bettini, war inzwischen ihr Gatte geworden. Am 9. März 1863 in der Kirche St. Roch zu Paris wurde sie ihm angetraut. Ihrem Heiratscontract widerfuhr die Ehre, von Rossini eigenhändig mit unterzeichnet zu werden, und mit dem alten Schwan von Pesaro wohnten zahlreiche künstlerische und literarische Notabilitäten der Vermählung der gefeierten Signora bei.

Vereint sammelte nun das Sängerpaa in allen Himmelsgegenden unseres Welttheils Gold und Beifall ein. Heute in Rom, morgen in Warschau, dann in Petersburg, Kopenhagen, Moskau, Paris, London, huldigten Beide dem fahrenden Sängerthum. Wie Zelia Trebelli schon früher in Berlin, wo man ihr gleich bei ihrem ersten Besuche Fesseln anzulegen versuchte, sich mit der liebenswürdigen Erklärung flügelrei zu erhalten wußte, daß sie sich für den edeln deutschen Gesang noch nicht reif genug fühle, so führte sie auch mit ihrem Gatten gemeinsam ihr Wanderleben weiter. Am beständigsten noch fettete sie sich an London, wo sie nachmals auch ansässig wurde und sich ein eigenes Haus erwarb, das sie gegenwärtig auch als Wittve bewohnt. In Her Majesty's Theatre — Londons zweiter Opernbühne, die sich zu dem aristo-

fratischen Coventgarden wie Unter= zum Oberhaus verhält und, während jenes in erster Linie durch erste Virtuosenkräfte glänzt, in einem vielseitigeren, auch die deutsche Oper mehr berücksichtigenden Repertoire ihre Stärke sucht — hörte man sie Jahr um Jahr. Wie die Patti und Zucca Mr. Gye und seiner Royal Italian Opera, blieb die Trebelli neben Therese Tietzens, der sich später Christine Nilsson als erster Stern gesellte, Mr. Mapleson und Her Majesty's Theatre treu. Auch als ein Brand das alte Haus (1869) in Asche legte, theilte sie das Interimisticum der Oper im Lyceum=Theater und Drurylane. Sie widmete ihr bis zu ihrer 1882 erfolgenden Verschmelzung mit Gye's Bühne beständig ihre Kraft und ging nun erst an die letztere über, wofelbst sie bereits 1881 nebenher thätig gewesen war und unter anderem Rubinstein's „Dämon“ mit aus der Taufe gehoben hatte.

Ob auch hinter dem Dreigestirn Patti, Nilsson, Zucca, das in der italienischen und französischen Oper noch immer dominirt, erst in zweiter Reihe genannt, an Stimmreiz wie an Ausdrucksgewalt und musikalischer Eigenart gegenwärtig mehr denn jemals jenen nachstehend, behauptet sie doch innerhalb ihres eigentlichen Gebietes als Altistin unangefochten den ersten Rang. Als wir sie im Januar 1874 gelegentlich ihres Ullmann=Feldzuges in Leipzig hörten, fiel uns, wir dürfen es nicht verhehlen, die nicht sonderlich vornehme, etwas materialistische Weise auf, in der sie ihr noch immer sonores mächtiges Organ behandelte. Auch ihrem Vortrag war der ihr ehemals nachgerühmte feine Geschmack, das edle Maß, das ihn auszeichnete, abhanden gekommen. Dem Effect, den sie sonst verschmähte, schien sie jetzt nachzugehen — mit einem Wort: ihre Kehle dünkte uns musikalischer als ihre

Seele. Und dennoch sehen wir uns vergebens nach einer Anderen um, die, wie einst Felia Trebelli an der großen Albani Stelle, so an ihre Stelle zu treten berufen wäre. Wo wäre die, die sie zu ersetzen vermöchte?

Eine vom kleinen F bis zum zweigestrichenen A zu schöner Ebenmäßigkeit ausgeglichene Stimme von eigenthümlich satter Altfarbe, deren treffliche Schule ihrer Erhaltung zu statten kommt, eine seltene Virtuosität, unfehlbare Reinheit der Intonation, dazu dramatische Begabung: das ist das reiche künstlerische Material, mit dem die Sängerin dauernder und unbegrenzter als dies gemeinhin bei ihren Colleginnen der Fall zu sein pflegt, schaltet und waltet. Ein äußerst mannigfaltiges Repertoire, das, der tragischen wie der komischen Oper gleicherweise gerecht werdend, die Namen Cimarosa, Rossini, Donizetti, Verdi, Mozart, Weber, Flotow, Meyerbeer, Gounod, Thomas, Bizet umschließt — die Titelrolle in „Carmen“ bildet einen ihrer neueren Triumphe — macht sie, wo immer sie einkehrt, zum willkommenen Bühnengast. Künstlerische Verlegenheiten bereitet sie wohl nie; wo aber Andere sie bereiten, da leiht sie gern hülfreich ihre Dienste. So trat sie einmal in Riga, wo es am Tenor fehlte, als Graf Almaviva, in Newcastle als Tamino in der „Zauberflöte“, in London in der »Traviata« als Gastone ein.

Auch als Concert- und Dratoriensängerin hervorragend, wirkte sie bei den englischen Händel- und anderen Musikfesten vielfach mit. Regelmäßige Concert- und Opern-Wanderzüge unternahm sie unter Führung des Bassisten Behrens seit 1876 alljährlich nach Scandinavien, wo man ihr freigebig Blumen und Weihrauch streute. In Kopenhagen, zu dessen gefeiertsten Gästen

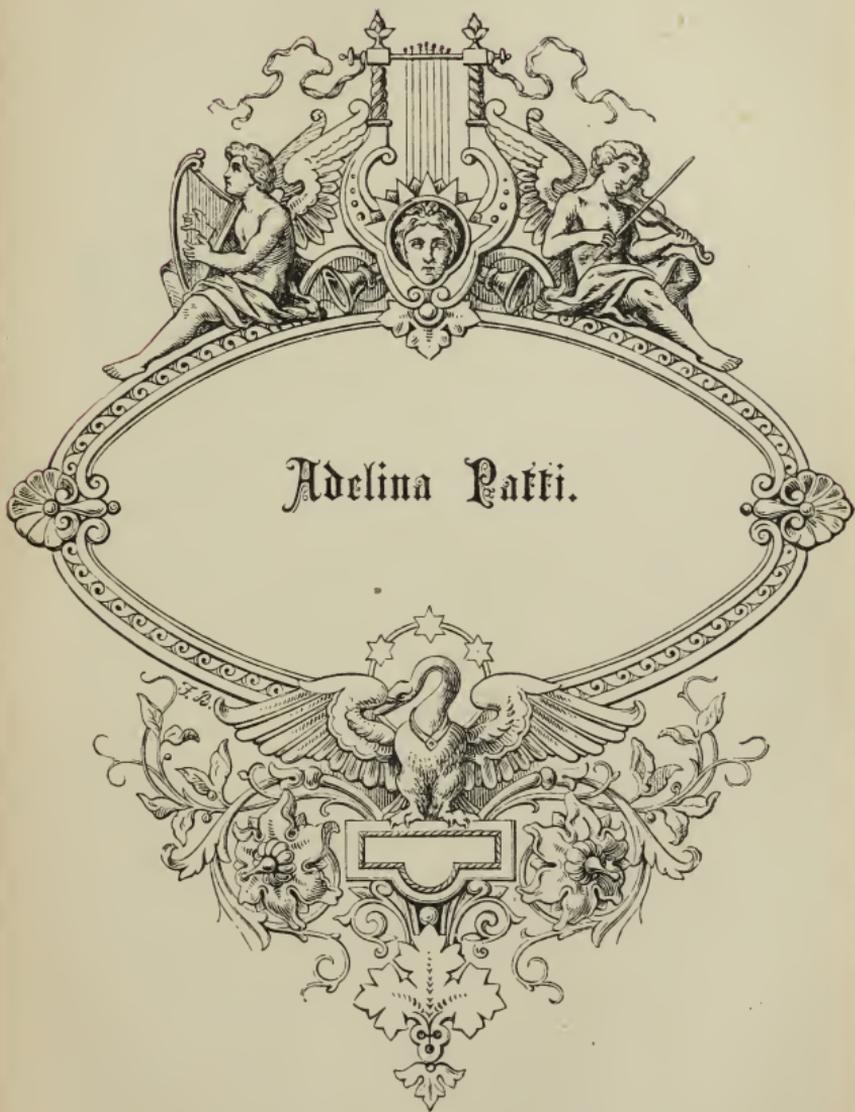
sie zählt, trug sie von der Hand des Königs 1877 die Medaille »Litteris et artibus« davon, nachdem ihr zuvor (1876) schon der König von Schweden seinen Verdienstorden, der König der Niederlande die große Medaille für Kunst verliehen hatten.

Berlin, daselbst sie sich einst ihren Weltruf begründet, und Paris begrüßten sie 1878 und 1880 sympathisch wieder. Ehrerbietig senkte die Kritik vor ihr die Waffen und salutirte: „Frau Trebelli hat im Laufe der Jahre nichts von ihrem wunderbaren Stimmklang eingebüßt; aus der großen Gesangskünstlerin ist aber mit der Zeit auch eine dramatische Kraft ersten Ranges erstanden.“ Die Berliner erwärmten sich wieder für sie, die einst ihre reichste Gunst genossen. Auch Wien hörte sie im Laufe der letzten Jahre (1877, 78 und 81) mehrfach in Opern und Concerten.

Ein Besuch Deutschlands stand neuerdings wiederum auf ihrem Programm, da vereitelte ihn leider eine Erkrankung der Künstlerin. Wir würden, bringt sie ihren Plan zu glücklicherer Stunde zur Ausführung, sie doppelt willkommen heißen, wollte sie uns ihre künstlerischen Gaben dann nicht nur im Concertsaal, sondern in ihrer eigentlichen Sphäre, von der Bühne herab reichen.







Adelina Patti.





So verschieden auch gemeinhin Geschmack, Neigungen und Ansichten in Sachen der Kunst wie in allen Dingen sind, auf die Frage: welches wohl die größte Gesangskünstlerin, deren sich die Gegenwart freue? wird man heute nur immer die eine Antwort in Bereitschaft haben, wie aus einem Munde, wird uns von Aller Lippen der Name Adolina Patti entgegenklingen. Wer ihn aber nennt, dem geht es wie Sonnenschein über's Gesicht und in der Erinnerung noch fühlt er den Zauber, den dieser Liebling der Natur und Kunst auf Jeden, auch den Widerstrebendsten ausübt. Eine Stimme von holdestem Klangreiz, von beseeltem Ausdruck und vollendet virtuoser Schulung; ein Natürlich, das ganz Musik ist, das an Gehörzfeinheit, an Auffassungsleichtigkeit, an Gedächtnistreue und instinctivem Schönheitssinn seines Gleichen sucht; ein bedeutendes darstellerisches Talent, Schönheit und Grazie der äußeren Erscheinung, die liebenswürdigste Natürlichkeit des Wesens, dem die lauterste Gesangs- und Spielfreudigkeit hell aus den Augen lacht und leuchtet: da haben wir, so weit dürre Worte das blühende Leben zu schildern vermögen, ein Bild des bestrickenden Ganzen, das Adolina Patti heißt. Man fragt, ob uns die Sängerin, die Schauspielerin, die schöne Frau am eigentlichsten gefangen nimmt? Es ist

das untrennbare harmonische Miteinander, dessen Wirkung wir als eine überaus harmonische empfinden.

Man hat Adelina Patti eine Nachtigall in weiblicher Gestalt genannt, und in der That, sie hat jene hohe Stufe erreicht, wo alles Künstliche aus der Kunst verschwunden und dieselbe zur Natur zurückgekehrt scheint. Wie die Vögel singen, die Blumen duften, die Sterne leuchten, weil es eine Nothwendigkeit ihrer Natur, so läßt ein innerer süßer Zwang ihren Lippen Wohlklang entschweben; sie singt, weil es ihr Lebensbedürfniß, weil sie muß und nicht anders kann. In ihrem Gesang klingt alle Lust und Seligkeit aus, die sie in ihrem Beruf empfindet. Was Wunder wenn sie damit eine magnetische Kette um den Hörer schlingt? Und wie souverän schaltet sie im Bereiche ihres hohen silberhellen Soprans, der sich mit seinem nicht übergroßen, aber unsäglich sympathischen Klang in unser Ohr und Herz schmeichelt. Das H in der Tiefe, das dreigestrichene F in der Höhe sind seine Grenzen, und innerhalb derselben giebt es wohl keine Virtuosenkünste, denen sie nicht spielend und mit lächelnden Lippen geböte. Coloraturen und Triller, Scalen und verwegenste Sprünge, Staccato und Legato, Crescendo und Decrescendo, alle dynamischen Schattirungen giebt sie, stets in unfehlbarer Reinheit intonirend, in plastischer Vollendung wieder, und ihre kühnen Passagen, ihre coquetten Tonarabesken blenden den überraschten Hörer nicht minder als ihn der Schmelz ihrer Cantilene entzückt. Freilich ist sie jetzt die einzige und letzte Sängerin, welche noch im vollständigen Besiz der Traditionen des Rossini'schen Gesangstils steht\*), und nicht umsonst bezeichnete sie W. von Venz, der russische

\*) Rossini selbst studirte ihr die Partie der „Semiramis“ ein.

Musikkritiker und Beethoven-Glossateur, als den „Paganini der Vocalvirtuosität.“

Adelina Patti ist keine Sängerin im großen Stil. Für das Heroische, Hochdramatische ward weder ihre äußere, noch ihre künstlerische Persönlichkeit geschaffen. Diese kleine zartgebaute Gestalt, dies liebliche Antlitz und kindliche Wesen, diese holde leichtbeschwingte Stimme und gesammte künstlerische Eigenart fügen sich dem weiten Rahmen der großen tragischen Oper nicht naturgemäß ein, sie verlangen nach einer engeren Fassung und weisen ihre Eigenthümerin vielmehr auf die Darstellung des Heiteren, Naiven, auf halbernstere Charaktere hin. Greift die reizende Diva in neuerer Zeit mit Vorliebe nach Aufgaben entschieden dramatischen Gepräges, so entspringt solche Wahl mehr der Laune als dem inneren Gebot; das stark Leidenschaftliche, das Tragische, Gewaltige geht über ihr physisches und psychisches Vermögen. Es steht ihr nicht wohl an, auf dem Kothurn Melpomene's einherzuschreiten. Ihre Hand, geschaffen die Blumen aufzunehmen, welche Begeisterung vor sie hinstreut, vermag die tragische Waffe nicht zu regieren. Ihre lächelnde, thränenlose Kunst kann uns wohl ergötzen und entzücken, nicht aber rühren und ergreifen. Das Unmuthige bestimmte ihr Natur als eigenstes Reich, damit sie als Königin darin herrsche. „Ihr Genre ist klein, doch sie ist groß in ihrem Genre“, das geflügelte Wort, das einst die Catalani von Henriette Sontag gesprochen, leidet auch auf Adelina Patti volle Anwendung. Sie ist keine groß organisirte, auch keine auf das Ideale gerichtete Künstlernatur. Nicht wie etwa Pauline Garcia, Jenny Lind, mit dem heiligen Ernst des Propheten, den es Hohes und Höchstes zu künden treibt, erfährt sie ihre künstlerische Mission. Sie singt, weil es

ihre Lust und Freude ist, weil sie die Natur, ihrer selbst fast unbewußt, in die Arme der Kunst gelegt. Einseitig wie ihre Begabung ist auch ihre Bildung. Die höheren Fragen der Menschheit lassen sie augenscheinlich kalt und unberührt; ja Hanslick erzählt, wie er vergebens versuchte, nur das allerbescheidenste literarische Interesse in ihr zu wecken, wie ihr selbst für die schlichte Poesie eines Boz'schen Romans jegliches Verständniß mangelte. Gesang und Bühne, Beifall und Gewinn: das sind die Achsen, um die sich ihr Leben ausschließlich bewegt. Was kümmert sie weiter? Aber wohl gerade in dieser Einseitigkeit reifte ihr die Frucht der Vollkommenheit in ihrer künstlerischen Sphäre. Mit der Mühsal des Lernens und der Arbeit außerhalb derselben hat sie ihren graziösen Kopf nie ernsthaft beschwert, ja selbst da machte es ihr die gütige Vorsehung, die diese phänomenale Begabung in ihre Kehle, das impulsive musikalische Wesen in ihre Seele hineinbildete, leicht. Gleichsam von selbst auch eignete sich ihre angeborene Zungenfertigkeit, vom musikalischsten Ohr unterstützt, die Sprachen an, mit denen ihre Reisen sie von früh an in Berührung brachten. Gefällig bereitete ihr eben das Geschick ihre Bahn. Wuchs sie nicht auch schon durch Geburt und Kindheit in das ihr natürliche Element hinein, in dem ihr wohllich ist wie dem Fisch im Wasser, dem Vogel auf dem Baum?

Udelina Patti ist ein Theaterkind. Die Bühne, der Eltern wandernde Heimat, ist auch die ihre; dem künstlerischen Zigeunerthum gehörte die musikbegabte Familie an. Der aus Catania in Sicilien stammende Salvatore Patti, der Vater, war ein tüchtiger Tenorist. \*) Seine Gattin, die Römerin Caterina geborene

---

\*) Er starb im August 1869 zu Paris.

Ghiesja, ward unter dem Namen ihres ersten Gatten Barilli als Sängerin in Italien so gefeiert, daß sie — wie Hanslick in seinen hier mannigfach benützten Mittheilungen über Adelina \*) erzählt — sogar die Eifersucht der Grisi rege machte und diese nicht wieder in derselben Stadt mit ihr auftreten wollte. Musikalisch waren alle ihre Kinder. Die älteste Tochter Amalie, die nachmals den Impresario Strakosch heiratete, besaß eine schöne, ihr leider nur zu bald verloren gehende Mezzosopranstimme. Die zweite Schwester Carlotta bildete sich zur Clavierspielerin aus. Erst später, nachdem man auch in ihr einen hohen Sopran entdeckte und die Erfolge Adelinens sie aufforderten, ihrem Beispiel zu folgen, vertauschte sie die Carrière der Instrumental- mit der der Gesangsvirtuosin, als welche sie auch in den deutschen Concertsälen die Runde machte. Der Bruder Carlo endlich ward Violinist.

Aus diesem Geschwister-Trio ward am 10. Febr. 1843 ein Quartett, als Adelina um vier Uhr Nachmittags — so besagt das Taufzeugniß Josef Vossada's, Vicars der Pfarrkirche zum heiligen Ludwig — zu Madrid, wo die Eltern während der italienischen Stagnation sangen, auf die Welt kam. An der Erziehung der Jüngsten mußten die älteren Geschwister mithelfen, als die Familie bald darauf nach New-York übersiedelte, und kaum kündigten ein treffliches Gehör und die sangeslustigste Kehle Adelinens musikalische Begabung an, als die Schwester Carlotta ihr im Clavierspiel, der Stiefbruder Barilli — ein tüchtiger Sänger, der auch sein Theil von dem Familientalent geerbt hatte — im Gesang zu Lehrern bestellt wurden. Ganz systematisch, nicht spielend oder sprungweise unterrichtete der letztere

\*) Musikalische Stationen. Berlin, Hofmann & Comp. 1880.

seine kleine Schülerin, die, ein fünfjähriges Kind, schon von unwiderstehlicher Musik- und Theaterlust besessen war. Jeden Abend, so oft die Mutter sang, saß sie in der Oper. „Jede Melodie, jede Bewegung“, erzählt sie, „prägte sich mir unvergeßlich ein. Wenn ich dann, nach Hause gekommen, zu Bett gebracht war, stand ich heimlich wieder auf und spielte beim Schein des Nachtlämpchens alle die Scenen, die ich im Theater gesehen, für mich nach. Ein rothgefütterter Mantel meines Vaters, ein alter Federhut der Mutter dienten mir als vielgestaltiges Costüm, und so agirte, tanzte, zwitscherte ich — barfuß, aber romantisch drapirt — alle Opern durch.“

„Eines Abends“, so berichtet Adelinens Biograph Theodore de Grave, \*) „nach einer Aufführung der „Norma“, welche den Darstellern Beifall und Blumen in Fülle eingetragen hatte, macht sich die eben aus dem Theater heimkehrende Adelina den Augenblick zu Nutze, wo ihre Familie bei der Abendmahlzeit versammelt sitzt, um sich in das Zimmer der Mutter zu schleichen. Hier, wo sie sich unbelauscht und sicher glaubt, hüllt sich die kaum sechsjährige Kleine so gut es eben gehen will in ein Bettuch, setzt sich eine Krone, eine alte Trophäe der Mutter, auf und stimmt, sich vor dem Spiegel feierlich in Positur stellend, die Eingangssarie der Norma mit dem ganzen Ernst einer Debütantin an, welche die Zuhörer in Entzücken zu versetzen erwartet. Nach Beendigung der Arie spielt sie selber ihr Auditorium, klatscht sich ungemessenen Beifall, nimmt sich die Krone von der Stirn und wirft sie sich selber wieder zu, um, indem sie dieselbe aufhebt, die graziöseste Verneigung zu versuchen, mit der je

\*) Biographie d'A. Patti. Paris, Castel. 1865.

eine Künstlerin dem Publikum dankte. So sich immer und immer wieder verneigend und dabei mehr und mehr zurückweichend, erreicht sie endlich die Thür, hinter der die Mutter, die ihr verstoßen gefolgt war, sich verborgen und alle Details der Scene beobachtet hatte.“

Für die Huldigungen der Menge war Adelina eben geboren, und den Beifall, die Kränze, welche der Gegenstand ihrer ersten Träume waren, sah sie sich bald genug in Wirklichkeit erreicht. Wann begann je eine Sängercarriere so frühzeitig als die ihre? Freilich „der Noth gehorchend, nicht dem eignen Trieb“, trat das Kind zunächst in die Öffentlichkeit hinaus.

Der Impresario der italienischen Oper, welcher Salvatore Patti und seine Gattin angehörten, machte Bankerott und verschwand, ohne die Schuld der rückständigen Gagen zu tilgen. In alle Winde verstreute sich die Truppe. Mit dem fehlenden Erwerb aber trat an Stelle der früheren Behaglichkeit bald Noth und Sorge in Salvatore Patti's Haus. „Ein Stück nach dem andern trug er“, so erzählt Adelina, „in's Leihhaus und wußte manchen Tag nicht, wovon wir am nächsten Leben würden. Ich aber verstand wenig von alledem und sang darauf los von früh bis Abend. Da wurde der Vater aufmerksam und gerieth auf den Einfall, ich könnte mit meinem hellen Kinderstimmchen die Familie aus dem schlimmsten Drangsal retten. Und Gottlob! ich rettete sie auch.“

Sieben Jahre alt, betrat das kleine Wunder „mit der ganzen Lust und Unbefangtheit des Kindes“ in New-York den Concertsaal, und „es gab Zulauf und Beifall in Fülle.“ War die Concertgeberin auch noch so klein, daß man sie auf einen Tisch neben das Clavier stellen mußte, damit die Zuhörer sie nur sehen

konnten, war sie noch so völlig kindisch, daß man sie nicht ohne ihre Puppe auf die Estrade herauszubringen vermochte: ihre Fertigkeit war bereits eine so merkwürdig gereifte, daß sie mit den schwierigsten Coloraturarien, und zwar zuerst mit »Una voce poco fa« aus dem „Barbier“ debütierte, das sie genau mit denselben Verzierungen, mit denen sie es heute noch singt, ausführte. All die verpfändeten Kleider und Schmuckstücke wanderten nun zurück in's Haus, und mit der Sorge hatte es ein Ende. Der Schatz, den die gütige Natur in Adelinens Kehle gelegt, trug in aller Frühe schon reiche Zinsen. In allen Hauptstädten der Vereinigten Staaten, an den Ufern des mexikanischen Meerbusens, auf den Antillen, an den Gestaden des stillen Oceans, wo man die Kleine umherführte, setzten sich die ersten New-Yorker Erfolge fort. Abenteuer, Gefahren und Unbequemlichkeiten gab es während dieser Reisen zur Genüge zu bestehen. Lange Strecken der entlegenen unwirthlichen Gegenden, die Adelinens erster Eroberungszug einschloß, konnten nur reitend, zu Pferde oder auf Maulthieren, zurückgelegt werden. Ein furchtbarer Sturm ereilte sie auf dem Weg nach Cuba, und in Santiago de Cuba unterbrach ein Erdbeben, der verhängnißvolle Vorbote einer entsetzlichen Katastrophe, welche zwei Tage später die Stadt in einen Trümmerhaufen verwandelte, Adelinens Concert. Bei alledem bewährte das neunjährige Kind, dank der Sorglosigkeit der Kindheit und der gläubigen Zuversicht auf seinen Stern, einen unerschütterlichen Muth; sodaß, so erzählt ihr Biograph de Grave, „die kleine Hexe“, wie man die tapfere kleine Künstlerin nannte, der nicht eben sehr aufgeklärten Bevölkerung Portoricos geradezu als ein übernatürliches Wesen galt.

Dreihundert Concerte hatte Adelina im Lauf zweier Wanderjahre, ohne Schädigung ihrer anscheinend zarten und doch so wunderbar elastischen Stimme gegeben. Nun gönnte man ihr einige Jahre der Ruhe und Zurückgezogenheit, um sich für das Ziel ihrer Wünsche: die Bühne, vorzubereiten. Mittlerweile war Moritz Strakosch, ein Österreicher, der als Clavierspieler nach New-York kam, der Gatte ihrer Schwester und in Gemeinschaft mit Ullmann Impresario der dortigen italienischen Oper geworden. Er setzte großes Vertrauen in seine kleine Schwägerin, die, obwohl erst sechzehn Jahre alt und — wie sie sich selber schildert — „der Figur nach noch ein Kind“, bei brennender Theaterpassion und ohne eine Ahnung von Lampenfieber, nicht länger mehr mit dem Auftreten in einer Oper warten wollte. Mochte sich Ullmann auch zunächst noch so sehr dagegen sträuben, einer Anfängerin gleich eine Hauptrolle zu überlassen (von zweiten Partien wollte Adelina nun einmal nichts hören): es gelang Strakosch doch, die Bedenken seines Compagnons zu beschwichtigen, und am 24. November 1859 ging Adelina Patti's Sonne als »Lucia di Lammermoor« in New-York am Bühnenhimmel auf. Fortan war ihr Leben nur ein großer Triumphzug durch die Welt. Als Rosine im „Barbier“ und als „Sonnambula“ hörte man sie dann noch in New-York. (Die Rosine blieb übrigens die einzige Partie, die, laut ihrem eigenen Zeugniß, Strakosch, den man für ihren ersten und ausschließlichen Lehrer hält, ihr einstudirte, während er sich bei ihren Reisen in Europa darauf beschränkte, ihre Rollen mit ihr zu wiederholen.) Als „Nachtwandlerin“ auch erlebte sie, nachdem sie das nächste Jahr auf Gastspielreisen in Boston, Philadelphia und anderen großen Städten der Union verbracht, ihren ersten bedeutsamen

Erfolg auf europäischer Erde. Am Abend ihres ersten Erscheinens auf dem Coventgarden-Theater in London — es war am 14. Mai 1861 — dem englischen Publikum noch eine vollkommen unbekannte Größe, „erwachte sie am andern Morgen berühmt“, wie weiland Lord Byron. Kaum zehn Minuten hatte die anfangs fremd und kühl Empfangene auf der Bühne gestanden, als das Haus von donnerndem Beifall wiederdröhnte, der sich im Verlauf des Abends noch fortwährend steigerte und bei jeder folgenden Vorstellung (auch als Lucia, Violetta, Zerline („Don Juan“), Martha, Rosine zeigte sie sich) wiederholte. „Schon bei der zweiten Vorstellung“, heißt es in einem Londoner Artikel der „Signale“\*), „war die Aufregung so groß wie einst, als Jenny Lind und die Albani miteinander wetteiferten.“ „Ihr Legato“, schreibt man weiter, „steht dem Staccato nach und vielleicht singt sie im Ganzen etwas zu viel mit Kopf= statt mit Bruststimme; aber ihr Ansatz ist ausgezeichnet und ihr Triller unvergleichlich. Sie wird schwerlich je als tragische Sängerin excelliren, als lyrischer Sopran aber dürfte ihr gegenwärtig Niemand den Rang streitig machen.“

Alle Hauptstädte Europas trachteten nun, sich der neuen Berühmtheit zu versichern. Nachdem sie im December 1861 in Berlin, darauf in Brüssel, Holland und wiederum in London — wo sie seit ihrem ersten Gastspiel bis auf diesen Tag alljährlich den gefeierten Mittelpunkt der Royal italian Opera bildet — ihre Eroberungen fortgesetzt hatte, ward sie am 17. November 1862, kaum im Théâtre italien erscheinend, auch „das Idol“ der Pariser, die, ihrer schon im Rückgang begriffenen Größen Albani, Mario, Frezzolini

\*) 1861, Nr. 41.

allgemach überdrüssig, sich voll Entzücken dem Reize dieser frischen Stimme hingaben. blieb die Begeisterung der Franzosen auch hinter dem hochgradigen Fanatismus der Söhne Albions zurück, die einen eigenen Extrazug, eine eigene Dampfschiffahrt von London nach Paris veranstalteten, um dem ersten Auftreten ihres Lieblings in der Hauptstadt Frankreichs beizuwohnen: über Kaltblütigkeit der Pariser durfte der letztere nicht klagen, wie denn gar bald das bezeichnende Bonmot courfirte: »Le jeu de la Patti triomphe de l'apathie du public.«

„Man spricht nur noch von Adelina Patti“, schreibt Scudo, der bekannte Musikschriftsteller, „von ihrer Anmuth und Jugend, ihrer schönen Stimme und ihrem wunderbaren Instinkt, ihrer Bravour und ihren Mienen eines verzogenen Kindes. Natürlich“ — so zeichnet dieselbe Feder das Bild der Gefeierten — „sie ist eine reizende Person mit ihrer kleinen ebenso schlank- als wohlgebauten Gestalt. Mehr noch als Schönheit glänzen Geist und Leben in ihrem Angesicht. Ihre ausdrucksvollen Züge sind durch zwei schöne, neugierig blickende Augen erhellt und das Ganze von schwarzem üppigem Haar gekrönt . . . Diese Stimme mit ihrem glänzenden metallischen Timbre, der das Ohr, wie elektrisches Licht die Augen, trifft, ist von wunderbarer Geschmeidigkeit, und die junge Sängerin macht damit alles, was sie will. Die diatonische und chromatische Tonleiter, Arpeggien aller Art, Staccato, die gefährlichsten Sprünge, der Triller zumal, den sie trefflich vorbereitet und wie einen Lichtstrahl in finsterner Nacht lang funkeln läßt, alle Künste der Vocalisation werden durch Fräulein Patti mit lächelnden Lippen und ohne die mindeste Anstrengung ausgeführt. Sie singt mit Feuer, Zug, jugendlicher Wärme, die den Hörer sofort

packt und blendet. Sie spielt, wie sie singt, mit Kühnheit und ohne die mindeste Befangenheit. Sie ist stets vollkommen bei der Sache, ihr Gesicht spricht fortwährend und zeigt immer die Gefühlsmüance, die gerade ausgedrückt werden soll. Adelina Patti ist eine seltene Organisation, eine der reichsten, vielvermögendsten Künstlernaturen.“

Gleich der Prosa des Kritikers huldigt ihr auch die Poesie des Dichters, und Charles Coligny besingt sie in dem Sonett:

Es-tu le rossignol, la rose, l'harmonie,  
 Jeune divinité du ciel italien?  
 Es-tu l'amour, l'esprit, le charme, le génie,  
 Étoile aux éclairs, don de l'art cécilien?  
 O diva radieuse! ô musique infinie!  
 Tu nous suspends à toi d'un céleste lien.  
 Tu portes dans ton cil les pleurs d'Iphigénie,  
 La gaieté de Ninon et l'éclat de Tallien.  
 Chante, ô ma Lucia; chante ô belle Adeline!  
 Tressaille sous ton lys et sous ta mandoline,  
 Respire dans ta pourpre et dans ta floraison.  
 O brune Adeline! Comme Vénus la blonde  
 De la pointe du pied boit l'écume de l'onde,  
 Tu sembles une fleur qui boit une chanson.

Auch in Wien, wo die »divina Adelina« im Februar 1863 eintraf, um mit Merelli's Operngesellschaft bis zum Mai im Carltheater zu gastiren, grassirte, wie überall, wo sie sich zeigte, gar bald das „Patti-Fieber“. War man von vornherein auch über die zudringliche Art der Reclame mißgestimmt, die durch riesengroße Anschlagzettel und mit Adelinens Conterfei handelnde Hausirer, mit hellen Trompetenstößen auf ihre Erscheinung vorbereitet hatte; moquirte man sich auch weidlich über die Bequemlichkeit „der kleinen Patti“, die,

um sich die Mühe der Proben zu sparen, stets Schwager Strakosch darin für sich singen und bald Umina, bald Rosine, bald Lucia oder Zerline an ihrer Stelle spielen ließ; bekannte man auch unumwunden: „aus der Tiefe kommen ihre Töne nicht und dringen daher auch nicht in die Tiefe“ — der „Patti-Schwindel“ trieb nicht minder an der Donau als zuvor an der Themse, an der Spree und Seine seine Blüten. Ja wenig fehlte, so hätte der Enthusiasmus der Wiener die zarte Diva um's Leben gebracht. Als sie einst, nachdem sie als gute katholische Christin bei einer Messe in der Augustinerkirche Solo gesungen, in ihren Wagen steigen will, findet sie sich plötzlich dergestalt umdrängt, daß sie mit zerrissenen Kleidern und ohne ihren in den Händen ihrer Verehrer zurückbleibenden Schmuck, gestoßen, fast erwürgt und zertreten, in das benachbarte Palais Montecuculi flüchten muß, vor Schreck fast ohnmächtig, und mehrere Tage lang unfähig aufzutreten.

Ein Beweis seltener Geistesgegenwart erwarb ihr um eben jene Zeit noch erhöhte Sympathien. Bei einer Vorstellung der „Nachtwandlerin“ geschah es, daß in Folge eines Zwischenfalles das Orchester plötzlich aus dem Text kam. Da trat Umina schnell entschlossen an den Souffleurkasten vor, sang ihren Part ohne Spiel und schlug mit der Hand so energisch und richtig den Tact dazu, daß das Orchester alsbald wieder in Harmonie mit den Sängern war. Rauschender Beifall lohnte der zwanzigjährigen Sängerin für ihre Capellmeisterthat, ohne welche die Scene unrettbar umgeworfen worden wäre.

Zum Fürstencongreß, der im August 1863 in Frankfurt a. M. tagte, lud man „die Mignon der Primadonnen“ ein, der Galavorstellung des „Barbier“ durch ihre Mitwirkung erhöhten Glanz zu verleihen,

und der Erste der versammelten Potentaten, Kaiser Franz Josef von Oesterreich, der sie sich später auch zu seiner Kammerfängerin auserkor, gab das Signal zu dem schallenden Applaus, den ihr fürstliche Hände spendeten. Im selben Jahr sang sie auch in Turin und Madrid und eroberte sich, im Übrigen schon bekannte Straßen ziehend, damit neue Ländergebiete. Doch wer wollte ihr auf allen Wegen folgen, jeden ihrer Triumphe verzeichnen? Es genügt, zu sagen, daß man ihr an einem einzigen Abend, bei einer Abschiedsvorstellung in Neapel (1877) mehr denn tausend Bouquets, darunter die kostbarsten, mit Schmuck und Malereien verzierten, reichte, daß man in Bologna ihren Namen mit goldenen Lettern einer Marmortafel über dem Theaterportal eingrub und sie zum Mitglied der Academia filarmonica ernannte — eine Ehre, welche bisher nur einer Frau: Marie Malibran, vor ihr widerfahren war.

Herzenssiebe feierte sie dabei fortwährend neben den künstlerischen, indeß ihr eigenes Herz kalt und unbewegt blieb und sie über die Schwärmereien ihrer Verehrer spottete. Daß ein belgischer Baron, der ihr überallhin nachreiste und auf Schritt und Tritt folgte, ohne daß einer seiner liebeshelenden Briefe beantwortet ward, bei den Londoner Gerichten eine Klage gegen ihren Vater und Schwager anstrebte, weil dieselben, wie er in Folge einer coquetten Mystification seiner Angebeteten vermeinte, sie in tyrannischer Gefangenschaft hielten, gereichte ihr sehr zur Belustigung. Theaterkind vom Scheitel bis zur Sohle, nahm sie die Empfindungen des Herzens nur als ein unterhaltend Spiel, und während sie viele andere in Flammen setzte, kannte sie selber die Freuden und Leiden der „großen Passion“ nur auf der Bühne. Auch als sie

am 29. Juli 1868 in London in der Capelle der Redemptoristen-Väter zu Clapham dem Stallmeister des dritten Napoleon, Marquis de Caux, angetraut ward, dem Mitglied des Sockey-Clubs und Typus der Pariser »jeunesse dorée« somit den Vorzug vor dem genialen Maler Doré, seinem feurigen Mitbewerber, gebend, sprach nicht das Herz, sondern die Lippe, der berechnende Verstand, vielleicht auch die Eitelkeit, der die hohe Stellung des Erwählten schmeichelte, das Ja, das ihre Wege den seinen verband. „Meine Tochter, du begehst einen dummen Streich“, hatte Rossini, im Hinblick auf die bevorstehende Vermählung, wenige Monate vor seinem Tode zu seinem Liebling gesagt. „Eine Sängerin wie du kann nur einen König oder einen — Sänger heiraten!“ Neun Jahre später aber spielte sich in den Pariser Gerichten ein Proceß zwischen dem Ehepaar ab, der viel von sich reden machte und im August 1877 mit dem Ausspruch der Scheidung endete. Rosine hatte mittlerweile ihren Almaviva gefunden: ein Sänger, der Tenorist Niccolini, ohne den Adolina Patti seitdem nie mehr auftritt, ward nun der König ihres Herzens.

Sie selber hörte auch als Marquise nicht auf, die Königin der Sängerrinnen zu sein. Ihr Gemahl, der Sohn der Herzogin von Balmy, war der Impresario Adelinens. Wie früher Strakosch seinen „Goldfisch“, begleitete nun er sie auf ihren beständigen Reisen und strich für sie die Honorare ein, die sich zu immer schwindelnderer Höhe steigerten. Die ergiebigste Ernte hielt sie in Petersburg, wo sie seit dem Januar 1869 eine Reihe von Jahren, abwechselnd mit Paris und London, regelmäßig zur Opernstagione sang und wo man sie bereits bei ihrem ersten Besuch seitens des Hofes und der Aristokratie so reich beschenkte, daß nach

ihrer Rückkehr nach Paris die Zurschaustellung der mitgebrachten Diamanten und anderen Juwelen Aufsehen erregte. Ihr Schmuckschrein birgt Angebinde aller Potentaten Europas, und ihre bekanntlich auserlesen schönen Brillanten repräsentiren einen so hohen Werth, daß sie dieselben während ihrer Reisen stets unter besonderen polizeilichen Schutz zu stellen pflegt. Nicht minder bewundert man in Paris und wo immer die berühmte Sängerin erscheint, den Geschmack und Reichthum ihrer Toiletten, und die Patti-Expositionen, welche der von ihr beschäftigte Roben-Autokrat Worth veranstaltet, bevor er das bei ihm Bestellte an die Eigenthümerin abliefert, erfreuen sich stets des Interesses und Zulaufs der schönen Welt. Auch das Sanssouci, das sich Adelina erbaut: Schloß Craig-y-Nos in Wales, woselbst sie sich die alljährliche, kurz bemessene Ruhe gönnt, ist mit fürstlicher Pracht ausgestattet. Es gefällt ihrer Sänger-Majestät, als welche sie selbst von den höchsten gesellschaftlichen Kreisen gefeiert und umhuldigt wird, sich mit allem Luxus zu umgeben.

Sie darf wohl verschwenden, die schöne Adelina, ist ihr doch das Erwerben so leicht gemacht. Ein indiscreter Reporter rechnete ihr bereits 1877 nach, daß sie seit Beginn ihrer Thätigkeit auf dem Theater sich nicht weniger als 12,500 000 Francs ersungen habe, und welch reiche Goldminen eröffneten ihr noch die letzten Jahre! 32 Spiel- und Singabende ergaben bei ihrer letzten Reise durch die Union eine Ausbeute von 160 000 Dollars. Für die sechsmonatliche amerikanische Tournée von 1882—83 aber bedang sie sich, abgesehen von allen erdenklichen Reisebequemlichkeiten, als abendliches Honorar 5000 Dollars, das sind 22 000 Francs. Als der Impresario dagegen zögernd

einwandte, daß die geforderte Summe 50 000 Dollars pro Monat, also ebenso viel als das ganze Jahreseinkommen des Präsidenten der Vereinigten Staaten betragen würde, entgegnete sie lachend: „Nun, so lassen Sie doch den billigeren Präsidenten singen!“

Auch die künstlerischen Gaben, die sie im geselligen Kreise spendet, ist sie gewohnt, sich in fürstlicher Weise gelohnt zu sehen. Einem Pariser Banquier, der ihr ein kostbares Collier als Ausdruck seiner Dankbarkeit sandte, ließ sie sagen, Armband und Ohrgehänge seien wohl aus Versehen bei ihm zurückgeblieben, sodaß der Mäcen ihr auch diese nachträglich zu Füßen legen mußte. Ist Adelina für ihre Leistung jedoch nicht von vornherein einer Gegenleistung sicher, so lehnt sie jedwede Singzumuthung mit ihrem lebenswürdigsten Lächeln ab. „Bringen Sie auch Musikalien mit?“ fragte sie ein Berliner Hofcapellmeister, nachdem er ihr eine Einladung zu einem berühmten Maler überbracht hatte. „Wie gern thäte ich's“, lautete die Antwort, „aber ich habe merkwürdigerweise nur auf der Bühne Stimme. Außerhalb des Theaters bin ich völlig stimmlos.“

Trotz ihres unaufhörlichen Unterwegsseins wußte Adelina Patti ihr köstliches Organ vor Überanstrengung stets sorglich zu wahren. Wie sie den Ton selbst im höchsten Affect nie über sein natürliches Maß, über die Grenze der Schönheit hinaus steigerte, wie sie dem dramatischen Ausdruck zu Liebe sich nie eine gesungliche Übertreibung gestattete, so hat sie auch in anderer Beziehung standhaft jedem Zuviel gewehrt. „Niemals in meiner Carrière“, äußerte sie jüngst noch selbst, „habe ich öfter als drei Mal in der Woche gesungen, und dieser Vorsicht schreibe ich meine vielen Jahre des Erfolgs zu.“ Die kluge Mäßigkeit und selbst auf

Reisen streng festgehaltene Regelmäßigkeit ihres Lebens kam dazu, um im Bund mit einer seltenen Günst der Natur ihr die Jugendlichkeit und Elasticität der Stimme und Erscheinung zu bewahren, ohne welche die große Sängerin eines ihrer mächtigsten Reize beraubt sein würde. So nahm ihr die Flucht der Zeit nichts hinweg von ihrem Besitze, nur reicher gestaltete sich derselbe noch mit den Jahren. Wo man sie, wie in Deutschland und Oesterreich, seit langem als Gast entbehrt, fand man sie allseitig musikalisch und dramatisch größer geworden beim Wiedersehen. Zu größerer Fülle und Schönheit war ihre Stimme namentlich in den tiefen Tönen aufgeblüht; merklich gereift war ihre ganze Künstlerschaft. Hatte man 1862 von Paris geschrieben: „Sie hat mehr errathen als gelernt“, so stand sie zehn Jahre später auf der Höhe unangefochtenen Meisterthums, eine in ihrer Art vollkommene Erscheinung. Was einst die französische Kritik so bitter an ihr getadelt, was ihr auch eine vielbelachte Bosheit ihres Gönners Rossini eingetragen — er meinte, als sie einst seine Rossini-Arie mit Strafosch's „Verzierungen“ verbrämt sang, dies sei nicht aus seinem „Barbier“, sondern aus dem »Barbier stracochonné« — der Virtuosen-Übermuth, dessen sie sich oftmals gegen den Componisten schuldig gemacht, wenn sie seinem Werk allerlei willkürliche Schnörkel anhing, jetzt war er einer gewissenhafteren Achtung der vorgeschriebenen Note gewichen. Ihre kleinen Unarten von sonst waren verschwunden, und in der auserlesenen Feinheit des Ausdrucks suchte sie jetzt ihren besten Effect. „Sie ist so vollendet“, schreibt Szarvady 1880 während ihres Gastspiels in Paris (wo man sie nach erfolgter Scheidung 1879 zum ersten Mal und mit dem alten Entzücken von ehemals wieder hörte), — „daß man bei-

nahe glauben sollte, sie ermüde ihre Bewunderer eben durch ihre Vollendung.“

Gegen Eins nur lehnte sich die Kritik aller Länder einstimmig auf: gegen die Erweiterung des Rollenfaßs, in der sich Adolina Patti neuerdings gefiel. So aner kennenswerth das Streben nach neuen Zielen und Aufgaben schien, so reichte doch ihr Wunsch: „keine bloße Buffa zu sein“, ihre Vorliebe für das große tragische Genre nicht aus, ihr die Bedingungen anzueignen, die allein zur Herrschaft in demselben berechtigten. Was half alle Arbeit und Mühe, aller Willenszwang, wo ihr die Natur von vornherein den Preis des Gelingens unweigerlich vorenthalten? Verlorene Liebesmüh mußte es scheinen, wenn sie, von der der Schöpfer auch den leisesten Anflug heroischen Wesens fern hielt, als »Giovanna d'Arco« mit Helm und Harnisch bekleidet, an ihr Heldenthum glauben machen wollte. Sie, die als Rossini's Rosine, als Mozart's Zerline, als Lucia und Violetta, Norina („Don Pasquale“) und Aldina („Liebestrank“), als Gilda und Dinorah auch den kaltblütigsten Kritiker zu enthusiastischer Bewunderung stimmt, sah als Jungfrau von Orleans die Waffen der französischen Presse gegen sich gekehrt, \*) und ihr Erfolg sah einer Niederlage ähnlich. Als Elvira in Verdi's „Ernani“, als Valentine in den „Hugenotten“, als Gretchen im „Faust“ war sie um wenig glücklicher. Sie singt, wie Hanslick uns mittheilt, die zwei letztgenannten Rollen mit leidenschaftlicher Vorliebe — und dennoch fehlt ihr für die eine die aus dem Vollen quellende Leidenschaft, für die andere die Innigkeit und Tiefe halb unausgesprochener Empfindung. Drum pflücken sich in Meyerbeer's Oper die Lucca und Wilt,

\*) Guy de Charnacé, A. Patti. Paris, Plon. 1868.

in der Gounod's Christine Nilsson unvergleichlich reichere und gerechtere Lorbeeren.

Ein kaum je versagendes Gedächtniß stellt Adolina Patti ein Repertoire von 34 Rollen zu Gebote, ohne daß sie dieselben zu wiederholen braucht; denn was sie einmal gelernt, bleibt ihr als eiserner Bestand zu eigen. Sie lernt eine neue Rolle, indem sie dieselbe zwei- dreimal leise am Clavier durchsingt; einer Orchesterprobe bedarf sie nicht. Auch ihre täglichen Übungen nehmen, dank der wunderbaren Schulung ihres Organs, wenig Zeit in Anspruch — sie beschränken sich auf ein halbstündiges Solfeggien=Singen. Nie befragt sie den Spiegel als Rathgeber für Übung einer Miene oder Geberde. „Daraus holt man sich nur Grimassen“, meint sie. Ihren Gesangspart oder den Clavierauszug der zu singenden Opern führt sie auf Reisen selten mit sich. Nur wenn sie eine Rolle jahrelang nicht gesungen, wirft sie vor dem Auftreten einen Blick hinein. So erzählt Hanslick, der sie in einer Aufführung von „Don Pasquale“ nach dem ersten Act in ihrer Garderobe besuchte, daß sie plötzlich mitten in der Conversation nach einem Clavierauszug der Oper verlangte. „Sie schlägt eine Stelle des zweiten Actes auf, singt leise zwei Tacte und legt das Buch, in der angefangenen Conversation ununterbrochen fortfahrend, bei Seite. „Was war das?“ fragte ich. „Nichts. Ich kenne die Oper, in der ich vor einem Jahr zuletzt aufgetreten, vollständig auswendig; aber vorgestern habe ich, wie Sie wissen, die „Linda“ gesungen, und da fiel mir eben ein, daß eine Stelle der Linda genau so anfängt, wie ein Satz im zweiten Finale des „Don Pasquale“; ich wollte nur der Möglichkeit vorbeugen, etwa in ein anderes Motiv zu gerathen.“ Dies ist der einzige Fall einer momentanen Unsicher-

heit ihres Gedächtnisses, von dem ich weiß; er scheint mir eben so sehr für dieses Gedächtniß selbst, als für die musikalische Geistesgegenwart der Sängerin zu sprechen.“

Auch von der unfehlbaren Sicherheit ihres Gehörs, der nie getrübbten Reinheit ihrer Intonation führt Hanslick ein charakteristisches Beispiel an. „Man gab in Wien zum Benefize der Patti den „Faust“ von Gounod. Nach der „Schmuckarie“ im dritten Act erhebt sich ein minutenlanger Applaus, dem eine vollständige lange Ovationsscene folgt: Kränze fliegen aus den Logen herab, Riesenbouquets, ja ganze Blumenkörbe steigen aus dem Orchester zu ihr empor; das alles wird in zahllosen Verbeugungen in Empfang genommen und endlich, als der Spectakel schon zu erlöschen scheint, ertönen immer mehr und mehr Rufe nach dem da capo der Arie. Die Patti setzt, ohne dem Orchester ein Zeichen zu geben, den Triller auf H ein, von welchem das Thema wie an einem Band in die Sext hinaufflattert, — das Orchester fällt im nächsten Tact ein und — sie stimmen haarscharf zusammen. Die geräuschvolle, ermüdende Unterbrechung durch eine Viertelstunde konnte die Patti nicht irre machen in dem freien Anschlagen des richtigen Tones.“

Auch als Componistin ist Adolina aufgetreten. Gesänge auf italienischen Text: »Il bacio d'addio« und »Speme arcana«\*) für eine Singstimme mit Piano-forte, sowie ein Walzer für Clavier »Fior di primavera« wurden von ihr veröffentlicht, die ersteren auch zuweilen in Concerten von ihr gehört. Da hat sie neben italienischen, französischen, englischen und spanischen Arien und Melodien uns zuweilen, wenn sie

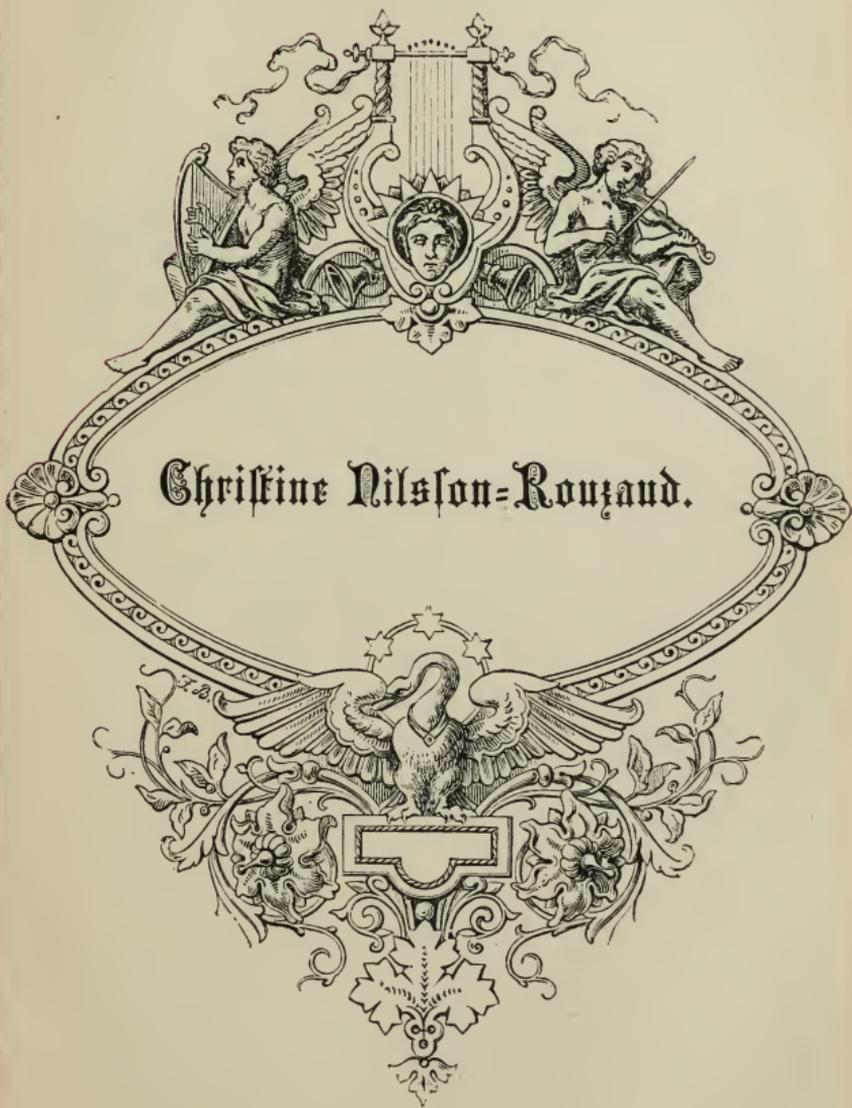
\*) Brüssel, Schott.

auf deutschem Boden sang, auch ein deutsches Lied, wie Eckert's „Echo“, als liebenswürdige Gabe zugetheilt. Die Liebenswürdigkeit ihres künstlerischen und persönlichen Naturells, das ist gewiß, hat nicht zum geringsten Theile dazu mitgeholfen, ihr neben der Bewunderung auch die Liebe und Begeisterung ihrer Zuhörer in allen Landen, diesseits wie jenseits des atlantischen Oceans zu gewinnen. Es ist wahr, sie macht dem Publikum den Hof. Voll freundlichen Entgegenkommens nimmt sie auf seine Liebhabereien und Schwächen Rücksicht. Sie will es gefangen nehmen, und so, in coquetter Grazie mit ihm in Trillern und Cadenzen plaudernd, blendet und berückt sie es zugleich und sorgt, daß mit den Ohren auch die Augen nicht leer ausgehen beim Genusse. „Mein Publikum liebt mich; ich muß ihm also doch auch etwas zu Liebe thun“, äußerte sie einst zu einem Vertreter der französischen Journalistik. \*) Ein echtes Theaterkind, bedarf sie des Beifalls, wie der Luft zum Athmen, und jeder Erfolg bereitet ihr eine kindliche Freude. „Jedes Auftreten“, sagte sie einmal in Berlin, „ist eine neue Prüfung, um so mehr, wenn man vor einem neuen Publikum steht. Es heißt sein ganzes Können einsetzen, und der Applaus ist nur die Bestätigung, daß die Prüfung wieder glücklich bestanden wurde. Wie arm wären wir bei aller inneren Befriedigung ohne diese Bestätigung!“

Nun die dankbare Mitwelt ist ihr dieselbe nicht schuldig geblieben. Sie schätzt mit Hanslick's Worten in Adolina Patti „die ideale Verkörperung der italienischen Musik.“

\*) Guy de Charnacé, A. Patti. Paris, Plon. 1868.









och hatte Jenny Lind, die erste Meisterfängerin, die uns vom Norden gekommen, nicht zu fingen aufgehört, noch hallten ihre Nachtigallentöne im Ohr und Herzen derer wider, die sie mit reinem Entzücken füllten, als der Welt die Kunde von einer neuen „schwedischen Nachtigall“ ward. Christine Nilsson nannte sie sich, und von ihrer Schönheit verlauteten keine geringeren Wunder als von ihrer Stimme. Die ganze Welt kennt mittlerweile ihren Namen, und das Publikum zweier Erdtheile hat ihm seinen Glorienschein gewoben, hat ihren künstlerischen Productionen frohlockend zugejauchzt. Zählt sie nicht heute zu den Königinnen des Gesanges, deren Töne sich in Gold verwandeln und zu deren Füßen die dankbare Menge freigebig ihren Lohn niederlegt? Huldigt man nicht allerwege, wo immer sie erscheint, bereitwillig der seltenen Vereinigung von Talent und Schönheit, die sich in ihr verkörpert? **II**

Eine gütige Fee, so scheint es, saß an des Kindes Wiege und warf und wechselte die Lose, wie es ihm frommte, Schlimmes in Gutes verkehrend. Oder sind es nicht die wundersamsten Contraste, die sich in ihrem Leben abspielen, reichen sich nicht die Extreme menschlichen Glücks: Armuth und Reichthum, Dunkelheit und Ruhmesglanz in ihrem Schicksal versöhnt die

Hand? Wenn heute der Blick der gefeierten Sängerin vom Reichthum und Luxus, die sie umgeben, zurückschweift zur Dürftigkeit ihrer Jugend, da sie das bittere Brod der Armuth aß und mit ihren kindlichen Kunstleistungen die Mildthätigkeit Fremder ansprechend, den Kampf um's Dasein in aller Frühe kennen lernte, darf sie wohl die freundliche Fügung einer höheren Hand dankbar erkennen, indeß ihre Brust das erhebende Bewußtsein schwellt, daß sie die Ehren und Güter, deren sie sich gegenwärtig freut, sich durch eigene Kraft erworben, daß sie der Preis ihrer eigenen energischen Arbeit, ihres Fleißes und Strebens sind.

An den südlichen Grenzen der skandinavischen Halbinsel, in dem kleinen Dorfe Hussaby bei Wexjö, zwischen den Seen und Wäldern Smalands, ward Christine Nilsson am 20. August 1843 geboren und in der Ortsschule auf Kosten der Gemeinde erzogen. Der geringe Erwerb des Vaters als Feldbauer reichte für die Bedürfnisse der Familie nicht aus; ihr älterer Bruder, der als Dorfmusikant mit seiner Geige bald hier bald dort zum Tanze aufspielte, mußte das häusliche Einkommen mehren. Bald fand er in der Schwester eine willkommene Genossin. Ein größeres Glück kannte Klein-Christine nicht, als, sobald der Bruder vom Hause fern war und sie seines Instrumentes habhaft werden konnte, all' die Melodien zu wiederholen, die ihr feines Ohr mit Sicherheit festhielt. Die frühreife Virtuosa verstand, ihnen einen eigenthümlich ergreifenden Ausdruck zu geben. Ließ sie aber ihre kindliche Stimme erklingen, so bewunderte man die Reinheit und Macht derselben, wenn freilich auch Christine Nilsson, der nachmals ein Parterre von Fürsten Beifall klatschte, ihre ersten Bewunderer inmitten eines schlichten ländlichen Zuhörerkreises

suchen mußte. Zog der Bruder mit seiner Violine Feste und Jahrmärkten nach, so gab sie ihm dabei häufig das Geleite, die melancholischen Volkslieder ihrer Heimat singend und seinem Spiel ihre Stimme vereinend, um den bescheidenen Ertrag solch improvisirter Concerte in die Hand ihres Vaters zu legen.

Da wollte es der Zufall, daß ein edelsinniger Kunstfreund, Advocat Dr. Tornerhjelm, Christine im Vorübergehen spielen und singen hörte und den Schatz entdeckte, der in ihrer Kehle noch halb verborgen ruhte. Er war nicht säumig ihn zu heben. Nachdem er sich schnell die Erlaubniß der Eltern erbeten, ihr Kind von einem Sachverständigen musikalisch prüfen zu lassen, führte er dasselbe der kunstgebildeten Baronin Leubefem zu, um den Werth seiner Entdeckung von ihr bestätigen zu lassen. Sie, die selbst ehemals Sängerin gewesen war, ließ ihr Können bereitwillig der Kleinen zu Gute kommen; sie ertheilte ihr den ersten Unterricht. Als sie aber späterhin mit Christinens Gönner Tornerhjelm überein kam, daß Franz Berwald, der Director des Stockholmer Conservatoriums, die Unterweisung fortsetzen solle, kostete es keine geringen Schwierigkeiten, den Widerstand der Familie zu überwinden. Mit Mühe und Noth nur waren die Eltern, deren stolze Armuth ihr Kind nicht von sich lassen wollte, zu bewegen, in das Glück desselben einzuwilligen.

Hartnäckiger noch regte sich ihr Widerspruch, als, nachdem Berwald das Seine gethan, ein Aufenthalt in der Fremde in Frage kam. Durch wohlhabende Freunde und Vermittlung bei König Carl XV. von Schweden gelang es der werththätigen Baronin Leubefem, die nöthigen Mittel herbeizuschaffen. Nach langem Sträuben aber erst gaben die Nilsson's nach.

Und doch mußte die junge Künstlerin jetzt hinaus. Was Schweden ihr zu lehren vermochte, das hatte sie gelernt. Nun ging sie nach Paris, um dort in einjährigen Studien bei Massé und dreijährigen Studien bei Bartel, dem berühmten (1882 verstorbenen) Schubert-Sänger und Lehrer der Trebelli, ihre gesangliche Ausbildung zu vollenden.

Rasch und unversehens blühte das Talent Christinens auf. „Sie glich“ — sagt Louis Enault in seinem ihr gewidmeten Aufsatz in der Revue illustrée \*) — „der freigebigen Natur ihrer vaterländischen Gefilde, die, unter der Schneedecke eines langen Winters schlummernd, plötzlich bei dem erwärmenden Sonnenstrahl erwachen. Im April vertraut man ihnen den Samen an; er keimt im Mai, reift im Juni und spendet im Juli die goldene Frucht.“

Welche verschwiegenen Gedanken und ehrgeizigen Hoffnungen belebten wohl während ihrer Lehrzeit den Eifer der schwedischen Künstlerin? Zeigten ihr ihre Träume das lockende Vorbild Jenny Lind's, die, der Stolz und die Freude Stockholms, eben auf der Höhe ihres Ruhmes stand? Wohl gelobte sie sich in ihrem Innern, eines Tages als eine andere Jenny Lind in die Welt zu treten; aber sie verbarg die kühnen und heißen Wünsche ihres Herzens unter der ruhig kühlen Außenseite, welche die Schönen des Nordens charakterisirt.

Am 27. October 1864 that sie als »Traviata« im Théâtre lyrique den ersten Schritt in die Öffentlichkeit. So sehr die Rolle der in's Musikalische übersezten Pariser „Cameliendame“ mit dem unberührten keuschen Wesen der jungen Schwedin in Widerspruch

---

\*) 27. November 1880.

stand, so wenig man sich selbst verhehlte, daß ihre Stimme, ein hoher Sopran, bei aller Schönheit der hohen Töne, in der tieferen und der Mittellage noch zu wünschen übrig ließ: ihr „seelenvoller Gesang, ihr mimisches Talent“ nahmen den Hörer gefangen, und die Kritik stand nicht an, ihr „eine glänzende Zukunft“ zu prophezeien. Mochte der aufgehende Stern auch noch wie unter einer Nebelhülle erscheinen; schon kündigte sich bei Christine Nilsson eine Macht des Willens an, die, stark, heftig, nahezu wild, vor keinem Hinderniß zurückweicht und ihres Sieges gewiß ist, da sie zu siegen sich vorgesetzt hat.

Vollständiger noch als der Erfolg der Sängerin war — so bezeugt Gnault als Augen- und Ohrenzeuge — der Erfolg der Frau. Den eindrucksfähigen Theil des Publikums überraschte die Würde ihrer Haltung, die sichere Eleganz ihrer Erscheinung. Man staunte ob des tadellosen Anstandes des schlichten Dorfkindes, das durch keinerlei Ungelenkheit seine Herkunft verrieth. Man bewunderte die natürliche Begabung, die sie schon vom ersten Abend an den Königinnen der Bühne gleichstellte; die — die Befangenheit der Debitantin bemeisternd — sich des Theaters mit dem Rechte des Eroberers bemächtigte und sich wie in einem schon unterworfenen Reiche daselbst behauptete. Mit Wohlgefallen verweilte der Blick auf den in ihrer jugendlichen Schlankheit noch unausgebildeten Formen, auf dem blonden Haar, das ihre Schläfe wie mit lichtgoldener Krone umgürtete, auf dem wechselnden Farbenspiel dieser glänzenden und doch kühlen Saphir-Augen, dem von keiner Falte der Leidenschaft umdüsterten Mund, der hoch und kühn modellirten, mehr Kraft als Milde offenbarenden Stirn, den schneeigen Wangen, die selten eine sanfte Röthe färbte. Es war

etwas Zartes, Geschmeidiges, Ätherisches in Christine Nilsson's Erscheinung, das an die Elfen, die Undinen und Sirenen gemahnte. Und war nicht auch ihr Gesang sirenenhaft? Lockend, voll bezaubernder Süße — und doch kühl bis an's Herz hinan?

In einer phantastischen Rolle, als Königin der Nacht in Mozart's „Zauberflöte“, zeigte sich die schöne Schwedin vier Monate später den Parisern zum zweiten Mal. Ein Ausruf des Entzückens, ungemessener Beifall grüßte gleich bei ihrem Erscheinen ihre siegreiche Schönheit. „Man glaubte“, sagt Enault, „ein übermenschliches, mit wunderbaren Zauberkräften ausgestattetes Wesen vor sich zu sehen und lauschte stauend den Krystalltönen ihrer Stimme, die sich rein und sicher in für Andere selten erreichbaren Höhen bewegte.“

Seit diesem Tage trat Christine Nilsson in die Reihe der Pariser Berühmtheiten ein. Tags zuvor noch kaum genannt, war nun ihr Name auf Aller Lippen; in alle Himmelsgegenden rufend, blies Fama, die launische, mit vollen Wangen in ihre goldene Trompete. Bald mißgönnte die erste Musikbühne Frankreichs dem Théâtre lyrique seinen gefeiertsten Stern und gewann ihn sich selbst zu eigen, um mit seiner jugendlichen Schöne der Opéra neue Anziehungskraft zu verleihen. Bald bewarben sich England \*) und Amerika, russische und deutsche, österreichische und ungarische Städte, Dänemark und Scandinavien, Belgien und Spanien um die Gunst ihres Besuchs, und sie sahen sie alle als Triumphatorin. Der Ruhm zog ihr voran, begeisterte Bewunderung zog ihr hinterdrein; sie ward neben

---

\*) Sie trat am 8. Juni 1867 zum ersten Mal in Her Majesty's Theatre in London auf und sang seitdem fast alljährlich wieder auf dieser Bühne oder in Drurylane.

Udelina Patti die gefeiertste der zur Zeit activen Sängerinnen. „Die Tage der Lind scheinen wiederzukehren, so oft sie auftritt, so gefüllt sind die Theater vom elegantesten Publikum“, schreiben englische Zeitungen. Der Referent eines in Indiana erscheinenden Blattes aber verstieg sich — bezeichnend für die enthusiastische Stimmung jenseits des Oceans — zu dem nicht eben geschmackvollen Dithyrambus: „Sie kam wie ein heller Sonnenstrahl und fiel auf die Ranken des Kritikerherzens wie die wogende Musik ferner Wasserfälle auf ein Beet zerdruckter Rosen.“

Fürsten und Große der Erde legten ihr ihre Titel und Orden freigebig zu Füßen und huldigten ihren Reizen, indem sie sie mit Gold und Edelstein schmückten. Kaiser und Könige ehrten ihre Kunst, und an ihren Tafeln war sie ein gern gesehener Gast. Inmitten aller Triumphe, die sie erlebte, aller Schätze, die sie sammelte, aber vergaß sie der Armuth ihrer Jugend, der bescheidenen Anfänge ihrer Künstlerschaft nicht. Ihre schlichte Heimat, die Verwandten und Freunde ihrer Kindheit suchte sie dankbar wieder auf, und die Wohlthaten, die ihr einst erwiesen worden, vergalt sie reichlich. Mit ihrer kunstfertigen Kehle wie mit ihrer offenen Hand war sie immer bereit zu helfen und die Noth der Armen, Kranken, vom Unglück Heimgesuchten — gleichviel welcher Nation sie angehören mochten — nach Kräften zu stillen. So hat sie beispielsweise für die schwedischen Armen, für die englischen Krankenhäuser, für die Abgebrannten Chicagos, für die Pariser Association des artistes musiciens et artistes dramatiques, für die überschwemmten in Spanien fürstliche Summen geopfert. Auch aus ihren Engagements pflegte sie nicht, wie Andere in erster Linie eine Geldfrage zu machen — und dennoch flossen

ihr Millionen zu. Sie brachte sie dem Manne ihrer Wahl, dem jungen Pariser Financier Auguste Rouzaud, dem sie am 27. Juli 1872 in London in der Westminsterkirche, unter einem Ehrengelait der Töchter der Aristokratie des Landes ihre Hand reichte, als Mitgift zu. Daneben als köstlichstes ihrer Kleinodien den makellosen, von keinem Hauch getrübbten Ruf, den sie, die „nordische Bestalin“, sich inmitten der Versuchungen ihrer Künstlerlaufbahn zu bewahren gewußt hatte.

Ihrer künstlerischen Thätigkeit lebte sie auch nach ihrer Vermählung fort. Frankreich, die Heimat ihres Gatten, ward auch die ihre; war es doch auch die Wiege ihres Ruhms. Auch nachdem ihre jahrelange Wirksamkeit an der großen Oper ihr Ende erreicht hatte, behielt sie, wenigstens für einen Theil des Jahres, ihren festen Aufenthalt in Paris bei. Es blieb selbst nach dem frühen Tod des feinen, liebenswürdigen Auguste Rouzaud (er starb im März 1882) der Mittelpunkt für die Kunstreisen, die sie nach allen Himmelsrichtungen führten.

In mannigfacher Gestalt gab sie der Welt Gelegenheit, sie in ihren Leistungen zu bewundern. Sie sang bald Mozart's Donna Elvira, Gräfin und Cherubin, bald Martha, Ophelia und Gretchen, Desdemona, Mathilde im „Toll“ Semiramis, Lucia, Leonore im „Troubadour“, bald Mignon, Alice, die Elsa im „Lohengrin“, Valentine in den „Hugenotten“ und Margarita in „Mefistofele“; die eine ihrer Individualität entsprechende Rolle begreiflicherweise mit größerer, die andere mit geringerer Vollkommenheit. Die Richtung ihrer Begabung ist eine ziemlich eng umgrenzte, und wie einerseits das Träumerisch-Poetische der Elsa, geht andererseits das Hochdramatische, Leidenschaftliche der Valentine über ihr Vermögen. Des künstlerischen

Ernstes und Stils aber entbehrt keine ihrer Leistungen.

Auch bei den großen Händel-Festen und anderen englischen Oratorien-Aufführungen wirkte sie häufig mit. Vielfach, auch bei ihrem Besuch in Deutschland (1878), wo sie nur Berlin, die Reichshauptstadt, tendenziös übergang, trat sie im Concertsaal auf, und zu wie ungezählten Malen hörte man sie in amerikanischen Concerten! Ihr Vortrag schwedischer Lieder zumal gehört zu den Eindrücken, die Keiner vergißt. Im geselligen Kreise auch geschieht es wohl, daß sie hier und da zur Violine, dem in ihrer Kindheit geübten Instrumente, greift, oder zur Guitarre, auf der sie sich während ihres spanischen Aufenthaltes zur Meisterin gebildet. Scharf sich zur Abwechslung ein kindliches Auditorium um sie, die Kinderfreundin, so versetzt sie dasselbe durch ihre Pfeiskunst in Entzücken, die, so heißt es, in der That ihre ganz aparten Reize hat.

Für lebensvolle Ausgestaltung gewisser dramatischer Aufgaben eigenthümlich begabt, hat Christine Nilsson jeder der von ihr dargestellten Rollen ihren besonderen Stempel aufgeprägt und auch da, wo es sich nicht um eine wirkliche Neuschöpfung handelte, wo Andere ihre Vorgängerinnen waren, neue, überraschende Gesichtspunkte enthüllt. So wirkte Gounod's Gretchen in ihrer Wiedergabe mit dem vollen Reiz der Neuheit, obgleich es nicht wie Ophelia und zum Theil auch Mignon — welche Partie der Componist eigens für sie umschrieb — von ihr creirt worden ist. Alle drei Rollen bezeichnen den Gipfel ihrer Leistungen auf der Bühne; die meisten Kränze aber wurden ihr als Ophelia gewunden.

Den Erfolg der „Hamlet“ genannten, schwächlichen musikalischen Mosaik von Ambroise Thomas bei ihrer

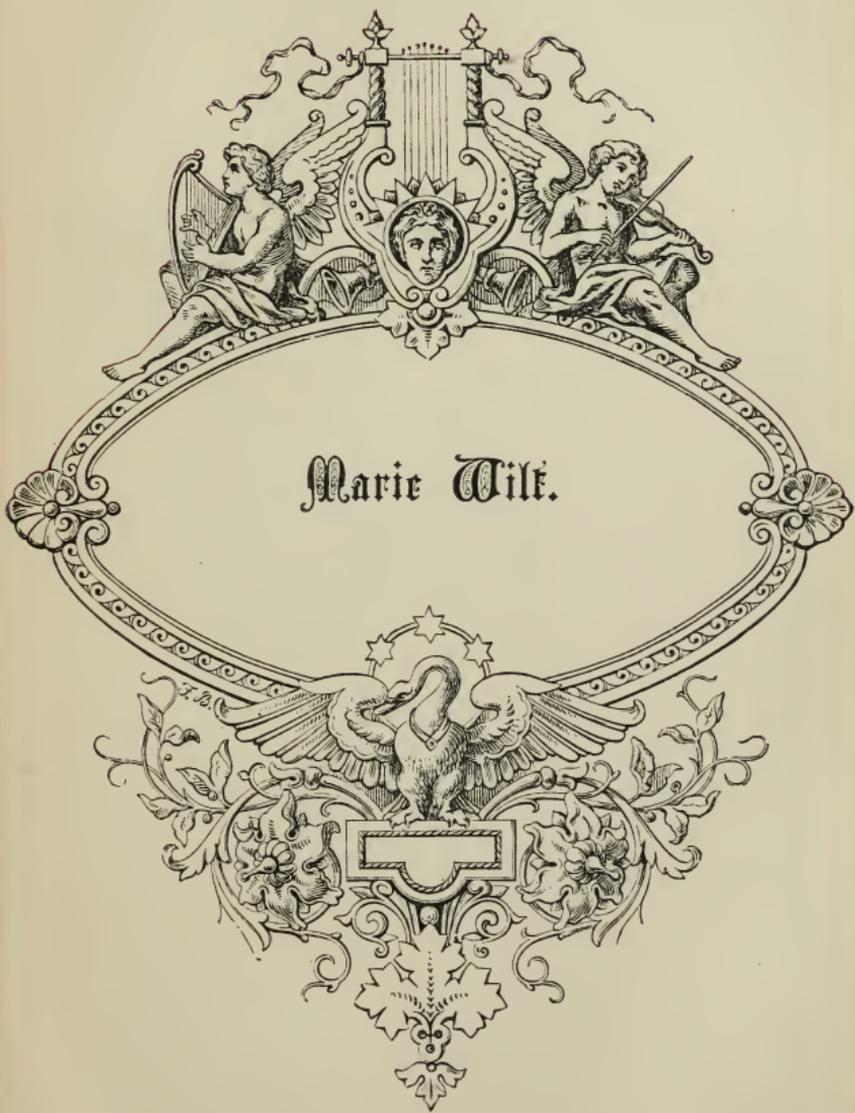
ersten Vorführung in der Opéra, am 9. März 1868, ihren jahrelangen Bestand im Repertoire dieser Bühne dankt dieselbe an erster Stelle der wunderbaren Interpretation Christine Nilsson's. An jenem Abend trat sie in den Zenith ihrer Künstlerlaufbahn ein. Höher konnte sie nicht mehr steigen, lauter konnte der Jubel nicht an ihr Ohr dringen; begeisterungstrunkener sah sie sich niemals feiern — niemals aber auch hatte sie ihre Zauberkünste verführerischer geübt. Als Ophelia, so scheint es, wird sie das eigenste Abbild ihrer selbst zurücklassen. Mit welcher Rolle auch hätte sie der sie bewundernden Menge ihr Bildniß tiefer und unauslöschlicher eingepägt? Talent und Persönlichkeit vereinigten sich hier zur vollen Wirkung, um eine in ihrer Art einzige, ideale und doch wahre Gestalt zu schaffen, die, Shakespeare's Heldin über die Kunst des Componisten weit hinaus verlebendigend, dennoch ganz Christine Nilsson war.

Ganz sie selber, eine durchaus eigenartige Individualität, die sich jeder Classificirung, jedem Vergleich entzieht, ist Christine Nilsson bis auf diesen Tag geblieben. Weder für das Hochdramatische noch für das Heitere angelegt, vertritt sie auch im Coloraturfach und als lyrische Sängerin nur ein specielles, sich auf den engen Kreis einiger ihr besonders zusagender Rollen beschränkendes Genre. Der bei Auffassung und Durchführung dieser Rollen hell zu Tage tretenden Individualität in Verbindung mit einer unmittelbaren Einigung von Gesang und Spiel dankt sie ihre Bedeutung als Bühnensängerin. In ihrem Gesang ist es nicht die vollendete virtuose Technik, nicht die aus einer Mischung italienischer und französischer Schule hervorgegangene Kunst, wodurch sie wirkt, sondern vielmehr die bestrickende Schönheit und eigenthümliche

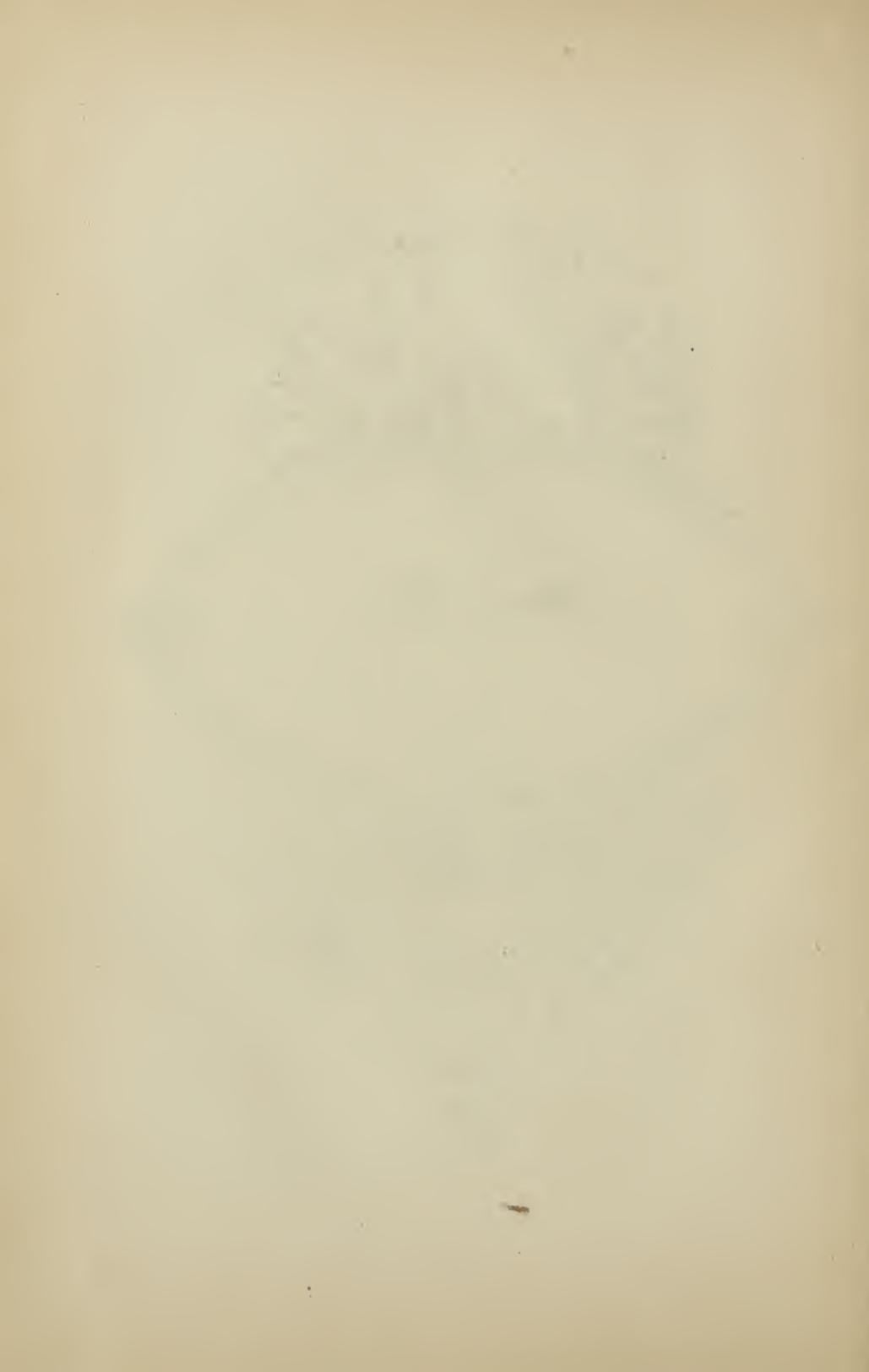
Süßigkeit ihrer Stimme, die uns selbst jetzt, nachdem ihre Jugendfrische bereits merklich von ihr gewichen, gefangen nimmt. Ihrem weichen und ausgiebigen, dabei mustergültig ausgeglichenen hohen Sopran, der noch gegenwärtig mehr als zwei und eine halbe Octave bis zum dreigestrichenen D umspannt, früher aber noch um einige Töne höher hinauf reichte, ist ein wunderbarer Klangreiz eigen, ein Seelenton, der zu ihrer nordisch kühlen Natur in seltsamen Gegensatz tritt. Ihr Ton klingt an und für sich beseelt, während ihr Vortrag mehr von scharfem Kunstverstand als von Empfindung und Inspiration beherrscht wird. So täuscht uns die Wärme des Einen oft über die Kühle des Andern hinweg. Denn ihre Herkunft aus dem kalten Norden hat Christine Nilsson zu keiner Zeit verleugnet. Das Feuer, das sie entfachte, hat sie selber nie versengt; rein und kühl, wie die Atmosphäre ihrer Heimat, erhielt sie je und je die Luft, in der sie athmete. Mag in der That ihre blendende Erscheinung, ihre vornehme Schönheit und Grazie auch nicht aus weitester Ferne mehr an das Dorfkind von einst gemahnen, das Nordlandskind wird Keiner, der sie gehört und gesehen, jemals in ihr verkennen oder vergessen.







Marie Wilt.





Es ist nicht schwer, sie zu zeichnen, denn sie steht vor mir in greifbarer Lebendigkeit, Marie Wilt, die große Künstlerin. Auch kenne ich sie von innen und von außen, wie Freunde einander kennen und soweit man eine Künstlerinatur, die im letzten Grunde doch unberechenbar bleibt, eben kennen kann. Nahe stehen aber muß man ihr, um sie zu lieben; aus der Ferne lernt sich das ihr gegenüber nicht. Nicht zu den Erscheinungen gehört sie, welche die Sympathien unwillkürlich gefangen nehmen; nicht die beneidete Mitgift der Schönheit legte ihr die Vorsehung in die Wiege. Stark, ja überkräftig bildete die Natur, ihrer mehr groß als fein organisirten Individualität entsprechend, die Formen ihrer Gestalt, und aus den ausgeprägt realistischen Linien ihres Antlitzes spricht mehr Willenskraft als Anmuth. Energisch wölben sich die dunklen Brauen über dem eigenartig schillernden, melancholisch blickenden Augenpaar, und ein Zug von Bitterkeit und Verachtung spielt oft um den leidenschaftlichen Mund, der von heimlichen Kämpfen erzählt wie das Auge von ungezählten Thränen. Wer Marie Wilt sieht und sie singen hört, der fühlt es unschwer heraus, daß sie den Preis ihrer künstlerischen Größe durch ein einsames, an trüben Erfahrungen reiches Leben zahlt, und nicht allzunahe braucht man sich mit ihr zu berühren, um ge-

legentlich einen heftigen Ausbruch von Lebenshaß von denselben Lippen zu vernehmen, die zu anderer Stunde einen Tonsagen wonnigsten Wohlklang über uns ausschütten. Aus seltsamen Gegensätzen mischt sich ihr Wesen zusammen. Bald harmlos fröhlich, ja heiter bis zur Ausgelassenheit, bald todestraunig bis zur Verzweiflung, bald unerbittlich energisch und consequent, bald schwach und lenksam wie ein Kind, heute haushälterisch wie ein Geiziger, morgen mit vollen Händen gebend, jetzt egoistisch, dann aufopfernd, einmal unbeugsam starren Sinnes, ein andermal das weichste Gemüth offenbarend — solch wunderliche Widersprüche bildeten Natur und Leben in ihr nur zu eindrucksfähiges Herz hinein. Immer aber giebt sie sich ganz als die, die sie ist. Von der Kunst der gesellschaftlichen Lüge und Heuchelei hat sie wenig erlernt, ungeschminkt zeigt sie ihre Neigungen und Abneigungen. Im Leben wie in ihrer Kunst trägt sie das Herz auf der Zunge. Am wenigsten aber ist sie gewillt, sich selber zu beschönigen, ihre Schwächen und Fehler in ein günstiges Licht zu rücken, und wer sie aus ihren eigenen Worten kennen lernen wollte, würde sich eine wenig zutreffende Vorstellung von ihr bilden. Den Schein zu meiden und zu fürchten hat sie nie gelernt. Offen und rückhaltlos giebt sie, leidenschaftlich wie sie ist, ihr Empfinden auch da kund, wo die Welt sitte lehrt, es zu verschleiern. Was fragt sie freilich nach Weltklugheit, sie, die nicht ansteht, die glänzendsten Vortheile um eines Wunsches, einer Idee willen in die Schanze zu schlagen — weil sie sich selbst ihre Welt ist?

Nicht so leicht und einfach gleichwohl als man meint, beurtheilt sich die Künstlerin, die sich so aufrichtig, so schlicht und unverstellt zeigt, daß selbst der

oberflächlichste Blick ihr Wesen mühelos zu erfassen glaubt. Um ihr gerecht zu werden, um die Fülle von Gutherzigkeit, dankbarer Treue, anspruchloser Liebenswürdigkeit und künstlerischer Gewissenhaftigkeit, die die geniale Frau schmückt, ganz zu erkunden, bedarf es genauerer Bekanntschaft. Nichtsdestoweniger gehört es zu ihrem Mißgeschick, häufig in falschem Licht betrachtet, ja selbst in ihren künstlerischen Leistungen oft nicht nach Verdienst gewürdigt zu werden. Ein Leipziger Kritiker, der es zweifellos redlich mit seinem Berufe meint, sagte mir einmal, er könne nicht an die Wahrheit ihrer Empfindung bei Darstellung Wagner'scher Gestalten, insbesondere der Brünnhilde, glauben — und doch ging ihre ganze Seele auf in der Wiedergabe dieser Partie, die ihr wie keine andere an's Herz gewachsen ist. „Mein unglückseliges Gesicht trägt Schuld daran“, entgegnete sie mir, als ich gelegentlich der mir unbegreiflichen Äußerung gedachte. „Wäre ich schön — sie würden sicherlich Alle an die Echtheit meines Empfindens und meiner Begeisterung glauben!“

Solcher Ungerechtigkeiten hat sich die Kritik — auch die wohlmeinende — ihr gegenüber mannigfach schuldig gemacht, und dennoch durfte einer der angesehensten der Wiener Musikreferenten in seinem Abschiedswort an die aus der kaiserlichen Hofoper Scheidende\*) fragen: „Welche deutsche Bühne weist eine Sängerin auf, die der Wiener Künstlerin auch nur an die Stirne reicht?“

Noch heute kann die Antwort auf diese Frage nicht anders als negativ lauten. Wo wäre die Rivalin, die an Glanz und Größe des Organs, an Vielseitigkeit, an Virtuosität im colorirten wie dramatischen Gesang, an Athemfülle, an Kraft und Zartheit zugleich den

---

\*) Wiener Fremdenblatt. März 1878.

Wettkampf mit ihr wagen möchte? Ist man nicht längst darüber einig, daß ihr Tonmaterial, phänomenal wie es ist, an Schönheit und Umfang nicht allein auf der deutschen, sondern auf der europäischen Bühne, ja in der ganzen singenden Welt der Gegenwart nicht seines Gleichen hat? Diese Stimme, deren unverminderte Jugendfrische der Regeln der Natur spottet, ist sie nicht fürwahr ein Wunder, wie die ganze Künstlerlaufbahn Marie Wilt's und zumal ihr später Eintritt in dieselbe eine der wunderbarsten Erscheinungen bleibt, welche die Kunstgeschichte kennt?

Als armer Leute Kind kam Marie Liebenthaler am 30. Januar 1833 in Wien auf die Welt. Die Eltern wurden ihr schon in den ersten Lebensjahren entrißen. Bei einer in Wien grassirenden Epidemie fand der Arzt Baron Pratobevera das Kind am Sterbebett der Mutter, einer armen Hölzerin, und brachte die verlassene Waise zu seiner Schwester, Frau Tremier, die mit ihrem Gatten gemeinsam sie an Kindesstatt annahm und ihr eine sorgfältige Erziehung geben ließ. Die Pflegemutter entstammte sehr angesehenener Familie. Ihr Vater war als erster Jurist seiner Zeit berühmt, einer ihrer Brüder widmete als Justizminister und später niederösterreichischer General-Landeshauptmann dem Staat seine Dienste. Ihr Gatte Tremier betrieb keinen eigentlichen Beruf; privatirend theilte er mit Frau und Pflegekind seinen Aufenthalt zwischen Stadt und Land.

Als Kind des Volkes, des musikalischen sangeslustigen Wien, hatte Marie auch seinen lebendigen Musiksinn geerbt. Schubert's Lieder, die sie in frühester Kindheit von der Mutter singen hörte, weckten zuerst ihre Liebe zu den Tönen. Mit zarter wunder süßer Stimme begann sie selbst zu singen, unbewußt,

wie der Vogel singt. Man wußte nicht, wer ihr jene kleinen Lieder lehrte, mit denen sie die Hörer zu Thränen bewegte. Immer aber trällerte und zwitscherte sie, die schwierigsten Coloraturen erschienen nur wie ein Spielzeug ihrer kleinen Kehle, als müsse es so und nicht anders sein.

Auf das Clavierspiel warf sie sich mit Leidenschaft und machte bald große Fortschritte darin, wie sie denn bis auf diesen Tag eine treffliche Pianistin ist. Ihr ganzer Sinn aber war, obwohl ihre Stimme noch im sechzehnten Jahre äußerst schwach war, auf den Gesang gerichtet, und als sie nun gar Jenny Lind hörte, ging ihr ganzes Träumen und Sehnen dahin, eine große Sängerin zu werden. Nur singen, singen wollte sie. Auf Bälle und andere Vergnügungen, wie sie der Inbegriff der Freuden anderer junger Mädchen sind, wollte sie gern verzichten; nur zu einem berühmten Gesangmeister, so flehte sie, sollte die Mutter sie führen. Zwei Monate lernte sie bei einer Gesangslehrerin, da gab die Mutter ihrem Drängen nach und ließ sie von Professor Runt, einer zu jener Zeit in Wien sehr gefeierten Capacität, prüfen. Das Resultat lautete für sie vernichtend. Die Worte: „Was wollen Sie singen, mein Kind, Sie haben ja keine Stimme!“ knickten mit einem Male all' ihre Hoffnungen. Was half es, daß ihr die Mutter zum Trost keinen Geringeren als Ferdinand Laub, den großen Geigenkünstler, engagirte, damit sie über Beethoven's Violinsonaten ihres vereitelten Wunsches vergesse? So gern sie Clavier spielte, die instrumentale Kunst that ihrem Herzen doch nicht rechte Genüge — die Musik, die in ihrer Seele lebte, verlangte kein anderes Medium als die Stimme.

Ein für allemal schien ihr die Künstlercarrière

versagt, ihr Lieblingsgedanke unerreichbar — so willigte die Neunzehnjährige denn in eine andere nüchternere Laufbahn ein und reichte dem Ingenieur Franz Wilt ihre Hand. Die Stellung, die er ihr zu bieten hatte, war eine sehr bescheidene. Sein gesamntes Jahreseinkommen belief sich nicht höher als das Spielhonorar, das sie nachmals für einen einzigen Abend empfing. Doch von Natur anspruchslos und sparsam, frühzeitig — weil von den Wohlthaten Fremder lebend — den Werth des Geldes erkennen lernend, dazu wirthschaftlich tüchtig erzogen, in der Kochkunst wie in weiblichen Handarbeiten geübt, verstand sie als kluge Hausfrau auch das Wenige zu rathe zu halten, ja sich von dem, was ihre Pflegeeltern zusteuerten, sogar noch einen kleinen Sparpfennig zu erübrigen. Weit hinderlicher als die Enge ihres häuslichen Herdes aber war ihrem ehelichen Glück die gänzliche Verschiedenheit von Lebensauffassung und Tendenzen, die sich zwischen ihr und ihrem Gatten geltend machte. Zu einem rechten Einvernehmen wollte und konnte es von Anbeginn zwischen Beiden nicht kommen. Und dieser durch ihre Naturen begründete Zwiespalt glich sich nicht aus im Laufe der Zeit. Er wurde nur schroffer, fühlbarer mit den Jahren.

Die Geburt einer Tochter änderte nichts. Bald darauf ward Wilt von Amtswegen behufs Aussteckung neuer Straßen nach Dalmatien gesandt und seine Gattin gab ihm dahin das Geleite. Das war eine romantische Episode ihrer Ehe. Als »strega« oder »sorciera«, wie man sie nannte, zur Abwechslung auch als Morlakin verkleidet, streifte sie, von ihrem Mann, wenn sie ihm bei seinem Beruf nicht folgen konnte, mutterseelenallein zurückgelassen, in den Wildnissen der dalmatinischen Berge umher. Im Walde, am

brausenden Bergstrom, am Meeresufer, am tosenden Wasserfall übte sie ihre Stimme. Der vertraute Umgang mit einer großartigen Natur gab ihrem Denken und Fühlen einen früher nie geahnten Schwung und ihr bisher so weicher Charakter stählte sich an den Entbehrungen und Gefahren, denen sie viele Monate hindurch in den unwirthlichen Gegenden ausgesetzt war, dergestalt, daß sie als ein völlig verändertes Wesen endlich wieder heimkehrte.

Jahre des Leidens folgen. Sieben lange Jahre kämpft sie mit einem Brustübel, das sie ihres letzten Glückes der Beschäftigung mit der Musik, beraubt. Nicht mehr singen, nicht mehr sprechen kann sie, nur noch flüstern. Wer glaubt es heute, wenn er die Hingestalt der großen Sängerin betrachtet? Doch ihre starke Natur bleibt am Ende doch Siegerin; sie geneset wieder, und mit der rückkehrenden Gesundheit blüht auch ihre Stimme wieder auf und entfaltet sich zu seltener Kraft und Schönheit. Bald wird ihr das Zimmer zu eng, sie verlangt nach größeren Räumen: Concertsaal und Kirche öffnen sich ihr. Wo man sie hört, bewundert man ihr Organ, ihre musikalische Empfindung, wenn auch ihr Gesang noch den feineren künstlerischen Schliff vermissen läßt. Da hört sie (im Jahre 1863) Dr. Gänzbacher, ein vielseitig gebildeter Musiker und gegenwärtig der erste Gesanglehrer Wiens, und macht ihr den gern angenommenen Vorschlag, mit ihm ernstliche Studien zu beginnen. Das überraschendste Resultat bleibt nicht aus. Die früher dilettantische Art ihres Gesanges verwandelt sich, dank sorgsamer Pflege, in eine echt künstlerische Vortragsweise, während die glücklichste Naturanlage jede Schwierigkeit der Technik spielend überwindet. Schon giebt es in Wien keine bessere Concertsängerin als sie.

Zu Ostern 1865 singt sie gemeinsam mit Désirée Artôt, deren lebendigstes Interesse sie bereits zuvor als Solistin in Bach's Passion erregt, in einem großen Burgtheater-Concert. Durch die liebenswürdige Künstlerin aufgefordert, sie zu besuchen, singt sie ihr, von Gänsbacher begleitet, die große Arie aus „Fidelio“ und den bekannten Walzer Benzano's vor. „Und mit diesem Capital in Ihrer Kehle gehen Sie nicht auf die Bühne?“ ruft die Artôt staunend aus, nachdem sie geendet. „In meinem Alter ist es zu spät noch anzufangen, auch fehlt mir das Gedächtniß für das Wort!“ lautet die Entgegnung, aus der die heimliche Sehnsucht nach der Bühne doch deutlich heraus klingt. „Nun mit diesen Mitteln läßt sich Alles lernen, und nichts ist zu spät. Ich sage Ihnen, wenn Sie nicht zum Theater gehen, so ist es nur *F a u l h e i t!*“

Das zündet wie ein Blitz in ihrer Seele, und was sie bisher nur in ihren Wünschen und Träumen beschäftigt, das reißt nun zum Entschluß, zur That. Alle Welt räth ihr ab. Man verlacht die Thorheit der Zweiunddreißigjährigen, die da beginnen will, wo Andere längst auf der Höhe der Meisterschaft stehen. Ihre Familie lehnt sich einmüthig auf gegen ihren Willen. Es kommt zu häuslichen Scenen, ihre Pflegeeltern ziehen die Hand von ihr ab. Keine Unterstützung, keine Theilnahme, nur Spott und Hohn noch haben die ihr Nächststehenden fortan für sie. Die muthige Frau bietet dem Schwersten Troß. Mit jener Energie, die den Grundzug ihres Wesens bildet, wirft sie sich auf die Ausführung ihres Entschlusses, und um die Erfahrung eines früher selbst der Bühne angehörigen Mannes für ihr Vorhaben zu benutzen, beginnt sie bei Professor Carl Maria Wolf die unmittel-

baren dramatischen Vorstudien. Am 1. Mai 1865 wird sie seine Schülerin. Ein kleines Capital, das sie aus mühsam Erspartem zusammengebracht, einen schönen Brillant, das Geschenk ihrer Pflagemutter, ihr einziges Kleinod, opfert sie, um die Kosten für den Unterricht zu erschwingen. Streng gegen sich selbst, versagt sie sich Alles. Selbst die Kaisersmehl zum Morgenimbiß erscheint ihr als verbotener Luxus; jeden Kreuzer darbt sie sich ab, nur das eine ersehnte Ziel vor Augen. Sie studirt den ganzen Tag, und so mangelhaft es um ihr Wortgedächtniß bestellt ist, sie trotz der Natur das Unmögliche ab und erzwingt es, kraft eisernen Fleißes und unglaublicher Ausdauer, im Laufe weniger Monate ihrem Kopf ein Repertoire der größten Rollen aufzudringen. Binnen sechs Wochen bereits hat sie bei wöchentlich drei Unterrichtsstunden ihre erste Partie, die Norma, fertig studirt; dann folgen Donna Anna und Fidelio. Mit allen drei Rollen wagt sie ein erstes Debüt in Graz, da der Rath ihres Lehrers ihr einen Versuch auf einem kleinen Theater anempfiehlt. So betritt sie im December 1865 als Donna Anna im „Don Juan“ zum ersten Mal die Bühne, und über all' den Spott, die Zweifel und Bedenken, die gegen ihren künstlerischen Beruf und die Berechtigung ihrer verspäteten Bühnenlaufbahn laut geworden, feiert sie unverweilt einen glänzenden Sieg. Ja das Unerhörte geschieht. Kaum hört sie Ghe, der Director des Coventgarden-Theaters in London, als er sie, die unerfahrene Anfängerin, die auf der Bühne erst sozusagen stehen und gehen lernen muß, da der Concertsaal bisher ihre ausschließliche Heimat gewesen, für die nächste season an die erste Bühne der Welt engagirt. Mit einem Sprung schwingt sie sich an die Seite der Patti hinauf und wird ihre Collegin.

Ihre Stellung neben den größten Sängern der Zeit ist gewonnen.

Auch Berlin bewirbt sich um die mit einem Schlag berühmt Gewordene. Im März 1866 gastirt sie an der Spree auf Engagement, auch hier als Donna Anna beginnend. Schon ist der Vertrag, der sie mit einer Gage von 2000 Thalern für drei Jahre an die Berliner Oper binden soll, ausgefertigt und mit ihrer Unterschrift versehen, da tritt ein ungeahntes Hinderniß dazwischen. Eine Vergiftung durch Kohlendampf bringt in der Nacht, welche ihrem dritten Auftreten vorangeht, ihr Leben in äußerste Gefahr. Nur durch Zufall hört ihre Zimmernachbarin im Hôtel die Versuche der schon halb Bewußtlosen, die Fenster einzuschlagen, und ruft eilends Hülfe herbei, sodaß ihr noch rechtzeitig Rettung kommt. Obwohl an den Folgen dieses Unfalls schwer leidend, besteht sie darauf, ihrer Verpflichtung gemäß am nächsten Abend den Fiedlio zu singen. Das strenge Verbot des Arztes allein, welcher erklärt, daß sie den Tod davon haben könne, bestimmt sie, die Vorstellung abzusagen. Hierin erblickt der Intendant von Hülfsen einen Anlaß, den Contract mit Marie Wilt nicht zu ratificiren, und das Berliner Engagement löst sich somit in — Kohlenstoff auf.

Eine tiefe Entmuthigung bemächtigt sich in Folge dessen der sonst so starken, willenskräftigen Frau. Schon ist sie, kampfesmäde, entschlossen, die kaum begonnene Theatercarrière ein für allemal aufzugeben, da fügt es das Glück, daß Ghe in Berlin anwesend ist. Unererschüttert hält er an dem mit ihr geschlossenen Vertrage fest; sie muß, mag sie wollen oder nicht, mit ihm nach London. Als Primadonna in eine Künstlergesellschaft eintretend, der Gesangsterne wie Adolina

Patti, Faure, Graziani, Marini, Mario angehören, erscheint sie als Norma zum ersten Male in Coventgarden, um einen seit der Glanzzeit der Grisi nicht erhörten Erfolg davonzutragen, der ihr auch bei ihren weiteren Rollen als Valentine in den „Hugenotten“ und Leonore im „T troubadour“ treu bleibt. Freudig heißt man in „Signora Bilda“ — so nennt sie sich — die „würdige Nachfolgerin der Grisi“ willkommen, ja »Times« stellt sie der Malibran an die Seite und bezeichnet ihre Stimme als „eine der glänzendsten, welche die jetzt lebende Generation gehört.“ Bei Hofe singend, von der Aristokratie gesucht und ausgezeichnet, vom großen Publikum enthusiastisch gefeiert, von der Presse mit Lobeserhebungen überschüttet, ist sie die Heldin der Saison, deren Triumphe weit über den Canal herüberhallen.

Erreicht, voll erreicht erscheint nun das Ziel jahrelangen Strebens und Sehnsens. Sie, deren Name noch vor kurzem der Kunstwelt außerhalb Wiens fremd an's Ohr klang, wird jetzt neben den Größten ihres Gleichen genannt und erfüllt die erste Opernbühne der Welt mit ihrem Ruhme. Als bleibendes Terrain ihres Wirkens und ihrer Erfolge bietet sich ihr die letztere denn auch dar. Unter glänzenden Bedingungen sucht ein Antrag Gye's sie für Jahre hinaus ausschließlich an die italienische Oper zu fesseln; eine Laufbahn steht ihr offen, wie sie glanz- und gewinnreicher kaum gedacht werden kann. Wonach Andere aber als nach einem höchsten Glück begierig greifen würden, das weist Marie Wilt unentwegt von der Hand. „Ich bin eine deutsche Künstlerin“, sagt sie „und will es bleiben. Aus vollem Herzen und Gemüthe heraus kann ich nur in meiner deutschen Sprache singen!“

So blieb sie denn, nur gastspielsweise in den Jahren 1867 und 68, 1874 und 75 zur italienischen Stagione nach London zurückkehrend, der vaterländischen Gesangsbühne treu. Es focht sie wenig an, daß sie ihr Deutschthum in Venedig, wo sie im Herbst 1866 einige Male die Norma sang, büßen mußte und sie es dort, ihrer Nationalität halber — es war kurz nach Abtretung Venetiens an Piemont — zu einem rechten Erfolg um so weniger bringen konnte, als ihr oben-  
drein bei der ersten Aufführung am Schluß des ersten Recitativs das Mißgeschick passirte, bei den Worten »Pace v'intimo, e il sacro vischio io milto« statt vischio (Mistel) fischio (Zischen) auszusprechen, wofür sie ein helles Gelächter strafte. Daß man, während die ganze übrige Gesellschaft total ausgezischt wurde, sie fernerhin ruhig anhörte, war Alles, womit die Venetianer die Leistungen der deutschen Künstlerin ehrten. Eine monatelang währende Krankheit, zu der sie sich durch eine heftige Erkältung in den Lagunen den Keim geholt hatte, war schließlich noch das schlimme Nachspiel des venetianischen Intermezzos.

Den ihr natürlichsten und angemessensten Boden fand Marie Wilt endlich in ihrer Vaterstadt. Die es bisher nur als Concertsängerin gekannt und geliebt, sah Wien nun als berühmte Bühnensängerin wieder. Staunend überzeugte man sich, daß sie die Staffel vom Concertsaal zur Bühne im Fluge emporgestiegen, und säumte nicht, sich ihre Größe zum eigenen Ruhme zu sichern. Kaum debütirte sie am 8. März 1867 als Leonore im „Troubadour“ in der Hofoper, so war auch schon ihr Contract als prima donna assoluta unterzeichnet. Konnte der Triumph des muthigen Wiener Kindes in der That vollständiger sein? Und immer mehr wuchs Marie Wilt in die Gunst der Wiener

hinein, immer mehr durften sich dieselben zu ihrem Besitze Glück wünschen. Weicher, wärmer, kräftiger entfaltete sich ihre Stimme von Jahr zu Jahr. Die Zeit nahm ihr nichts von ihrem Vermögen, sie mehrte es nur. Glänzender und vielseitiger bildete sich ihr Talent, ihre Gesangstechnik aus. Auch in der Darstellung, in der sie zu Unbeginn Vieles schuldig blieb, erwachte allmählig mehr dramatisches Leben, und wenn sie auch heute noch als Schauspielerin hinter der Sängerin wesentlich zurückbleibt, so muß ihre Erscheinung, welche sie darauf hinweist, mehr nur anzudeuten und im Großen zu zeichnen, ein gut Theil der Verantwortung dessen übernehmen. Dabei bewältigt sie die verschiedenartigsten, entgegengesetztesten Aufgaben mit gleicher Vollkommenheit. So sang sie bei Eröffnung des neuen Opernhauses im Mai 1869 an zwei hintereinander folgenden Abenden die Donna Elvira und die Donna Anna im „Don Juan“ — ein musikalisches Heldenstück, das die Capellmeister für unausführbar erklärt hatten und das sie gerade deshalb zu vollführen unternahm. Bald erging sie sich als Königin der Nacht in den höchsten Regionen ihres glockenreinen Sopranes; bald stieg sie als Ortrud in die Tiefen der Aultage hinunter. Wechselnd singt sie in den „Hugenotten“ die Valentine und die Königin, im „Robert“ die Prinzessin und die Alice, in „Curyanthe“ die Titelrolle und die Eglantine. Denn ihr eigentliches Feld, das dramatische, es wird ihr zu eng — auch das Gebiet des colorirten Gesanges will sie sich erobern. Der Zufall verhilft ihr gefällig dazu. Als anfangs der siebziger Jahre die Coloratursängerinnen Murška und Rabatinský ihre Entlassung von der Wiener Oper nehmen, ohne daß sich ein geeigneter Ersatz für sie findet, erbietet sich Marie Wilt, der Direc-

tion aus der Verlegenheit zu helfen. So mißtrauisch Musiker und Recensenten ihrem Unternehmen zusehauen, so wenig selbst ihr für den großen heroischen Stil geschaffenes Material der Leichtigkeit der Coloratur Vorschub zu leisten scheint: sie studirt unter Leitung Gänzbacher's nun Coloraturpartien und bewährt sich auch hier bald als Meisterin, durch Talent und Willen ihren Rollenkreis „fast in's Unbedingte“ erweiternd. Hat in Wahrheit der sonst nicht eben lobbereite Wiener Speidel nicht recht, wenn er sagt: „Wenn sie singt, kann Frau Wilt Alles, was sie will“? Ja, was könnte sie denn nicht? dürfen wir fragen. Als Mozart-Sängerin in „Don Juan“, „Figaro“, „Entführung“, „Zauberflöte“ unübertroffen, ein viel belobter „Fidelio“, feiert sie in der italienischen wie in der französischen, in Wagner's wie in Weber's und Meyerbeer's Oper gleiche Triumphe. Bald nennt man die Donna Anna, bald die Norma, bald die Valentine in den „Hugenotten“ die Perle unter ihren Rollen, und mit den Wienern, die beispielsweise die Tietjens, Köster, Dufmann, Patti, Lucca, Nilsson als Repräsentantinnen letztgenannter Partie hörten, hat man ihr allerwärts unter allen Vertreterinnen dieser Rollen die Palme zuerkannt. Um ihrer ganzen Künstlerchaft inne zu werden aber muß man ihr auch bei Lösung kleinerer Aufgaben folgen. Die Sulamith in Goldmark's „Königin von Saba“, die Bertha im „Propheeten“ rückt sie in ein völlig neues Licht und verleiht ihnen eine ungeahnte Bedeutung, wie denn auch Rubinstein es aussprach, er habe bei Wiedergabe der Bertha erst Marie Wilt's Meisterschaft eigentlich kennen gelernt.

Durch Bedeutbarkeit und Vielseitigkeit der Leistungen die beste Zierde und festeste Stütze der Oper,

erwarb sie sich kaum minder große Verdienste um das Concertwesen ihrer Vaterstadt. Als Lieder- wie als Dratorienfängerin gleicherweise hervorragend, gab sie jeder großen Aufführung den rechten Glanz, gleichviel ob Beethoven's neunte Symphonie und große Messe, oder Schumann's „Faust“ oder „Pari“, Haydn's Dratorien oder Goldschmidt's „sieben Todsünden“, Verdi's oder Brahms' Requiem auf dem Programme standen. Wer, der sie gehört, könnte beizpielzweise ihre wunderbare Ausführung des Solos im fünften Satze des letzterwähnten Werkes je vergessen, wo bei dem wie aus himmlischen Fernen herabklingenden „Wiedersehen“ ungezählte Augen thränenfeucht erglänzten? Niemals wird aus dem Gedächtniß der Wiener die Erinnerung an all' jene großartigen oratorischen Leistungen schwinden, welche in der „Cäcilienode“ von Händel gipfelten. „Frau Wilt“, schreibt Eduard Hanslick bei dieser Gelegenheit, „schlug mit ihrem Part nicht nur ihre Vorgängerin, sondern alle denkbaren Rivallinnen. Wirklich erinnern wir uns keiner Leistung im Dratorienfach, welche an imposanter Wirkung mit jener der Frau Wilt in der Cäcilienode zu vergleichen wäre. Nebst einer ungewöhnlichen Kraft und Ausdehnung der Stimme fordert diese Partie vollkommene Meisterschaft auf zwei selten vereinigten Gebieten: im breit aushaltenden getragenen Gesange und in virtuoser Coloratur. Beide Ansprüche erfüllt Frau Wilt in eminenten Weise. Geradezu hinreißend war der Glanz und die Kraft ihrer Stimme in dem letzten mit Chor und Orgel wetteifernden Solo. Als sie die letzte Stelle sang: „Doch weß' Stimme gleicht, o welche Kunst erreicht der Orgel Klang?“ da drängte sich Manchem die improvisirte Antwort auf die Lippen: „Die Ihre, Frau Wilt, die Ihre!“

Das Maß ihrer Anforderungen an ihr Vermögen war und ist allerdings kaum geringer als dieses letztere selbst. Man hat die sparsame Frau, die mit dem Gold, das ihr der Silberklang ihrer Stimme reichlich eintrug, sehr haushälterisch umging, vielfach des Geizes geziehen. Eins jedoch ist gewiß: mit ihren künstlerischen Gaben übt sie die Freigebigkeit, ja die Verschwendung des Reichen, der sich eines unerschöpflichen Besitzes bewußt ist. Welche ihrer Colleginnen wohl wagte es wie sie, ungestraft an einem und demselben Tage Vormittags im Concert in den „Jahreszeiten“, Abends im Theater in den „Hugenotten“, ein andermal früh in der Beethoven'schen D-dur-Messe, am Abend in der „Jüdin“ zu singen? Wie oft auch hat sie uns im Freundeskreis mit ein paar Duzend Schumann'scher, Liszt'scher, Franz'scher, Schubert'scher Lieder beschenkt, darunter mit Vorliebe Gesänge aus der „Winterreise“, die ihr für die höchsten Offenbarungen in Liedform gelten. Nur der im Schmerz Gereifte könne sie in ihrer ganzen Tiefe verstehen und nachdichten, pflegte sie zu sagen. Ob sie wohl Jemand ergreifender zu interpretiren vermag als sie? Freilich sie hatte dem Schmerz tief in's Auge geblickt, als dem vertrauten Freund einsam dunkler Tage und Nächte. Die Macht die Herzen zu rühren mit ihrer Kunst ist ihr wie Wenigen gegeben. Und doch ist es nur die durch die wunderbare Weichheit und Macht der Stimme getragene schlichte Wahrheit der Empfindung, wodurch sie wirkt. Keine Spur von Sentimentalität mischt sich ihrem Gesange. Dazu ist ihr Empfindungsleben zu stark geartet, zu leidenschaftlich, auch zu gesund. Mit der ihr, wie vielen echten Künstlernaturen, eigenen Naivität erfaßt sie ihre Aufgabe, vertieft sich mit voller Hingebung in den künstlerischen Gegenstand und bringt ihn ohne vieles

Grübeln mit ihren gewaltigen physischen Mitteln zum Ausdruck. Sie denkt nicht daran, je einen Effect zu suchen, der ja von selbst ihren Leistungen folgt. Ist sie doch durchaus impulsiv, ein Kind des Augenblicks, das seinen Eingebungen und einem genialen Instincte gläubig vertrauen darf. Lebt nicht auch eine Fülle von Musik in ihr, ja ist sie nicht durch und durch musikalisch? Ein Liszt'sches Lied, das sie nie zuvor gehört, noch gesehen, nimmt sie zur Hand und giebt das complicirte, die feinsinnigste Interpretation heischende Tongedicht, vom Blatt lesend, im Augenblick als fertiges Kunstgebild wieder. Ist sie doch im Stande, eine ganze Wagner'sche Partie ohne Begleitung zu singen, so sicher und zuverlässig ist ihr ob seiner Schärfe sprüchwörtlich gewordenes musikalisches Gehör. Mit ihrem Lehrer am Clavier eine neue Partie studierend, kommt ihr plötzlich ein Auftrag in den Sinn, den sie der Köchin zu geben vergessen hat. Mitten in einer Phrase stürzt sie hinaus; doch die Debatte spinnt sich über Erwarten aus und es dauert lange bis sie wieder eintritt. Endlich kommt sie, und ohne einen Accord abzuwarten setzt sie genau im selben Tone ein und führt die abgebrochene Phrase zu Ende. Wahrlich man weiß nicht, soll man die Wohllautsfülle, die unbedingte Folgsamkeit und unbegrenzte Ausdauer dieser Stimme oder die Herrschaft und Genialität, mit der ihre Eignerin sie meistert, mehr bewundern!

Seine größte Sängerin hoch zu halten und sich ihres Besitzes zu freuen, daran ließ das dankbare Wien es denn auch nicht fehlen. Der Hof geizte nicht mit Gunstbeweisen, der Kaiser setzte (1869) ihrem Namen das Prädicat seiner Kammer Sängerin voran, das Publikum nannte sie seinen Liebling. Die Bühnendirection gab ihr ihre Werthschätzung durch ent-

sprechende Gagen kund. Nur die Kritik erwies sich ihr nicht sonderlich hold; ja einer der Wiener Bericht-erstatte stand nicht an, sie einst als „das nothwendige Übel des Opernhauses“ zu bezeichnen. Gerechtere Anerkennung widerfuhr ihr von Seiten der auswärtigen Presse, sobald sie als Gast fremder Städte erschien. Der Berliner Gumprecht preist schon bei der ersten Bekanntschaft mit ihr als Donna Anna im Jahre 1866 ihre „von der Natur überreich ausgestattete, mit allen rein musikalischen Obliegenheiten wohl vertraute Stimme, den vollen und echten Sopran, der noch ein gutes Stück der dreigestrichenen Octave sein eigen nennt, von jedem herben oder trübenden, nicht zu schönem Klang aufgelösten und geläuterten Element gänzlich frei bleibt“ und uns „selbst beim höchsten Kraftaufwand den peinlichen Eindruck der Anstrengung spart, noch im leisesten Piano seine Klarheit und seinen Glanz bewahrt.“ Für Tonbildung, Intonation, Coloratur, für Alles findet er nur Worte des Lobes. Auch der Hauptvertreter der Leipziger Kritik, Dr. Oscar Paul, nennt ihre Durchführung der Donna Anna-Partie „eine der bedeutendsten Thaten auf dem Gebiete der reproductiven Kunst,“ und nach Darstellung der Norma im Mai 1878 schreibt er: „Eine Sängerin, welche im Fortissimo und im Pianissimo alle Tonlagen im getragenen Gesang ebenso beherrscht wie im leichten Tonwellenspiel des colorirten Vortrags, welche bald mit der Macht ihres Organs die gewichtigsten Accente in der Entfesselung der höchsten Leidenschaft herauswirft und den Zuhörer durch die Größe des Tons, durch die Gewalt ihrer Mittel im dramatischen Ausdruck überwältigt, bald aber auch in den zartesten Nuancirungen, im hingehauchten Klage laut wie im seelenvollen An- und Abschwollen des Klanges, ihre Künstlerkraft in

vollendetster Form entwickelt: eine solche Sängerin wird kaum mit einer anderen verglichen werden können, selbst wenn man geltend machen will, daß das Tremoliren, diese in Leipzig nicht gebilligte Wiener Manier, aus der Vortragsweise noch hinweg zu wünschen wäre.“ (Auch gegen ihre namentlich bei leidenschaftlichen Accenten oft etwas grelle Farbengebung in den höheren Tönen erwies man sich in Leipzig empfindlich.) Richard Pohl, der bekannte musikalische Schriftsteller in Baden-Baden, aber hebt die „erstaunliche Bravour und andererseits Zartheit“ hervor, mit der „die phänomenale Sängerin ihre gewaltigen Mittel beherrscht.“ „Ihr *mezza voce*“, sagt er, „ist noch bewundernswerther als ihr bis in die höchsten Lagen reichender prachtvoller dramatischer Ton, die Gewandtheit ihrer Coloratur bei solchem Material geradezu einzig dastehend.“ Im großen tragischen Stil wie im zartesten Liede scheint sie ihm gleich bewundernswerth, selbst dem Unbedeutenden haucht sie, so meint er, eine Seele ein, und doch hat „keine Sängerin von ähnlichen Qualitäten jemals weniger Kunststreifen gemacht, weniger zur Begründung und Ausbreitung ihres Rufes gethan.“ Die kleinen Hülfsmittel der Reclame verschmäht sie stolz, und um die Gunst der Kritik hat sie nie gebuhlt. Durch sich selber allein, so wollte sie, sollte ihre Kunst wirken; denn so anspruchlos und bescheiden sie ist, der Macht ihres Talentes vertraut sie mit dem berechtigten künstlerischen Selbstgefühl, das sich eines von oben empfangenen hohen Gutes bewußt ist. Für Mehrung ihres Ruhms nach außen hin hat sie selbst durch Gastspiele und Concertreisen wenig Sorge getragen. Nur einige südrussische und deutsche Städte — rheinische und schlesische Musikfeste verherrlichte sie wiederholt durch ihre Mitwirkung — wurden außer der

englischen Metropole Zeugen ihrer gesanglichen Großthaten, die, da sie die alljährlichen Ruhemonate meist in Zurückgezogenheit und Naturstille zu verbringen liebt, im Übrigen auf Österreich beschränkt blieben, so lange sie der Bühne ihrer Vaterstadt angehörte.

Elf Jahre war Marie Wilt mit ihrer „souveränen Stimme und Gesangsseele“ der Stolz des Wiener Musiklebens. Da entsagte sie freiwillig der beneideten Stellung, die Erste auf der ersten Gesangsbühne deutscher Zunge zu sein. So dringend verlangte sie nach Lösung ihres sich mit den Jahren immer unglücklicher gestaltenden Ehebundes, daß sie selbst auf die harte Bedingung ihres Gatten einging, auf jedes öffentliche Auftreten in Wien fernerhin zu verzichten und die Summe von 100 000 Gulden gerichtlich zu hinterlegen, um die Einhaltung dieser von ihr zugestandenen Bedingung zu gewährleisten. Vergeblich waren die Bemühungen der Operndirection, die „unerseßliche“ Künstlerin durch namhafte Erhöhung ihrer ohnehin glänzenden Gage zu fesseln; vergeblich auch die Demonstrationen des Publikums und der Kritik, welche letztere offen aussprach, daß „ihr Abgang einer Zerstörung des Repertoires gleiche.“ Am 17. März 1878 nahm sie als Valentine in den „Hugenotten“ von „ihren lieben Wienern“ Abschied, unter Beifallsstürmen und Ovationen, wie sie das Maß des Herkömmlichen weit überschritten.

Theuer erkaufte hatte sie die ersehnte Freiheit, und für den sie voll befriedigenden künstlerischen Wirkungskreis in ihrer schönen Heimat tauschte sie die Fremde, das fahrende Virtuosenenthum ein. In Leipzig, der alten klassischen Musikstadt, dachte sie zunächst festen Fuß zu fassen. Um eben diese Zeit bereitete man da selbst eine Gesamtaufführung von Wagner's „Nibe-

lungenring“ vor. Die Wiedergabe der Brünnhilde-Partie in „Walküre“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“, diese größte und schwierigste Aufgabe, die je einer dramatischen Sängerin gestellt worden, reizte die Energie und Schaffenslust der für Wagner's Schöpfungen Hochbegeisterten: sie trat in den Leipziger Bühnenverband ein. Drei Monate — ein unglaublich kurzer Zeitraum — genügten ihr zur Bewältigung der riesigen Aufgabe, und im September 1878 führte sie sich mit der glanzvollen Gestaltung dieser Rolle auf dem neuen Boden ihrer Thätigkeit ein. Der Reihe ihrer dramatischen Meisterthaten schloß ihre Brünnhilde sich würdig an, ja sie darf vielleicht als die großartigste von allen bezeichnet werden. Mögen die anderen Vertreterinnen der Partie — Amalie Materna, Theresie Vogl, Hedwig Reicher-Kindermann an ihrer Spitze — den nicht zu unterschätzenden Vorzug der Jugend und Schönheit, die Erste insbesondere auch ein detaillirteres leidenschaftlicheres Spiel vor Marie Witt voraus haben: gesanglich, das ist gewiß, löst keine ihre Aufgabe so siegreich und walkürenhaft, mit so bis zum letzten Tone unverminderter Gewalt und Wohllautsfülle. Um zu erkennen, wie die wunderbare Ausdauer ihrer Stimme selbst der unerhörtesten Anstrengung spottet, höre man ihre Todtenklage an Siegfried's Bahre, die ganze grandiose Schlußscene der „Götterdämmerung“. Es ist ein Triumph, den sie, ohne die Harmonie der Gesamtwirkung nur im Leisesten zu schädigen und selbstmächtig hervorzutreten, über all die entfesselten Mächte des Orchesters feiert. Wo die Kraft der Anderen ermattet, da wächst die ihre nur noch mehr. Dreizehnmal sang sie während einer einzigen Saison (1878—79) in Leipzig den gesammten Cyclus, das ganze übrige sehr reichhaltige Repertoire

nebenbei auf ihren Schultern tragend. Wer thut ihr das nach?

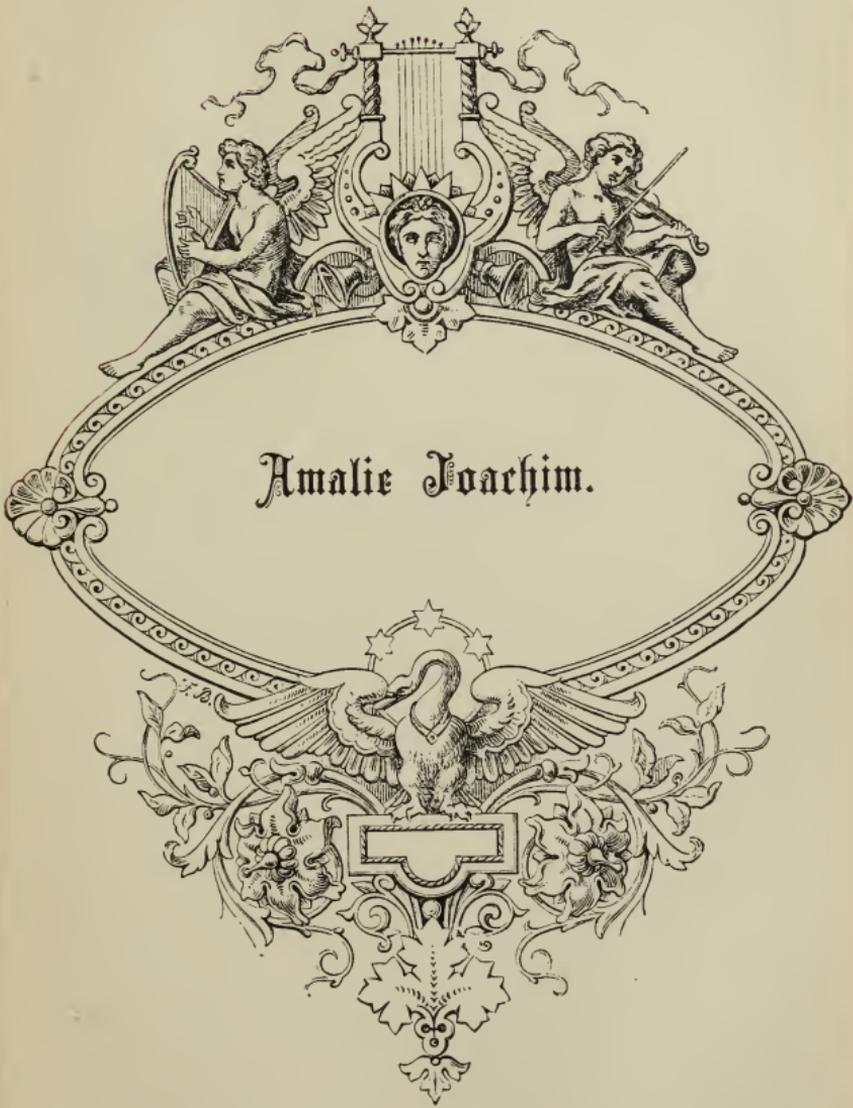
Das Leipziger Publikum, dem die unmittelbare Empfänglichkeit der süddeutschen und Wiener Art abgeht, bekundete der seltenen Künstlerin gegenüber denn auch sich immer steigende Sympathien. Es war ihr Ruhm, sich dieselben, die ihr nicht freiwillig entgegengebracht wurden, Schritt für Schritt zu erobern. Kaum aber war man gewahr geworden, was man an ihr besaß, als sie Leipzig schon wieder den Rücken kehrte. Schon mit Ende Mai 1879 gab sie, da die Direction des Stadttheaters die contractlich festgesetzten Bedingungen unerfüllt ließ, ihre Stellung wieder auf. Anträge verlockendster Art kamen ihr von allen Seiten entgegen. Paris, Mailand, Petersburg, London, New-York, Chicago, Cincinnati bewarben sich um die ruhmgekrönte Sängerin. Die Liebe zu deutscher Kunst und deutschem Land aber trug auch jetzt wiederum den Sieg davon über alle Lockungen nach außen, so glänzend sie sein mochten. 20 000 Mark bot man ihr in New-York noch unlängst für zwei Concerte — ein Honorar, wie es wohl noch keine Sängerin, die Patti ausgenommen, empfangen. Sie, deren übergroße Geldliebe man gern geißelt, schlug es gleichmüthig aus.

Für mehrere Monate alljährlich ließ sie sich bis zum Jahre 1882 in Frankfurt am Main fesseln, wo sie im October 1880, in Gegenwart des deutschen Kaisers, als Donna Anna das neuerbaute prächtige Opernhaus inauguirte. Ein ähnliches Verhältniß band sie mehrere Jahre hindurch an Pest, wo man sie zum Ehrenmitglied des Nationaltheaters ernannte und ebenso wie in Frankfurt und allerorten, wo sie gehört ward, enthusiastisch feierte.

In ihrer Heimat blieb sie indeß unvergessen. Das Andenken, das sie sich scheidend von „ihren lieben Wienern“ erbeten, es blieb ihr treu gewahrt, und vor dem Glanz der Sterne, die gegenwärtig am Wiener Opernhimmel strahlen, erbleichte nicht die Erinnerung an die Sonne, die ehemals daselbst geleuchtet. Noch verhallte nicht die Klage ob ihres vorzeitigen Untergangs. Da gelang es einer neuen einflußreichen Intendanz, sie wieder aufgehen zu machen und die Hindernisse, die Marie Wilt's Auftreten in ihrer Vaterstadt entgegenstanden, siegreich zu beheben. Unglaublicher Jubel, unbegrenzter Enthusiasmus begrüßte im Mai und Juni 1882 die Langentbehrte, Unerseßliche, so oft man sie sah und hörte. Man schwelgte wieder im Wunderklang dieser königlichen Stimme, „der schönsten und größten unserer Zeit“, wie Désirée Artôt sie noch jüngst genannt. Dem Zauber einer unwiderstehlichen Naturkraft gab man sich willig hin, und alle Cabinetstücke ihrer Gesangskunst beehrte man von neuem zu genießen. Wird Wien sich den Schatz, der ihm in dieser Sängerin geboren ward, nicht nur vorübergehend, sondern dauernd wieder zu eigen machen?







Amalie Joachim.





nennt man den Namen Joachim, so wird die Vorstellung eines in seiner Art Höchsten in uns lebendig, das Bild des Geigerkönigs steigt vor uns auf, des an Größe und Vornehmheit der Behandlung seines Instrumentes, an Stiltreue in Wiedergabe der verschiedenen Meisterwerke von keinem der Gegenwärtigen Erreichten, oder gar Ubertroffenen. Aber auch die Frau, die seinen Namen trägt, repräsentirt ein Größtes in ihrer Weise. Mindestens kann unser deutsches Vaterland sich zur Stunde keiner größeren Oratorien- und Liedersängerin als Amalie Joachim rühmen, und wenn die classische Musik auf ihrem Heimatboden ihre Feste feiert, wenn man den Herrscher im oratorischen Reich, den ehernen Tongeist Händel's, oder den erhabenen tieffinnigen Sebastian Bach, den hehrsten Vertreter kirchlicher Musik, citirt, um mit ihnen wie für die Ewigkeit geschaffenen Gebilden eine hundert- und tausendköpfige Versammlung zu erbauen, da trägt man Sorge, sich der Mitwirkung unserer classischen Sängerin zu versichern.

Nicht einer auserlesenen Virtuosität dankt Amalie Joachim ihre künstlerische Stellung. Sie weiß in dieser Beziehung Andere über sich. Groß aber machte sie die Sicherheit, mit der sie das Bereich ihres Könnens und dessen Grenzen erkennt; die strenge Selbstdisziplin, mit der sie sich innerhalb dieser Schranken hält

und sich nie verstattet, sich Ziele und Aufgaben zu stellen, die auch nur um Haaresbreite über dieselben hinaus lägen, die nicht in vollkommener Harmonie mit ihrem Vermögen ständen. Hieraus, in Verbindung mit einem fein ausgebildeten Stilgefühl, erwuchs die Vollkommenheit ihrer Leistungen, die wir an ihr bewundern. Die hohe Noblesse und Stilvollendung, welche die Künstlerschaft ihres Gatten charakterisirt, sie ist auch der ihren schönes Vorrecht. Was Wunder, da sie sich an seinem Vorbild gebildet, da sie neben ihm erst zu ihrer eigentlichen Größe emporwuchs! Der edle wundervolle Klang ihrer Stimme selbst gemahnt an seinen Geigenton, nur daß dieser wärmer, feuriger, inniger klingt. Wenn uns an den makellosen Gaben, die wir Amalie Joachim danken, zuweilen Eins noch zu wünschen übrig bleibt, so ist es ein unmittelbarer Herzschlag, eine gesteigerte innere Wärme. Plastisch, monumental, wie aus Marmor gefügt, tritt uns jede einzelne ihrer künstlerischen Leistungen entgegen; wehte uns nicht bei allem keuschen Adel manchmal eine gewisse marmorne Kühle aus ihnen an, sie würden noch unwiderstehlicher zu unserem Herzen sprechen. Ob dies natürliche Disposition, ob es vielmehr ein streng festgehaltenes Kunstprincip, das dem Durchbruch des subjectiven Empfindens im Kunstwerk wehrt, damit dies letztere möglichst rein und unberührt von der Eigenart des Mediums zur Erscheinung komme? Fern liegt, das ist gewiß, dem weiblichen Wesen im Allgemeinen solch selbstloser Objectivismus, und nur wenige unter den Frauen bekennen sich zu ihm. Vielleicht keine entschiedener als die Künstlerin, von der wir reden.

Blaues Blut fließt in Amalie Joachim's Adern; sie entstammt einem alten Adelsgeschlecht, das, im

elften Jahrhundert aus Sachsen in Steiermark eingewandert, in Krain und Untersteiermark große Ländereien und Güter besaß. Amaliens Großvater jedoch verzichtete, nachdem er beim Staatsbankerott sein Vermögen eingebüßt, auf das „Von“ vor seinem Namen. Auch ihr Vater, Franz Max Schneeweiß, begab sich, obgleich er die Tochter eines altaristokratischen Hauses, eine geborene Lindes von Lindenau aus Schlesien, zur Gattin nahm, seiner adeligen Vorrechte. Ihm, der in dem steirischen Marburg die Stelle eines Magistratsrathes bekleidete, ward Amalie am 10. Mai des Jahres 1839 geboren. Musikalisch waren beide Eltern; sie hielten darauf, daß auch ihre Kinder alle frühzeitig die tönende Kunst pflegten. So erhielt auch Amalie, bei der sich schon in frühester Kindheit eine kräftige Stimme zeigte, Gesangunterricht, so gut er eben in der kleinen Stadt zu haben war. Zehn bis elf Jahre alt, bewältigte sie bereits schwierige Soli in Messen und studirte fleißig Mozart'sche Opernarien und andere classische Gesangswerke. Eine dauernde Unterbrechung erlitten ihre musikalischen Studien selbst nach dem in Amaliens zwölftem Jahre erfolgenden Tod ihres Vaters nicht; nur energischer und systematischer noch wurden sie fortan betrieben. Mit der sangeifrigen Tochter und deren Schwester siedelte die Mutter nach Graz über, und in dem dortigen Conservatorium, das damals unter Leitung des Operncapellmeister Georg Ott stand, fand die erstere nun Aufnahme. Bei einer sehr musikalischen Dame, Frau von Frank, empfing sie nebenbei noch Privatunterricht. Mit ihr studirte sie Opernpartien — denn die pecuniären Verhältnisse machten es wünschenswerth, daß Amalie sobald als irgend möglich bühnenreif werde. Überraschend schnell schon stand sie vor diesem Resultat. Sie hatte eben ihr vier-

zehntes Jahr erfüllt, als sich ihr ein Engagement nach Troppau in Schlesien bot, welches sie, von ihrer Mutter begleitet, unter dem Pseudonym Amalie Weiß annahm. Als Adalgisa in „Norma“ führte sie sich ein. Dann sang sie alle „jugendlichen“ Partien: Annetten im „Freischütz“, Zerline im „Fra Diavolo“ und wie sie alle heißen.

Ein halbes Jahr nur blieb sie in Troppau; dann vertauschte sie ihren dortigen Wirkungskreis mit einem größeren in dem siebenbürgischen Hermannstadt. Nicht nur hochdramatische Partien, auch erste Rollen in Singspiel und Posse wurden ihr hier übertragen. Bei ihrer „leidenschaftlichen Hingabe an ihren Beruf“ aber war ihr das, wie sie selbst sagt, gerade willkommen. Sie scheute keine Anstrengung, keine Mühe und arbeitete Tag und Nacht, um den Anforderungen der Direction zu genügen. So mußte sie einmal in einem Spectakelstück die Rolle eines Taubstummen übernehmen, der alle mögliche große Ereignisse nur durch Geberden zu schildern hat. Taubstumme wohnten der Vorstellung bei; sie folgten mit Jubel der Darstellung und ließen nach Beendigung derselben der bewunderten Künstlerin, sehr zu ihrer Genugthuung, sagen, „sie hätten Alles verstanden.“

Auch Hermannstadt beherbergte Amalie Weiß nicht über ein halbes Jahr. Das Theater wurde trotz der Anstrengungen der Direction bankrott: die junge Primadonna mußte sich sammt Mutter und Schwester nach einem anderen Unterkommen umschauen. Sie brauchte es nicht lang, auch nicht weit zu suchen; sie fand es in Wien. Kaum stellte sie sich dem Director des nunmehr längst von der Bildfläche verschwundenen Kärnthnerthor-Theaters, Julius Cornet, vor, als er sie sofort für sieben Jahre an seine Bühne fesselte.

Sieben lange Jahre! Wie bitter beklagte sie im Laufe derselben, die eine Summe künstlerischer Leiden und Prüfungen in sich schlossen, auf den ihr so vortheilhaft erscheinenden Vertrag eingegangen zu sein! „Durch unglaubliche Intriguen“ wurde Director Cornet bald darauf gestürzt; des ausdauerndsten Fleißes ungeachtet aber gelang es der von ihm gewonnenen Sängerin nicht, in ein ihr contractlich in Aussicht gestelltes erstes Fach vorzudringen. Wiederholt, doch immer vergeblich, bat sie um ihre Entlassung. Musikalisch, wie sie war, zugleich über ein großes Repertoire verfügend, war sie für alle sogenannten „verlorenen Posten“ vorzüglich zu gebrauchen. Sobald eine Sängerin erkrankte oder in irgend einer Partie nicht genügte, mußte Amalie als bequemer Lückenbüßer dienen. Freilich wurden die Vertreterinnen der ersten Partien meist schnell wieder gesund bei der Nachricht, daß jene sie am Abend ersetzen sollte. Ein schlimmes Regiment herrschte eben dazumal im kaiserlich königlichen Hofoperntheater. „Viel des Interessanten“ sah die wider Verdienst Zurückgesetzte damals hinter den Couliissen sich abspielen, und ein gutes Stück Theatergeschichte erlebte sie leidvoll genug mit. Selbst den bescheidenen Trost eines auswärtigen Gastspiels aber mißgönnte man ihr, und nachdem sie einmal während eines Besuchs in Graz als Azucena im »Trovatore«, als Rosine im »Barbier“ und als »Lucrezia“ lebhaften Beifall erntete, der auch durch die Berichte der Wiener Zeitungen widerklang, ward ihr hinfort jeder Urlaub consequent verweigert. Genug die Jahre, die Amalie Weiß in dem schönen lebenslustigen Wien verbrachte, waren „eine Schmerzenszeit“ für sie, noch erhöht durch den Verlust von Mutter und Schwester. Von da ab stand sie ganz allein; lebt doch ihr einziger Bruder seit dem

Jahre 1848, durch das Weltmeer von ihr getrennt, in Amerika.

Nicht über Mangel an Beschäftigung hatte sie in Wien zu klagen. Für die deutsche wie für die italienische Oper verwendbar, stand sie manchen Monat nicht weniger als dreißigmal auf der Bühne — wenn freilich auch selten in bedeutenden Rollen. Fatime im „Oberon“, die Königin im „Zweikampf“, Adalgisa in „Norma“, welch' letztere sie italienisch sang, blieben die größten Aufgaben, mit denen man sie betraute.

Als Erlösung begrüßte sie es demgemäß, als endlich ihr Contract zu Ende ging und sich ihr in Hannover die Aussicht auf eine ihr angemessenere Thätigkeit eröffnete. Schon hatte sie selbst, tief niedergedrückt und muthlos, wie sie war, an ihrer Begabung, ihrem Künstlerberuf zu zweifeln begonnen, und „eigentlich nur um vor sich selber eine Probe abzulegen“, trat sie auf der Reise nach Norddeutschland in Linz en passant als Fides im „Propheten“, als Rosine im „Barbier“ und Romeo in Bellini's „Romeo und Julie“ auf. Der glänzende Erfolg ließ ihre Erwartungen weit hinter sich zurück, und voll neuen Muthes begann sie im April 1862 ihr Gastspiel an der Hannoveraner Hofbühne. Nach drei Partien, so war es vereinbart, sollte die Intendanz sich entscheiden, ob der Gast vom folgenden Herbst ab der Bühne angehören sollte. Während der Probe zur ersten Vorstellung, nach dem zweiten Act des „Propheten“ aber bereits brachte der damalige Intendant Graf Platen Amalie Weiß die willkommene Botschaft, daß das Engagement noch vom selben Tage an in Kraft treten könne. Schon bei ihrem ersten Auftreten ließ ihre Aufnahme beim Publikum und Hof an Herzlichkeit nichts zu wünschen, und immer wärmer und sympathischer gestalteten sich ihre Beziehungen

im Verlaufe des Jahres, in dem sie in Hannover thätig war. Mit Genugthuung sah sie sich wieder große, bedeutende Aufgaben gestellt — sie freute sich wieder ihrer Künstlerchaft. Und auch Andere freuten sich an ihr. Als auf Joachim's Veranlassung und unter seiner Direction Gluck's „Orpheus“ im April 1863 auf der hannoverschen Bühne seine Wiederauf-  
erstehung feierte, da flossen die Berichte in deutschen Musikzeitungen vom Lobe des „vollendeten Ganzen“ über, das Amalie Weiß an Stimme, Vortrag, Erscheinung und Spiel in der Titelrolle vergegenwärtigte. Und über ihre Wiedergabe des „Fidelio“ las man in den „Signalen“: „Voll Tiefe und Leidenschaft, athmete der Vortrag überall die Weihe echter Kunst, und ebenso trug das Spiel durchweg das Gepräge edlen Maßes und wahrer Anmuth.“

Als Fidelio auch sagte sie am 31. Mai 1863 der Bühne Lebewohl, um sich am 10. Juni mit Josef Joachim — „dem Prince-consort der Königin der Instrumente“, nach Bülow — zu vermählen, der zu jener Zeit als Concertdirector des Königs von Hannover in dessen Residenz lebte. Ungern genug sah man die beliebte Sängerin vom Theater scheiden, und auch ihr wurde, so bezeugt sie selbst, „der Abschied schwerer als wohl irgendwer ahnen mochte. Doch hielt ich es für eine Nothwendigkeit, der Bühne zu entsagen! Noch jahrelang kämpfte ich den schweren Kampf, und selbst heute noch lebt der Wunsch in mir, noch einmal einem der großen herrlichen Gebilde, welche gerade die deutsche Oper besitzt, Leben zu verleihen. Aber des Weibes Leben ist ja: Entsagung!“

Einen Ersatz für das Hingegebene, „wenn auch nicht einen sie vollkommen ausfüllenden“, fand sie im Concertsaal. Von ihrem Wirken daselbst erst datirt

gleichwohl die weite Verbreitung ihres Rufes, ihre europäische Berühmtheit. Hatte sie auch schon bei ihrem ersten Besuch im Leipziger Gewandhaus (am 19. Februar 1863) als Fräulein Weiß auf einem ihr fremden, anerkannt anspruchsvollen Boden Publikum und Kritik zu ungewöhnlichsten Beifallsäußerungen angefeuert: die musikalische Welt im weiteren Sinne lernte sie erst als Frau Joachim kennen und schätzen. Erst an der Seite des herrlichen Künstlers, der ihr Lebens- und Kunstgefährte ward, stieg sie auf der Staffeln der Meisterschaft höher und höher, stieg sie zu jener Größe empor, die wir heute an ihr bewundern. Immer geläuterter und ideeller bezeugte sich die Schönheit ihres gottbegnadeten Organs, immer ausgeglichener in allen Lagen bis in die tiefsten Chorden hinab. Alles Materielle streifte es ab, durchweg klärte es sich, wie Gumprecht sagt, „zum reinen Widerhall des Geistes.“ Immer maßvoller und stilvollendeter auch gestalteten sich Vortrag und Ausdruck. Wo man die glockentönige mächtige Altstimme hörte, blieb man ihr nirgend den Tribut begeisterten Dankes schuldig. Erklang sie vollends neben Joachim's Zaubergeige, da begrüßte man solch' seltene Kunstvereinigung als Festgenuß. Und wie viele solcher Feste bereitete das Künstlerpaar den Freunden edler Kunst! Wie viele Lorbeeren und Palmen wuchsen Beiden vereint auf ihren Wegen!

In vornehmer künstlerischer Gesellschaft zeigte sich Amalie Joachim stets. Gab ihr nicht, wie dies doch meist geschah, ihr Gatte das Geleite, so gesellten sich ihr Clara Schumann, Stockhausen, die Tietzens, Jenny Lind und andere musikalische Größen als Concertgenossen. Aristokratisch und apart auch erwies sie sich von je in der Wahl ihrer Vortragsstücke. Vergessene und vergrabene Tonkleinodien Bach's, Händel's, Gluck's

rief sie wieder an's Licht; Lieder Schubert's, die zuvor wohl niemals, oder doch selten im Concertsaal erklingen — wie „Colma's Klage“, „Memnon“, „Suleika“ — weckte sie wieder auf. Schumann und Franz und zumal ihre Freunde Bruch und Brahms singt sie mit Vorliebe. Von ihr muß man des letzteren „Rhapsodie“, „Minnacht“, „Von ewiger Liebe“ zc. hören, um deren musikalischen und poetischen Vollgehalt zu ergründen. Neuerdings, wo sie vorzugsweise „Liederabende“ zu veranstalten liebt, erfreut sie auch durch Wiedergabe ganzer Cyclen. Beethoven's „An die ferne Geliebte“, Schubert's „Müllerlieder“, Schumann's „Frauenliebe und -Leben“, das Herrlichste, was wir auf diesem Gebiet besitzen, reicht sie da als immer willkommenen Spenden in mustergültiger Weise dar.

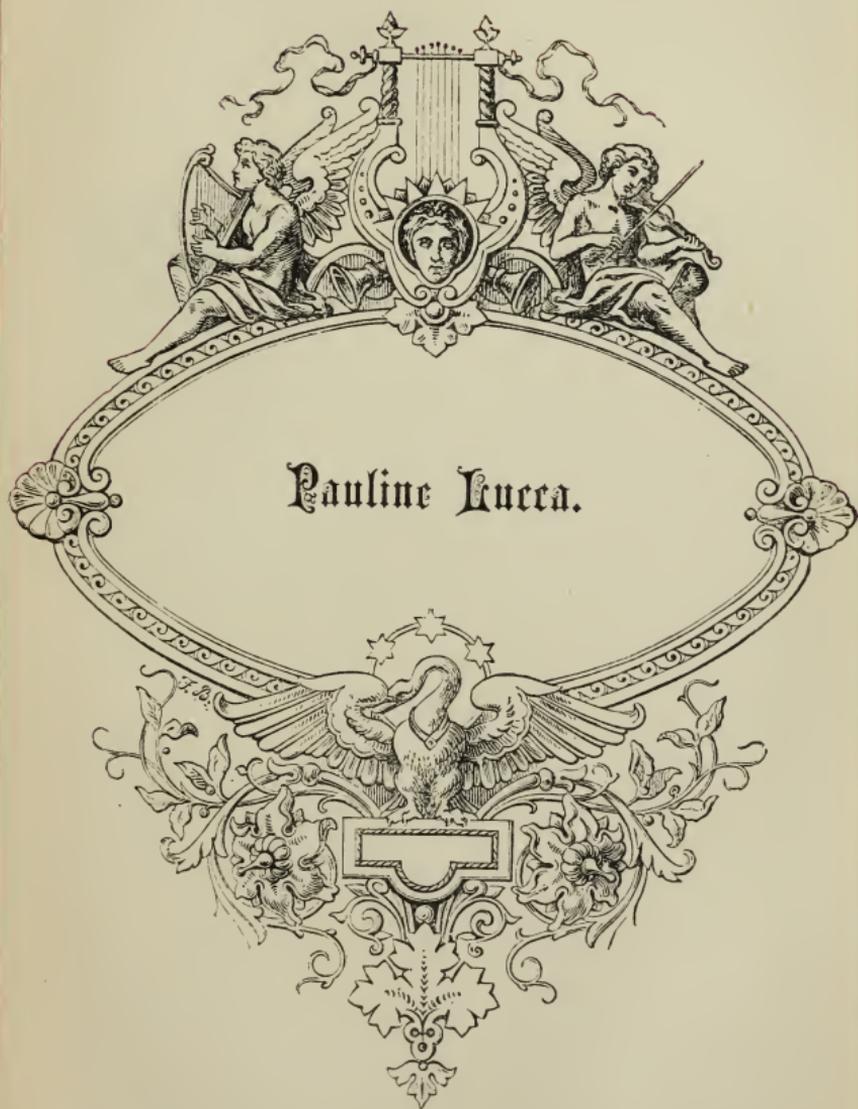
Als Joachim, nach dem Regierungswechsel in Hannover, 1868 seinen Wohnsitz nach Berlin verlegte und er dort, als Professor in den Senat der königlichen Academie der Künste und bald darauf zum Director der neubegründeten academischen Hochschule für Musik berufen, eine neue umfassende Thätigkeit entwickelte, gewann die preußische Hauptstadt auch in seiner Gattin eine freudig begrüßte künstlerische Kraft. Das Haus des gefeierten Paares, das sechs Kinder, drei Knaben und drei Mädchen, gegenwärtig anmuthig beleben, ward der Mittelpunkt eines künstlerisch wie gesellschaftlich auserwählten Kreises. Nur im Sommer wird es für einige Monate still. Naturfreuden und ländliche Zurückgezogenheit treten dann an die Stelle des bewegten künstlerischen Treibens, und die hübsche „Villa Joachim“, die der tonreiche Meister sich im Bergfrieden Salzburgs, angeblickt der herrlichen Feste und des eisübergossenen Watzmann, in Nigen erbaute, bietet ein traulich Heim für sommerliche Ruhe. Aus dem Salon

zu ebener Erde überschüttet den zu guter Stunde Vorüberkommenden dann oft ein Tonsegen, der seine Schritte hemmt und ihn andächtig lauschen läßt. Ganz unversehens genießt er ein Hausconcert, wie es vergebens seines Gleichen sucht.

Man kann Amalie Joachim viel und doch nie genug hören. Sie hat in allen bedeutenden Städten Deutschlands und Oesterreichs, Hollands und der Schweiz, wiederholt auch in London und Paris gesungen, und allerwärts grüntem ihr frische Blätter für ihren Ruhmeskranz. Selbst wo sich unseren deutschen Viederschätzen Eingang und Verständniß schwieriger erschließen: bei unseren Nachbarn jenseits des Rheins, eroberte, so heißt es, „ihr herrlicher Vortrag deutscher Vieder alle Herzen.“ Den öfteren Einladungen, ihre Kunst auch in Rußland leuchten zu lassen, widerstand sie bisher, da sich ihr schon bei einer Tournée nach Schweden das nordische Klima so feindlich erwies, daß sie erkrankte. Über die russischen Ostseeprovinzen hat sie sich demnach bis heute noch nicht hinausgewagt. Um so lieber half und hilft sie den Glanz der rheinischen, wie der mecklenburgischen und holsteinischen Musikfeste erhöhen. Denn in träger Ruhe gefällt sich Amalie Joachim's ernste Künstlernatur nicht.

„Was ich künstlerisch anstrebte?“ — mit diesen Worten schließt sie die uns gegebenen Mittheilungen — „es war immer das Höchste und mein Ideal flog stets höher und höher! Was ich erreichte? Wie wenig ist das! Habe ich aber nur einmal einem Menschen das Schöne und Edle näher gebracht — so habe ich nicht vergeblich gerungen!“





Pauline Lucca.





ine logische Consequenz unseres Zeitalters des Subjectivismus und Specialismus sind die Specialitäten auch im Bereich der Gesangskunst, von denen die univereßellere Vergangenheit wenig wußte. Als specifischste Specialität, als individuellste Individualität unter den Sängern unserer Tage aber hat ohne Frage Pauline Lucca zu gelten. Empfängt die Virtuosität überhaupt von der Individualität des Künstlers ihren Stempel und erscheint um so interessanter, je mehr sie ein Abbild seiner Eigenart, seines Innenlebens ist, so wird Pauline Lucca als eine der interessantesten Kunsterscheinungen betrachtet werden müssen. Man kann über die Berechtigung, über das Schönheitsmaß ihrer Auffassung und Darstellung dieser und jener Rolle streiten; über die Besonderheit, das Geistreich-Eigenthümliche ihrer Bühnencharaktere kann man nicht wohl zweierlei Meinung sein. Apart ist die kleine Frau mit dem Vollbluttalent, den blitzenden Augen und der geläufigen schlagfertigen Zunge immer; sie ist allzeit pikant und interessant. Capriciös, wie sie in der Kunst und im Leben von Grund aus ist, im Bewußtsein ihrer Originalität auch ein Wagniß, eine Übertreibung nicht scheuend, die sie die feine Linie der Schönheit oft unbedenklich überspringen lassen, hat sie stets eine Überraschung für uns bereit, und es ge-

währt einen absonderlichen Reiz, dem eigenartig feckgenialen Wurf ihrer Leistungen zu folgen. Ein echtes Kind unserer realistischen Zeit, steht sie mit beiden Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit; sie erfährt und porträtiert die Welt und die Menschheit wie sie ist, nicht im milden Widerschein einer verklärenden Kunst. Wer Bilder idealeren Gepräges von der Bühne herab zu schauen begehrt, wird sich schwer mit Pauline Lucca's scharf realistischen Darbietungen befreunden. Sie liebt grelle Lichter und Schatten, und je schlagkräftiger und energischer sie zu charakterisiren und zu coloriren Gelegenheit findet, desto mehr fühlt sie sich in ihrem Elemente. Von Natur zur Soubrette geschaffen, zur Darstellung genrebildlicher Figuren durch Persönlichkeit und Stimme hingewiesen, hat sich ihre reiche Gestaltungsgabe gleichwohl auch eine Anzahl dramatischer Partien in virtuoser Weise zu eigen gemacht. Die herzlose, dämonische Carmen, die wilde Selica, die ausgelassene Frau Fluth, die den Postillon-Gatten überlistende Madeleine, die trotzig Widerspenstige sind beispielsweise in ihrer Wiedergabe Charakterbilder von hoher Vollendung. Nicht das schlicht Natürliche, das maßvoll Gehaltene, sondern das scharf Markirte, das Outirte, Extreme steht ihr zu Gesicht. Höher stilisirten, edleren Gestalten, wie Donna Anna, bleibt sie Vieles schuldig. Ihre schöpferische Kraft läßt sie auch da nicht im Stich; doch ihr ureignes Bereich, darin sie wie der Fisch im Wasser scheint, liegt nach jener Seite hin, wo sie ihrer muthwilligen Laune oder ihrem überschäumenden Temperament die Zügel schießen lassen, wo sie mehr oder weniger sich selbst spielen darf.

In dem starken Zug dieser Persönlichkeit liegt ihre Macht, welche gesungliche und dramatische Begabung

nur eindringlich unterstützen. So sympathisch uns der dunkle, warm gefättigte Klang ihrer schönen Stimme auch heute, wo ihre Blüte vorüber, noch immer trifft, weder aus diesem Klang, noch aus einer vollendeten Gesangstechnik und Bravour, deren sich die naturalistische Bildung der Sängerin nicht rühmen kann, erklärt sich der Zauber, den die Gefeierte von je auf die Hörer ausgeübt. Der Gesang ist ihr mehr nur Mittel des Ausdrucks, und nur im Dienst des Dramatischen offenbart er sein Vermögen. Es ist mit einem Wort ihre Bühnenvirtuosität, das in Gesang, Darstellung und Persönlichkeit zusammentreffende Ganze, was ihr solch' seltene Wirkungskraft sichert und, wenn es auch ohne Zweifel edlere Kunsterscheinungen als die ihre giebt, ihr doch die glänzendsten Triumphe gewann, welche eine deutsche Sängerin der Gegenwart zu verzeichnen hat.

Ein italienischer Vater, das ist ein venetianischer Jude, der bei seiner Verheirathung das mosaische Bekenntniß mit dem christlichen vertauschte, und eine deutsche Mutter gaben Pauline Lucca, die am 26. April 1841 im heiteren, lebensfrohen Wien das Licht der Sonne zum ersten Male begrüßte, das Leben. Orientalisch-romanisches und germanisches Blut mischte sich somit in ihren Adern; um die Mischung aber noch pikanter zu machen, gesellte sich — dafern Pauline Lucca, die es selbst erzählte, sich nicht etwa in einer Mystification gefiel — ein Element apartester Art: von einer afrikanischen Amme, einer Mulattin, sog sie die Milch der frommen Denkungsart ein. Wundert uns, wenn wir die somit aus allen drei Erdtheilen der alten Welt zusammenfließenden Quellen kennen, das der kleinen, zierlich gebauten Gestalt innewohnende Temperament, das Pikant-Capriciöse ihres Naturells? Wundert es

uns, daß Meyerbeer in ihr die prädestinirte Repräsentantin seiner „Afrikanerin“ erkannte?

In der Kirche gewann sich das Talent des Kindes seine ersten Freunde. Vom Chor der Carlskirche herab, deren Regens chori Josef Ruprecht zuerst Paulinens Begabung wahrnahm und ihr den ersten Unterricht ertheilte, half ihre jugendliche Stimme die andächtige Gemeinde erbauen. Als sie aber eines Sonntags beim Ausbleiben der Solistin das Sopransolo in einer Mozart'schen Messe übernahm, da staunten die Anwesenden über den Wohlklang eines Organs, die Anmuth eines Vortrags, deren Ruhm nachmals weltläufig werden sollte. In Richard Lewy und Otto Uchmann empfing die musikalische Kleine behufs höherer Ausbildung später ihre weiteren Lehrer; da indeß die engen Verhältnisse der Eltern kein langes kostspieliges Studium gestatteten, trat die Fünfzehnjährige, frischweg zur Praxis übergehend, 1856 in den Opernchor des Kärnthnerthor-Theaters ein. Aufmerksamem Beobachten der an der kaiserlichen Oper wirkenden Bühnengrößen trug ihr bei frühreifer Intelligenz erwünschte Frucht. Bot sich ihr auch an der Wiener Hofoper kaum Gelegenheit, ihr Können zu zeigen: denn trotz der empfehlenden Hinweise kompetenter Musiker und Kritiker auf das bildungsfähige Talent verstand sich die Regie nicht dazu, sie mit einer bedeutenderen Aufgabe zu betrauen, und die Brautjungfer im „Freischütz“ blieb ihre größte Leistung, — sie arbeitete sich doch mit der Energie der wahren Begabung schnell genug aus ihrer dunklen Choristenexistenz heraus. Ein Debüt als Elvira in Verdi's „Ernani“ erwarb ihr (am 4. September 1859) im Fluge die Sympathien des Olmüzer Publikums, und als sie ein halbes Jahr später in Prag auf Engagement gastirte,

zögerte man schon nach ihrer ersten Vorstellung als Valentine in den „Hugenotten“ nicht, den Vertrag mit ihr abzuschließen. Die Anfängerin ohne Ruf und Namen ward die Primadonna der Prager Bühne, und das unverhohlene Mißtrauen, mit dem ihr das Publikum zunächst entgegenkam, wandelte sich alsbald in eben so offenkundige Vorliebe. So wenig ihre Erscheinung für die Valentine oder gar für die Norma, als welche sie sich an zweiter Stelle präsentirte, geeignet war, ja so sehr die kleine, selbst noch halb kindliche Priesterin mit den Kindern an der Hand die Spottlust rege machte, sie sang sich doch nichtsdestoweniger in die Gunst der Hörer unwiderstehlich hinein, und als man sie am 1. April 1861 an die Berliner Hofoper abgeben mußte, da beklagte man den Verlust des originellen Genies, als welches der preußische Generalintendant von Hülsen sie zu finden und zu gewinnen gewußt hatte.

Kein Geringerer als Meyerbeer hatte die Anregung zu ihrem Engagement gegeben. Seit langem schon sah sich der Schöpfer der „Hugenotten“ nach einer Heldin für seine „Afrikanerin“ um, deren Partitur, in seinem Kulte verschlossen, bereits seit Jahren des Lebendigwerdens auf der Bühne harrte. In der temperamentvollen Wienerin glaubte er nun die Rechte gefunden zu haben, und er nahm sie sofort in seinen mächtigen Schutz und stand ihr mit Rath und praktischer Unterweisung so hülfreich zur Seite, daß sie ihn dankbar als ihren eigentlichen Lehrer und Meister bezeichnet. Mit Vorliebe auch löste sie, „ein wahrer David Garrick“, wie er sie nannte, stets die Aufgaben seiner Kunst. Seine Valentine und Alice, Bertha und Fides und vor allem Selica, die sie unter seiner Leitung studirte, gehörten zu ihren bevorzugtesten Rollen.

Gleicherweise verdiente sie sich nachmals Rossini's und Auber's warmen Antheil und Beifall; wie denn auch des letzteren Spielopern: „Der schwarze Domino“, „Fra Diavolo“, „Die Krondiamanten“, „Carlo Broschi“, dank ihrer genialen Wiedergabe, wiederum eine feste Stelle im Berliner Repertoire fanden.

Wie wenig Sängerinnen vor ihr sah sich Pauline Gucca in Berlin gefeiert, und höher und höher stieg sie in der allgemeinen Gunst empor. Dem König und seinem Hofe, der Aristokratie, dem Publikum und der Kritik — ihnen Allen that sie es an und sie Alle wetteiferten, dem kleinen Liebling zu huldigen, ihn zu vergöttern, zu verwöhnen. Hieß es schon nach ihrem ersten Auftreten als Valentine: „Fräulein Gucca imponirte, weil sie in Allem mit voller Sicherheit auftrat; man sah ein klares Wollen und eine unbedingte Herrschaft des Willens über das Material“, \*) so verschaffte sich diese ihre Energie und Willensherrschaft bald auch anderweit Geltung. Die bereits im October 1863 unter dem Titel einer königlichen Kammer-sängerin auf Lebenszeit engagirte primadonna capriciosa ward die Tyrannin der Berliner Oper und ihrer Intendanz. Jeder Laune durfte sie ungestraft fröhnen, jedes Gesetz muthwillig spotten. Ihr Lächeln oder Stirnrunzeln genügte, um jeglichen Widerspruch zu beschwichtigen. Sie that, was ihr gefiel, sang oder sang nicht, je nachdem es sie freute. Der Intendanz gegenüber verpflichtete sie sich, bis Ostern 1866 Fräulein Gucca zu bleiben. Als jedoch ein tapferer Lieutenant, Baron Adolf von Rhaden, ihr wankelmthig Herz bestürmt, verlobte und vermählte sie sich sonder Bedenken, und der ernste Machthaber des Jahrhun-

\*) Signale 1861. April.

derts, ihr Freund und Gönner Graf Bismarck, war der heitere Gast ihrer Hochzeitfeier und brachte den festlichen Trinkspruch auf „den Verfasser und die Herausgeberin unsrer Lucca“, das ist auf Vater und Mutter der jungen Baronin, aus. Mitten in ihre ersten Triumphe als „Afrikanerin“ fiel ihre Trauung — sie fand am 25. November 1865 durch den Probst der St. Hedwigskirche in ihrer Wohnung in der Victoriastraße statt, — und um des Lorbeers willen, den sie als Selica auf ihre Stirn häufte, vergab man ihr gern, daß sie sich eigenmächtig und vorzeitig auch mit der Myrte geschmückt. Nach einer Pause von wenig Tagen hörten die Berliner ihr Schoskind in seiner neuesten Rolle als „Frau Lucca“ wieder, und sie blieb ihnen als solche nicht minder lieb als sie es zuvor gewesen.

Zum Weltruf hatte sich mittlerweile ihr Localruhm erweitert. Seit sie, von Meyerbeer empfohlen, zuerst im Juli 1863 auf der Weltbühne des Londoner Coventgarden-Theaters als Valentine und Gretchen ihre sich als „Afrikanerin“ nachmals (1865) noch wesentlich steigende Wirkungskraft auch bei den Engländern Jahr um Jahr bewährte, seit sie sich weiterhin auch in Wien, Brüssel, Petersburg und allen großen Städten Deutschlands gleicherweise als Siegerin erwies, war ihre Stellung neben Adolina Patti und Christine Nilsson, den gefeiertsten Sängerinnen der Gegenwart, gewonnen. Nur in Paris hörte man sie nie. So gern Meyerbeer seine „Afrikanerin“, die sie in London und Berlin zur ersten Darstellung brachte, auch in Paris von ihr creirt gesehen hätte, sie fürchtete, daß ihr deutscher Accent im französischen Gesang den Erfolg beeinträchtigen könne, und stellte den schmeichelhaftesten Anträgen ein unerschütterliches

Nein! entgegen. So war, als des Meisters lang zurückgehaltenes Alters- und Lieblingskind erst nach seinem Tode, am 28. April 1865, seinen Bühnengeburtstag in der französischen Hauptstadt feierte, nicht Pauline Lucca die erste Trägerin desselben, ob sie auch die ruhmgekrönteste ward \*).

Begehrt wurde sie von allen Seiten. Da, dort, überall verlangte man darnach, sie zu bewundern. Der Vicekönig von Agypten versuchte, sie nach dem Räthsel-land Afrika, ein oder der andere kluge Speculant, sie nach den Goldgefildden Amerikas zu locken. „Die vom König von Preußen lebenslänglich engagirte Östreicherin“, wie sie sich scherzend nannte, aber fühlte sich an der Spree behaglich aufgehoben.

Konnte — ob dieser und jener Fürst sie auch decorirte, die begeisterten Frankfurter ihr sogar — das Ehrenbürgerrecht ertheilten — man sie irgendwo fanatischer verehren, als hier, wo ihre Erscheinung schon hinreichte, Alles zu elektrisiren, wo ganze Nächte hindurch vor dem jedesmaligen Auftreten des Lieblings ein unabsehbares Menschengedränge der Eröffnung der Kasse harrete? Eine Zeit kaum je zuvor erlebten Glanzes dankte ihr die Berliner Opernbühne, und mit der Theaterkasse um die Wette prosperirten die Bilderhandlungen und photographischen Ateliers. Das Verlangen nach ihrem Porträt war kaum zu stillen. Neuntausend Exemplare mußte allein der Photograph Graf binnen kurzem liefern. Schmerzlichst mißte man das allgemeine Idol, als nach Ausbruch des deutsch-fran-

\*) Ein späteres Engagement an der Opéra (1874) machte sie, da die Presse sie als „erbitterte Feindin Frankreichs“ angriff und die Anhänger der Nilsson, wie es hieß, gegen sie agitirten, wieder rückgängig, obwohl bereits alle Plätze für die erste Vorstellung bestellt waren, und man ihr mit allgemeiner Spannung entgegen sah.

zösischen Krieges eine schwere Verwundung Baron Rhaden's seine Gattin nach Pont à Mousson zu seiner Pflege rief, und als man sich, nachdem sie darnach eines Töchterchens genesen, nach fast einjähriger Entbehrung endlich des schönen Wohllauts ihrer Stimme wieder freute, da begrüßte sie ein Willkommensturm und Blumenregen ohne Ende.

„Fr. Lucca“ — schreibt Wilhelm Tappert bezeichnend im „Musikalischen Wochenblatt“\*) — „diese sieben Buchstaben bedeuten mehr als die sieben Opern Mozart's, mehr als die sieben Weltwunder; sie wiegen die sämmtlichen Werke der sieben Weltweisen auf. Ein Plätzchen im „Olymp“ gilt heute mehr als der schönste Sperrsiß in einem der sieben Himmel. Frau Lucca singt zum ersten Male wieder nach einer Pause von 11 Monaten. Sie allein ist es, welche „Figaro“ und „Don Juan“ in Zugopern verwandelt hat. Die Anziehungskraft dieser Frau ist unerhört; weil durch sie viel eingenommen wird, darf sich die Primadonna auch viel herausnehmen. Im Gefühle ihrer Allmacht troßt sie dem Stabe des Capellmeisters, ebenso wie den Noten des Componisten; sie schreckt vor keinem Conflict zurück, das Publikum nimmt Partei zu ihren Gunsten, und die Kritik ebenfalls, sei es auch nur um des lieben Friedens willen. Wäre Frau Lucca außer Stande, eine schwierige Stelle zu überwinden, man würde zehnmal lieber den Componisten „verbessern“, ehe man Zumuthungen an die Sängerin wagte. Alles und Jedes, was der kleinen Herrin beliebt, wird jubelnd beklatscht und unnachahmlich schön gefunden; das ist eine nackte Thatsache, so weit bei uns davon überhaupt noch die Rede sein darf. Frau Lucca ist eine Soubrette

---

\*) 1871. 17. März.

comme il faut, aber nicht mehr. Vom Gesang will ich nichts Übles sagen, aber in der Auffassung der Rollen und im Spiel tritt nachgerade eine bedenkliche Vorliebe für das Banale störend zu Tage. Als Zerline mag sie im „Gasthaus von Terracina“ nach Gefallen schalten und walten, im „Don Juan“ sollte sie doch mehr Maß halten, und welche Allotria treibt sie in „Figaro's Hochzeit“! Die Aussteuer für ihren Cherubin macht stellenweise den Eindruck, als sei sie von Helmerding, unserem beliebtesten Localkomiker, bezogen.“\*)

„Sie schlägt unsrer Geschmacksbildung Wunden“, heißt es von anderer Seite. Hier und dort wird eine unzufriedene Äußerung darüber laut, daß die Berliner Oper „nur den Rahmen für einzelne Persönlichkeiten abgebe.“

An ihrer bisherigen Unumschränktheit litt Pauline Lucca's Herrschaft gleichwohl einige Einbuße, seit Mathilde Mallinger sich 1869 den Mitgliedern der Hofoper beigefellte. Eifersüchteleien zwischen den beiden Primadonnen hatten Streitigkeiten und Parteinahme für die eine oder andere zur Folge, und im Januar 1872, während einer Vorstellung des „Figaro“, in der Beide als Cherubin und Susanne auf der Bühne waren, kam es zu öffentlichen Demonstrationen. Durch Bischen verlekt, verließ Cherubin die Scene. „Ich bin mir keines Unrechtes bewußt und sehe nicht ein, weshalb ich mich beleidigen lassen soll!“ rief er, auf die Bühne zurückgerufen, kurzhin und energischen Tones,

---

\*) Im Gegensatz hierzu hebt Hanslick in Wien zwei Jahre später (1874) vielmehr ihre discrete Behandlung des Cherubin und der Zerline hervor und daß sie nach Seiten des äußeren Effectes hin für den Wiener Geschmack eher zu wenig als zu viel thue.

dem Publikum zu — und beide Rivalinnen reichten ihr Entlassungsgesuch ein. Es wurde, so ungern man sich dazu entschloß, Mathilde Mallinger bewilligt, ihr Contract ward gelöst, und zu Ostern 1872 schied sie aus dem Verband der Oper aus (um bekanntlich schon im Jahr darauf von neuem in denselben einzutreten). Auf die Seite des älteren Lieblings stellten sich Hof, Intendanz, die Majorität des Publikums. Wer mochte an eine Trennung von ihm denken, wer an eine Berliner Oper, der er nicht zum besten Schmuck gereichte?

Und dennoch plante die Vergötterte, deren man sich dauernd versichert zu haben glaubte, im Stillen Treubruch und Flucht. Statt, nachdem sie, wie alljährlich, zur Season in London gesungen und ihre sommerliche Erholung in Ischl gefunden hatte, nach dem Ort ihres vertragsmäßigen Wirkens zurückzukehren, schiffte sie sich vielmehr, ein Engagement in Amerika eingehend, mit dem beginnenden September sammt Kind und Eltern in Liverpool nach New-York ein.

„Wenn Sie diese Zeilen erhalten“ — schreibt sie in einem vom 31. August aus Liverpool an den Redacteur des Berliner „Fremdenblattes“ gerichteten offenen Briefe — „bin ich längst über'm Meere; doch kann ich nicht scheiden von einer Stadt, die meine Heimat geworden war, so sehr, daß ich die alte ganz vergessen hatte, ohne Abschied zu nehmen, ohne meine Gründe anzugeben einem Publikum gegenüber, das mich stets verwöhnt und mit Güte überschüttet hat. Der Gedanke ist mir unerträglich, daß man wirklich glauben könnte, ich verlasse des Geldes wegen Berlin. Jeder ruhig Denkende wird sich wohl selbst sagen, daß, wenn dies der Grund wäre, ich nicht zehn Jahre hätte zu warten brauchen; aber ich gebe Ihnen die heilige Ber-

sicherung, daß nicht alle „Schätze Indiens“ mich vermocht hätten, eine Stadt zu verlassen, an der ich mit ganzem Herzen hänge. Unmöglich kann ich mich aber ähnlichen Vorgängen wieder aussetzen, wie den vergangenen Winter von einer Partei arrangirten, ohne meinen Namen, dem ich mit Gottes Hülfe einen so guten Klang verschafft habe, zu besudeln. Man stelle mir zur Seite wen man will; ich werde nie einen Wett-eifer mit den Mitteln, welche die Natur mir verliehen, scheuen; zu Intriguen und Beleidigungen werde ich mich niemals hergeben, dagegen verstehe ich auch nicht zu kämpfen, um so weniger, als ich mich auch keines Vergehens dem Publikum gegenüber schuldig weiß. Ich habe alle Schritte gethan, aus meinem Contract entlassen zu werden; man hat es mir abgeschlagen, es ist dies trostlos für mich, da mir Berlin dadurch verschlossen ist, — ändern kann aber nichts meinen Entschluß. Meine Ehre als Künstlerin ist zu tief verletzt und die mir feindliche Clique zu wenig wählerisch in ihren Mitteln, als daß ich mich nochmals denselben Insulten, vor denen mich kein Mensch bewahren kann, aussetzen sollte. Darum bitte ich Sie herzlich, Herr Redacteur, meinen lieben Berlinern meinen innigsten, aufrichtigsten Dank für alle Liebe und Güte, mein herzlichstes Lebewohl zuzurufen. Vergessen können wir uns Alle wohl nie, aber:

„Es war so schön und mußte doch vergehn.“

(Mein Lied.)

Nun leben Sie wohl &c.

Pauline Lucca.“

Darauf erfolgte seitens der General-Intendantur der königlichen Schauspiele in Berlin unterm 17. September 1872 eine Bekanntmachung nachstehenden Inhaltes:

„Nachdem die Königliche Kammerfängerin Frau Lucca auf ein Gesuch um Entlassung zuerst seitens der unterzeichneten Verwaltung, sodann auf eine Immediateingabe von gleichem Inhalt auch Allerhöchsten Orts abschlägig beschieden worden, hat die genannte Künstlerin in einem unter dem 31. August d. J. aus Liverpool an den Generalintendanten der Königl. Schauspiele gerichteten Schreiben die bestimmte Erklärung abgegeben, daß sie nicht wieder in ihr Engagement bei der Königl. Oper zurückkehren werde. Da nun mit dem 15. d. M. der contractliche Urlaub der Frau Lucca abgelaufen und sie selbst zum Wiedereintritt in die ihr obliegenden Verpflichtungen nicht erschienen ist, so sieht die Generalintendantur der Königl. Schauspiele sich zu ihrem Bedauern veranlaßt, die Königl. Kammerfängerin Frau Lucca hiermit für contractbrüchig zu erklären.“

Erst nachdem der Flüchtling sich herbeiließ, die durch den Contractbruch verwirkte Conventionalstrafe zu zahlen, wurde ihm 1873 „mit Allerhöchster Genehmigung die Entlassung aus dem Verband der Königl. Oper gewährt.“

Aber auch die Lösung anderer, ihr lästig gewordener Bande begehrte Pauline Lucca im Lande der Freiheit. Die Rechte einer Bürgerin der Vereinigten Staaten erwerbend, erließ sie 1873 ein Gesuch um Scheidung von ihrem Gatten, um nach erwünschtem Ende mit der Hand, die sie diesem entzog, einen andern: Major a. D. Baron Emil von Wallhoffen nannte er sich, zu beglücken.

Völlig losgelöst von der deutschen Heimat, der neu gewonnenen Freiheit froh, vernahm der entflohene Singvogel die Klage, die der Spötter „Kladderadatsch“ ihm über's Meer nachrief:

„Treulos bist du entflohen  
Den fernsten Völkern zu,  
Weit über des Oceans Wogen,  
Du böses Vöglein du!

Hast mit dir fortgezogen  
Gar manches Herzens Ruh'!  
So schön hat keine gelogen  
Und keine gesungen wie du!“

Indeß man aber in Berlin schmollte und grollte und den Verlust der originellsten dramatischen Gesangskraft der Gegenwart, die — mochte man sich immerhin gegen ihre Schwächen nicht verblenden — doch ein Hauptfactor des dortigen musikalischen Lebens gewesen war, nicht verschmerzen konnte, entbehrte sie auch bei den Amerikanern nicht die gewohnte Atmosphäre wärmster, ja glühendster Begeisterung. Und sie verschmähte nicht, aus derselben Capital zu schlagen. Der Vertrag, den sie mit Max Maretzek, dem Director der italienischen Operngesellschaft in New-York und Senior der amerikanischen Impresarii, abgeschlossen, konnte in der That den gesteigertsten Primadonnen-Ansprüchen genügen. Bei viermaligem Auftreten in der Woche ein abendliches Spielhonorar von 200 Pfund Sterling, das ist 4000 Mark, nebst Theilung des Überschusses einer gewissen Einnahme; dazu ein fashionables Haus, Dienerschaft und Equipage zur Verfügung, sowie freier Unterhalt ihres Hausstandes — was wollte selbst Pauline Lucca mehr?

New-York, das Paradies der Triumphe europäischer Kunstgrößen, that sein Möglichstes, sie für den Verlust der Gunst „ihrer lieben Berliner“ schadlos zu halten. Sie feierte Erfolge, denen sich nach Udo Brach-

vogel's Zeugniß \*) „weder die Jenny Lind's, noch Christine Nilsson's mit den aufgelösten Turcoise-Augen, der hellen Chorknabenstimme und der gefrorenen Leidenschaft annähernten“, ob schon sie sich den Boden „erst erkämpfen und der tölpelhaften Reclame und weniger als mittelmäßigen Umgebung gegenüber das ganze Gewicht ihres künstlerischen Gottesgnadenthums in die Waagschale werfen mußte.“ Ihre „ganze und volle Individualität“, die „Energie ihres dramatischen Ausdrucks“, „ihre in frischem Brustlaut schwelgende Stimme, das seelenvollste aller Organe“ finden in Brachvogel einen beredten Anwalt, einen begeisterten Wortführer der allgemeinen Meinung — und mit dem ideellen Erfolg geht der materielle Hand in Hand.

Die Künstlerin selber schildert mittlerweile in einem Brief, den sie 1873 in ihre Vaterstadt an ihren einstigen Lehrmeister Uchmann sandte, Land und Leute nicht sonderlich schmeichelhaft. „Von dem Lande selber,“ heißt es darin, „kann ich Ihnen noch nicht viel schreiben, weil ich selbst noch nicht viel gesehen habe und, wie mir scheint, auch nicht viel hier im Norden Amerikas zu sehen ist. New-York selbst ist eine colossale Stadt mit einer Million Einwohner, die mehr oder minder den Eindruck unermüdlcher Gewerbsthätigkeit weckt. Gesellschaftliche Tournüre, Ruhe im Verkehr, Mäßigkeit im Genuß geistiger sowie realer Natur muß allerdings erst einem zweiten Columbus zur Entdeckung vorbehalten bleiben; doch die Menschen haben sehr viel Geld und lassen es Andern nicht schwer werden, welches zu verdienen. Jedensfalls kann ich nur in jeder Hinsicht mit meinem Erfolge zufrieden sein. Die ersten zwei Monate haben mir die schöne

---

\*) Signale, Nov. 1872.

Summe von 44000 Dollars eingebracht, was gleichbedeutend mit 58000 Thalern ist. Wenn das Ende dem Anfang gleicht, so hoffe ich nach zwei Saisons meinen sehnlichsten Wunsch ausführen und der Bühne Ballet sagen zu können. Ich sehe Sie Beide darüber lachen, und doch ist es so! Ich kann Ihnen nicht sagen, wie felig ich den Tag sein werde, an dem ich diesem eingebildeten Glück enttrinnen werde können, an dem ich wirklich für mich zu leben beginnen kann, nicht nur immer an den Sopran denken muß, mit dem ich behaftet bin, und der ganz entschieden die größte Sorge meines Lebens war und leider auch ist; denn ich kann Sie versichern, ich lebe wie eine Gefangene hier, da das Klima so schlecht ist, daß ich es stets büßen muß, wenn ich jemals die Kühnheit habe, meine Nase vor die Thüre zu stecken."

An pikanter Abwechslung, wie sie die Künstlerin liebt, fehlte es zum Glück auch ihrem amerikanischen Aufenthalt nicht. Sehr zur Belustigung gereichte es ihr, daß sogar die Rothhäute, eine Gesandtschaft der Sioux, ihr bei ihrer Anwesenheit in New-York ihre Aufwartung machten. Sie lud die Söhne der Wildniß zu sich. Bierspännig kamen sie vorgefahren. Der Regierungsagent übernahm die Vorstellung, indem er gleichzeitig als Dolmetsch diente. „Hier ist running antelope, Madame Lucca!“ „Hau!“ lautete die Begrüßung des Vorgestellten, während er der Primadonna die Hand schüttelte. „Hau!“ antwortete auch sie, den Gruß des Sioux so getreu als möglich nachahmend. „Hier ist the grass!“ ging es weiter, bis die Gefeierte die Kunde gemacht hatte. Nach Indianer-Art kauerten die Gäste auf dem Fußboden. Den Champagner, den sie ihnen reichen ließ, stürzten sie mit vielem Behagen hinab. In angeheiteter Stim-

mung gaben sie sodann einige Proben ihres Gesanges zum Besten. Als Lohn für ihre nicht eben euphonische Gabe erbaten sie sich, daß auch Frau Lucca ihnen etwas vorsinge. „Nur etwas recht Lebhaftes!“ rieth der Dolmetscher. So ergözte sie denn mit der Schmuckarie aus Gounod's „Faust“ die Ohren der Wilden und bezauberte sie nicht minder als sie den blasirtesten Kunstkenner zu bezaubern gewohnt war.

Ungleich weniger günstig als im ersten Jahr gestalteten sich die Kunstverhältnisse im Winter 1873 bis 1874. Der Berliner Nachtigall machte jetzt die schwedische Concurrnz, und eine zweite New-Yorker Operngesellschaft, die Strakosch mit Christine Nilsson an der Spitze in's Feld schickte, schmälerte der Oper Marek's den Erfolg. Das Darniederliegen des Handels, unglückliche finanzielle Zustände kamen hinzu, um künstlerische Unternehmungen von vornherein mit Gefahren zu bedrohen. Nichtsdestoweniger wollten Pauline Lucca und ihr Nebenstern Ilma von Murska von einer von Marek vorgeschlagenen Reduction der Gagen nichts hören. Sie beschloßen vielmehr, auf eigene Hand mitsammen unter die Theaterdirectoren zu gehen und nach Auflösung der bisherigen Gesellschaft mit den wesentlichsten Elementen derselben den Cubanern italienische Opern vorzuführen.

Die Eröffnung des in Habanna gepachteten Taccon-Theaters mit der „Sonnambula“ ließ sich am 18. December 1873 verheißungsvoll an. Doch nur zu bald meldete sich Unzufriedenheit. Den Habannesen dünk-ten die Preise zu hoch, die Leistungen selbst der beiden Primadonnen nicht entsprechend; sie warfen ihnen Mangel an Schule vor. Am Ende spielte Beiden wieder die Eifersucht schlimme Streiche; sie weigerten sich vereint aufzutreten. Im gleichen Verhältniß mit dem

Besuch der Vorstellungen nahm auch die Einnahme ab. Die plötzliche Entwerthung des Papiergeldes verschlimmerte noch die Lage; kurz als am Schluß der Saison Chor und Orchester ihre Zahlung forderten, auch der Theaterbesitzer wegen contractwidriger Kürzung der Saison auf Entschädigung klagte, sahen Lucca und Murška sich gezwungen, den sich auf 9000 Dollars belaufenden Schaden zu tragen. Die Freuden des Theaterdirectors des Weiteren zu kosten, gelüstete es Pauline Lucca nicht. Nach einer Reihe Abschiedsvorstellungen in New-York, wo sie, diesmal als Gast von Strakosch's Gesellschaft, wieder den gewohnten Enthusiasmus erregte, kehrte sie, mit dem Lorbeer zweier Welten geschmückt, im Sommer 1874 nach Europa zurück.

In ihrer Vaterstadt sang sie im November 1874 zum ersten Mal wieder in deutscher Sprache, und zwar, da die widerrechtliche Lösung ihres Berliner Vertrags sie zunächst von der Hofbühne ausschloß, in der komischen Oper, bis die Vermittlung des ihr wohlgenigten deutschen Kaisers ihr bald auch die erste Wiener Gesangsbühne öffnete. Fortan erfreute sich ihre Heimat ihrer besonderen Bevorzugung. Zwischendurch in deutschen, holländischen, schweizerischen und italienischen Städten, in Brüssel, Petersburg, Moskau, Madrid, Nizza, London ihre Triumphe mehrend, kehrte sie Jahr um Jahr nach Wien zurück. Ja, nachdem sie am 7. Juni 1877 in Prag als Valentine in aller Form vom Theaterleben Abschied genommen, um, wie sie sagte, „in der Stadt, in der sie ihre Laufbahn eröffnete, sie nun auch definitiv zu beschließen,“ wählte sie den schönen Ort ihrer Geburt zu ihrem dauernden Wohnsitz.

Mit dem Scheiden von der Bühne aber war es nicht so ernstlich gemeint. Zu fest hatte sie in der bret-

ternen Welt der Illusionen Wurzel geschlagen, zu sehr waren ihr Schein und Sein in einander gewachsen und eine Thätigkeit zwischen Lampenlicht und Couliſſen zum Bedürfniß geworden, als daß sie der süßen Gewohnheit derselben entsagen mochte. Was sie einst herbeigesehnt, sie verschmähte es, nun Natur und Verhältnisse es ihr leicht gewährten. Ihre Stimme, ein über zwei und ein halb Octaven bis zum dreigestrichenen C gebietender Sopran, leistet ihr, obſchon er in der Höhe an Weichheit eingebüßt, auch gegenwärtig noch willigen Gehorsam. Die leichte Beweglichkeit und Verbe ihres Spiels, die Elasticität und Grazie ihrer Erscheinung bleibt ihr unverfehrt treu; die Thatkraft, die die große kleine Diva von jeher ausgezeichnet, versagt ihr bis in die neueste Zeit bei Erweiterung ihres ohnehin reichen, an sechzig Rollen umfassenden Repertoires nicht ihre bewährte Hülfe. Wie zuvor in Meyerbeer's und Uuber's Opern, die sie, wie erwähnt, mit Vorliebe sang, in Halévy's, Gounod's, Thomas', Donizetti's, Verdi's, Mozart's und Anderer Werken, erprobte sie nun auch als Madeleine im „Postillon“, als Rezia im „Oberon“, als „Carmen“, als „Widerſpenſtige“, als Gretchen im „Mefistofele“ ihr Glück. Nur im Bund mit Wagner's Muse blühten ihr keine Rosen — mit ihrer Elsa fügte sie ihrem Ruhmeskranz kein neues Blatt zu. Um so erfolgreicher war ein beim Besuch des deutschen Kaisers in Ischl 1882 wiederholter Versuch als Mandl im „Versprechen hinter'm Herd“, wo sie, auf die mächtige Mithülfe ihres Gesangs in der Hauptsache verzichtend, nur ihre schauspielereiſchen Gaben zur Geltung brachte.

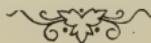
Schon im Frühjahr 1876 zur Kammerſängerin der öſterreichiſchen Majestät ernannt, trat sie zwar den Mitglieðern der Hofoper nicht bei, doch widmet sie der-

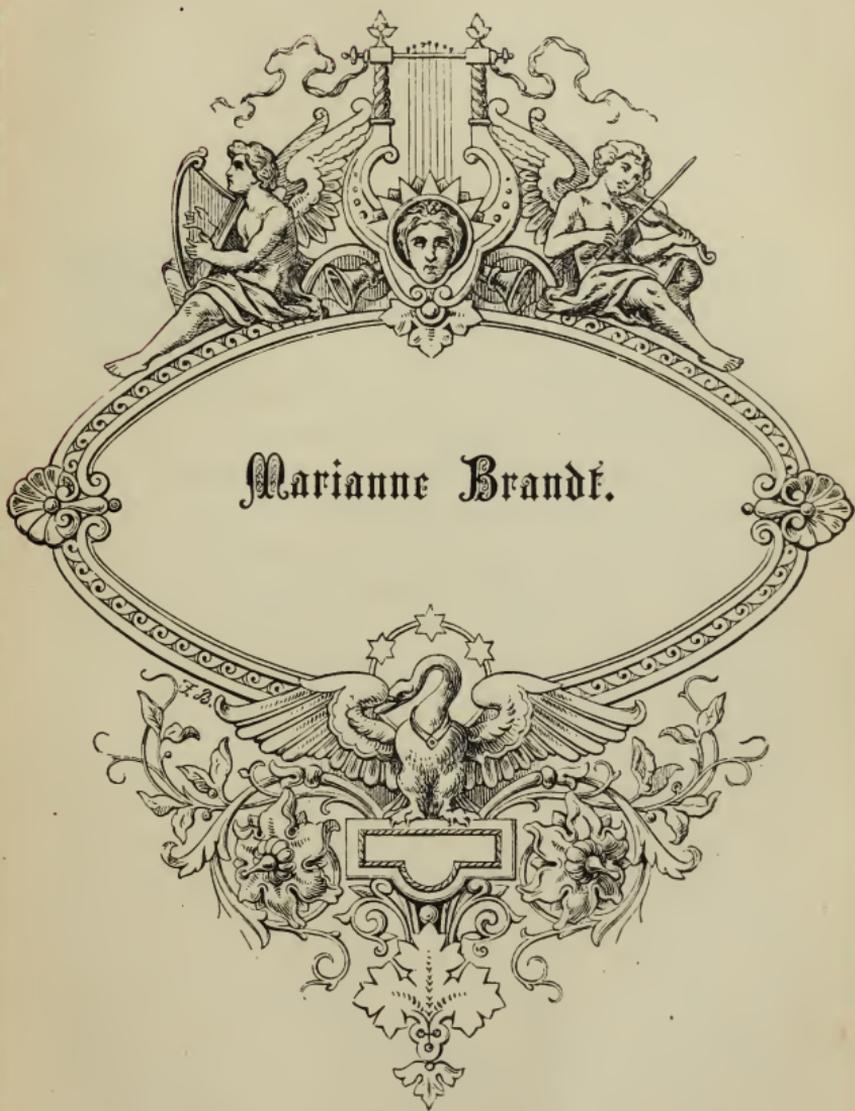
selben Jahr aus Jahr ein in der Eigenschaft eines Gastes in hervorragender Weise ihre Dienste. Das Festspiel („In der Heimat“), das 1879 die silberne Hochzeit des Kaiserpaars feierte, der Mozart-Cyclus 1880, ja nahezu jede festliche Gelegenheit fand und findet sie unter den Mitwirkenden. Auch im Concertsaal spendet sie ab und zu, wenn sie in der „Geberlaune“, ihre immer gern empfangenen Gaben.

Neuere Lockungen in ferne Welten gingen unerhört an ihr vorüber. Wiederholte amerikanische Anträge schlug sie aus, und einem Australier, der ihr für zwölf Monate der Thätigkeit eine Million Dollars anbot, antwortete sie mit der sie charakterisirenden derben Offenheit, die so vielen Anekdoten das Dasein gab: „Ich habe genug, warum soll ich noch so viel Silber aus Australien importiren?“

In Berlin begrüßte man nach langem Entbehren am 7. April 1880 den alten unvergessenen Liebling wieder im Opernhaus. Der Wunsch des Kaisers hatte ihn dahin gerufen. „Fast närrisch“ vor Freude und Entzücken geberdete sich das Publikum beim Wiedersehen; ein Rausch, ein Delirium bemächtigte sich der das Haus füllenden erregten Versammlung. Begeisterungsausbrüche aller Art ließen die kleine Frau kaum zu Worte kommen. Die Berliner kargten nicht mit Beweisen dessen, daß sie, „wie kaum Eine vor und sicher Keine nach ihr“ sich die Sympathien Aller zu erwerben gewußt hatte.

Und „triumphal“, wie der erste Abend ihrer Wiederkehr, war auch der ihres Abschieds. Sie vertröstete scheidend ihre Freunde „auf Wiedersehen!“ Doch soll sie ihr Wort bis zu diesem Augenblick einlösen.





Marianne Brandt.





it dem Genie im Bunde waltet eine geheimnißvolle, nennen wir's göttliche, nennen wir's dämonische Kraft, und wem es zu eigen gegeben ward, den treibt sie mit Ungewalt zu dessen Entfaltung und Bethätigung hin. Das Recht des Daseins wahrt sie dem Genius; als siegreiche Gefährtin erweist sie sich im Kampf mit den Verhältnissen, und ihrer Ungunst spottet sie, wie das aus Gott Geborene alles Irdischen, Menschlichen spottet. Wo immer der Kampf zwischen Natur- und Menschengebot durchfochten wird, bleibt zum Heile der Kunst das innere Geheiß das zwingendere, übermächtige, vor dem der von außen herantretende Wille früher oder später weichen muß. Wer freilich die Macht des Einflusses ermißt, den Herkommen und Erziehung, Traditionen und Lebensgewohnheiten des Hauses und der Familie naturgemäß üben, der wird auch das Aufgebot körperlicher und geistiger Kraft zu ermessen verstehen, das allein zum erfolgreichen Widerstand gegen diese von früh an wirksamen Gewalten befähigt. Nur eine große Begabung, ein Talent oder Genie von Gottes Gnaden vollbringt es, ihren Bannkreis zu überschreiten und sich die freiere Sphäre zu erobern, die seinem Wesen Gesetz und Nothwendigkeit ist.

In Marianne Brandt, der größten Altistin, welche die deutsche Bühne der Jetztzeit besitzt, bewun-

dern wir eine solche muthig ausdauernde Kämpferin, ein so tapfer siegendes Genie. Weit abseits lagen künstlerische Bedürfnisse und Gepflogenheiten dem Hause, darin sie — Maria Anna Bischof lautet ihr eigentlicher Name — am 12. September 1842 in der Wiener Vorstadt Margarethen geboren wurde. Hatte auch der Vater, eines in der guten alten Zeit schnell reich gewordenen Bandfabrikanten Sohn, in früheren Jahren durch Umgang mit Künstlern und namentlich Malern, die im elterlichen Hause verkehrten, manches künstlerisch Anregende in sich aufgenommen: zur Zeit, da Marianne ihm als erstes Kind einer zweiten Ehe geboren wurde, war jegliches künstlerische Element längst untergegangen im nüchternen Treiben des Geschäftshauses, das, theils durch große Verluste, theils in Folge des dem Vater mangelnden Geschäftsgeistes, sich nicht auf der Höhe halten konnte, zu der es der Großvater gebracht. Arbeit, Arbeit vom frühen Morgen bis zum späten Abend war die Parole des Hauses, in der auch die Mutter, die, als Waise vom Großvater Bischof auf's einfachste erzogen, mehr Energie und industriellen Sinn als ihr Gatte besaß, ihre beste Freude und Genugthuung fand. Musikalisch gebildet war keins der Eltern, keins hatte es auch nur zur Kenntniß der Noten gebracht. So hell und volltönend die Stimme der Mutter in ihrer Mädchenzeit durch's Haus klang, für all' die Lieder und Weisen, die sie sang, hatte sie keinen anderen Lehrmeister gehabt als ihr gutes Gehör, das Alles, was ihr Ohr nur irgend auffing, treu bewahrte. Ein ernsteres musikalisches Studium dünkte ihr demgemäß auch bei den Kindern, die schlicht bürgerlich erzogen werden sollten, überflüssig, und praktisch, wie sie war, bestärkte sie die Erfahrung, daß ein siebenjähriger Clavierunterricht

bei Mariannes älterer Schwester aus erster Ehe kein weiteres Resultat ergab, als daß diese sich allenfalls mit einem Walzer leidlich abfand, in dem Entschluß, bei ihrem eigenen Kinde den Luxus eines Clavierlehrers zu sparen. Daß Marianne eben so viel lebendigen Tonfönn an den Tag legte als er ihrer Schwester mangelte, blieb gänzlich außer Berücksichtigung. Mochte sie immerhin den ganzen Tag singen und trällern und sich nach Herzenslust alle Melodien auf dem Clavier zusammensuchen: kein aufmerksames Auge und Ohr wachte über den ersten kindlichen Rundgebungen ihres dereinstigen Berufs.

Man ließ sie in Gottes Namen dreizehn Jahre alt werden, bevor man sich entschloß, sie zum Regenschori in der Vorstadt Margarethen in die Singschule zu schicken, damit er ihr die Kenntniß der Noten beibringe. Wie sie in der Schule, der Liebling aller Lehrer, leicht begriff und eifrig arbeitete, kam sie auch in der Musik schnellen Schrittes vorwärts. Es währte nicht lange, so vertraute man ihr die Sopransoli in der Kirche an. Als sich dann ihre Stimme mehr nach der Tiefe entwickelte, trat sie, nun vom alten Ruprecht, dem Regenschori der Carlskirche, einer der schönsten und größten Kirchen Wiens, geleitet, zum Alt über. Auch einen Clavierlehrer hatte man ihr mittlerweile endlich zugestanden. Die Zeit zum Üben freilich ward ihr kärglich zugemessen. „Nur Abends, nach des Tages Müh' und Plage“ fand sich ein Stündchen, wo sie sich an's Clavier flüchten und — Salonstücke spielen durfte, da Tonleitern und Etüden den müden Eltern keine Ohrenweide bereiteten. Am Clavier zu singen aber war ihr anfangs im Hause streng untersagt. „Ein ordentliches Bürgermädchen“, so meinte man, „dürfe sich nicht mit derlei unnützen Dingen befassen.“ Bei

der Arbeit dagegen, sei es des Morgens mit dem Besen in der Hand, oder am Nähtisch, oder am „Waschtag“, wo sie kochen mußte, beim Herd, konnte sie, soviel sie wollte, ihrer Sangeslust Genüge thun.

Es gab ja keine häusliche Beschäftigung, die sie — gleich der älteren Schwester, die ihr voranging, und den jüngeren beiden, die ihr folgten — nicht erlernen und ausüben mußte, damit sie dereinst eine brauchbare, gut bürgerliche Hausfrau abgebe. Nichtsdestoweniger war die Vorstellung, daß sie nach der Mutter Vorbild einst auch zur Gefährtin irgend eines Fabrikanten auserlesen sein solle, wenig nach ihrem Sinn; sie stimmte so gar nicht mit dem überein, was sie in ihrem Innern stürmen und wogen fühlte. So fern ihr auch noch der Gedanke an eine künstlerische Carrière lag, denn dem engbegrenzten Gesichtskreis ihrer Familie galten die „Theaterprinzessinnen“ als eine tief verachtete Menschenclasse, und nur „voll Abscheu würde man daran gedacht haben, eine Tochter des Hauses auf so abschüssiger Bahn zu sehen“: so waren doch, seit sie mit siebzehn Jahren die Genüsse, welche Schauspiel und Oper bieten, zuerst aus eigener Anschauung kennen gelernt, lebhaftere Gelüste nach Wiederholung derartiger Freuden in ihr rege geworden. Zur Befriedigung derselben drängte es sie, sich selbständig zu machen und auf die eigenen jungen Füße zu stellen. Den Plan, eine Schule für Kleiderverfertigung zu errichten, mißbilligte indeß die Mutter. Von einem geschäftlichen Unternehmen wollte sie, wohl dank der eigenen Erfahrungen, nichts wissen. „Gieb Singstunden“, rieth sie. Als sie aber, Mariannens Einwand unzulänglicher Kenntnisse gegenüber, auf die Unmöglichkeit hinwies, bei den kostspieligen Studien zweier Söhne noch das Honorar für einen renommirten

Gesanglehrer zu erschwingen, war der Entschluß ihrer Tochter schnell gefaßt: die Mittel zu ihrer Ausbildung wollte sie sich selbst verdienen. In derselben Anstalt, wo ihre Schwester noch lernte, verdingte sie sich als Lehrerin im Kleidermachen, darin sie ausreichende Fertigkeit besaß. War sie bereits 1861 dem Chor des zu jener Zeit unter Herbeck florirenden „Singsvereins“ beigetreten, der, mit Conservatorium und „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Verbindung stehend, ihr bald auch die Verwendung für Solopartien in den Gesellschaftsconcerten vermittelte, so trat sie im Jahre 1862, nun zwanzig Jahre alt, mit Einwilligung ihrer Eltern als Schülerin in das Wiener Conservatorium ein. Der Gesangsprofessorin Marschner zugetheilt, nahm sie nebenher noch italienischen und Declamations-Unterricht, Alles in der Absicht und Hoffnung, sich binnen Jahresfrist die für eine Gesanglehrerin erforderlichen Kenntnisse anzueignen. Höher hinauf gingen dazumal ihre Wünsche und Hoffnungen noch nicht.

„Es war“, sagt sie selbst, „eine harte Zeit, da ich täglich vier Stunden Unterricht im Kleidermachen geben mußte, auch meine Arbeiten im Hause nicht vernachlässigen durfte und dreimal die Woche fünf Stunden Conservatorium hatte. Ich schließ damals kaum vier bis fünf Stunden und stand im Sommer um drei Uhr, im Winter zwischen halb vier und halb fünf Uhr auf. Von dem, was ich mir durch Unterrichten verdiente, zahlte ich das Conservatorium; war es doch schon eine große Bergünstigung, daß man mir überhaupt die Zeit dazu ließ. Ich machte damals folgendes Sprüchlein, das meine Anschauung der Sache charakterisirt:

Mein Liebster heißt Gesang;  
Dem bleib' ich treu mein lebenslang,

Und meine Freundin, die Schneiderin,  
Die hab' ich immer nebenbei.“

Und dennoch kam gar bald die Zeit, wo sie „die Freundin Schneiderin“ für immer verabschiedete, um sich „dem Liebsten Gesang“ ganz und völlig zu ergeben. Führte doch der Himmel selber sie durch ein absonderlich Ereigniß dem ersehnten Ziele näher.

Mit der großen Scene der Recha aus Halévy's „Jüdin“ trat Marie Bischof — so nannte sie sich zu der Zeit noch — in der Conservatoriumsprüfung im Juli 1863 eben auf, als ein heftiges Gewitter plötzlich losbrach und den Himmel verfinsterte. Dunkle Nacht ward es mit einem Male im Musikvereinsaal; man mußte für künstliche Helle Sorge tragen. Zuckende Blitze, grollende Donner bildeten die lebendige Decoration und Begleitung zu den Worten der Arie: „Die Nacht und ihre Schrecken, des fernen Donners Rollen, o Gott, wie fürchterlich!“ War es ein Wunder, wenn die Vortragende sich mitten hinein gerissen fühlte in die Situation, von der sie sang? Es war, als würfen die Blitze den Zündstoff in ihre eigene Seele; in lichter Flamme loderte das ihr eingeborene dramatische Feuer empor. Der Concertsaal verwandelte sich ihr zur Bühne, die künstlerische Aufgabe gestaltete sich ihr zum Erlebnis. Selbst hingerissen, riß sie auch das Publikum in ungewöhnlicher Weise mit sich fort. Daß sie auf der Bühne ihren eigentlichen naturgemäßen Boden habe, darüber war keiner der Hörer im Zweifel, die, ergriffen von diesem leidenschaftsbeseelten Gesang, der Offenbarung des neuen machtvollen Talentes lauschten. „Sie müsse zum Theater“: dahin einigte sich das Urtheil der mit Beifall nicht kargenden vielköpfigen Versammlung. Doch weder die Debütantin noch ihre Eltern nahmen sich dasselbe sonderlich zu Herzen.

Hatten sich nicht auch die Überredungsversuche ihrer Lehrerin, die zuerst auf ihre dramatische Begabung aufmerksam geworden war, seit langem fruchtlos erwiesen? Wunderlich widerstreitende Empfindungen bekämpften sich in der jungen Sängerin. Unwiderstehlich angezogen und abgestoßen zugleich fühlte sie sich von der das Leben widerspiegelnden Kunst und dem ihr anhaftenden äußerlichen Apparat. Trotz aller lebhaften dramatischen Impulse beherrschte sie ein tiefer Widerwille gegen das Theatertreiben, und inmitten desselben zu stehen däuchte ihr, der aus engen, kleinlichen Verhältnissen Herausgewachsenen, gleichbedeutend mit moralischem Untergang.

Aus dem glänzenden Erfolg der Prüfung den Eltern gegenüber klüglich Münze zu prägen, verzäumte sie gleichwohl nicht. Was sie errang, war die Erlaubniß, noch ein zweites Jahr, behufs weiterer Ausbildung, auf dem Conservatorium zu studiren. Dem Handwerk kehrte sie nun den Rücken, sich ganz der Kunst zu widmen. Sie hing die prosaische Schneiderei an den Nagel, nahm dafür Clavier- und Gesangschülerinnen unter ihre Flügel und setzte die Beschäftigung mit diesen auch fort, als sie 1864, durch Verleihung der silbernen Medaille „für Talent, Fleiß und Sittlichkeit“ ausgezeichnet, die Musikschule verließ.

Dem eigenen Studium entsagte sie damit noch keineswegs. Privatim genoß sie auch ferner Frau Marschner's Belehrung, und da sie nun auch in Concerten und Vereinen öfters gehört ward, mehrten sich die Stimmen, die lauter und immer lauter ihren Bühnenberuf beglaubigten. Da sprach endlich L. A. Zellner, der bekannte Wiener Musikkritiker, das entscheidende Wort. Vor seinem beredten Zeugniß, daß sie wie Wenige zur Bühne geschaffen sei, daß er selbst sie

für dieselbe vorbereiten wolle, mußte am Ende auch das hartnäckigste Vorurtheil weichen. Schritt für Schritt besiegte er jeglichen Widerstand, studirte seinem Schützling mehrere Partien ein und vermittelte ihm ein erstes scenisches Auftreten.

So war es in der That sein Werk und Verdienst, daß die fast Fünfundzwanzigjährige mit einem ersten Versuch als Necha am 4. Januar 1867 in Olmütz in die Bühnenlaufbahn einlenkte. Um im Fall des Mißlingens den Eltern und sich selber, namentlich vor ihren Schülerinnen, denen sie ihr Vorhaben geheim hielt, eine Beschämung zu ersparen, griff sie nach der bequemen Maske der Anonymität. Dem Mädchenamen ihrer Mutter: Brandstetter, und ihrem eigenen Vornamen Maria Anna entlehnte sie den Namen Marianne Brandt, unter dessen Schutz sie den ersten folgenschweren Schritt aus dem engen Frieden ihres Hauses hinaus auf die gefürchteten Bretter wagte. Solcher Vorsicht hätte es indessen nicht bedurft; denn der erste Versuch glückte auf's beste und hatte bald weitere Proben ihres Könnens als Azucena und Valentine an selber Stelle zur Folge. Der selbst gewählte Name aber gefiel seiner Trägerin besser als der ihr vom Schicksal bescherte; auch sahen die Eltern ihre Künstlerchaft unter einem anderen Namen lieber: kurz für die Kunstwelt war und blieb sie fortan Marianne Brandt und gewann sich als solche Ruhm und Ehren.

Rasch und unaufhaltsam führte nun ihr Weg empor zur Höhe. Ihren ersten wirklichen Triumph errang ihr bald nach dem Olmüzer Debüt ein Gastspiel in Klagenfurt als Romeo. So scheu und ängstlich ihr auch in Tricots und Männerwams zu Muth war, so sehr sie auch der entsetzte Ausruf ihrer Brüder: „Was, so willst du vor's Publikum gehen, Marie? Da bist

du unsere Schwester nicht mehr!" von vornherein um alle Unbefangtheit gebracht hatte: das Publikum war unermüdllich in Beweisen seines Wohlgefallens, wohl mehr als zwanzig Mal jubelte es den schüchternen Romeo hervor, der gar nicht an sein Glück glauben wollte und es doch noch nach Jahren staunend erfuhr, wie tief und nachhaltig der Eindruck seiner noch anfängerischen Leistung gewesen.

Festhalten für nahezu Jahresfrist ließ sich Marianne im Juni 1867 in der steirischen Hauptstadt. Dort auch trat sie, nachdem sie bisher dramatische Mezzosopran-Rollen gesungen, in das Altfach über. Da ihr jedoch wenig künstlerische Befriedigung aus einer Thätigkeit erwuchs, welche sie, unzulänglicher Studienzeit zufolge, nöthigte, mit halbfertigen Leistungen vor das Publikum zu treten, schlug sie eine ihr angetragene Verlängerung des Contractes mit verdoppelter Gage aus. In einen erweiterten Wirkungskreis hinaus drängte es sie, und so machte sie sich denn, einen Vertrag mit dem Hamburger Stadttheater in der Tasche, am 13. April 1868 — es war am Charfreitag — „nicht ohne Zittern und Zagen zum ersten Mal ganz allein auf den Weg in's Ausland.“

„In Berlin“ — so hören wir sie selbst — „machte ich Nachtruhe und wollte den damals so berühmten Agenten Köder auffuchen, der gegen mich in Hamburg intrigirt hatte, ohne mich zu kennen. Er empfing mich mit den Worten: „Was wollen Sie in Hamburg? Ich habe dort die Recht vorengagirt, Sie kommen nicht an.“ Ich erwiderte: „Mein Agent hat mir gesagt, singen Sie nur dort, man wird Sie dann schon engagiren!“ Köder verlangte nun, ich solle ihm vorsingen, und da ich den „Segen“ aus dem zweiten Act des „Propheten“ gesungen hatte, wurde er

gleich ganz freundlich und sagte: „Liebes Kind, Sie werden nicht nach Hamburg gehen, Sie werden in Berlin engagirt werden.“ Ich war wie vom Donner gerührt. Er schickte mich gleich in's Bureau des Intendanten, ich sollte um ein Uhr im Opernhause Probe singen — und um halb zwei Uhr hatte ich einen Antrag für Berlin mit 1800, 2000 und 3000 Thalern auf drei Jahre.“

„Wie das Mädchen aus der Fremde erschien sie. Man wußte nicht woher sie kam, und Niemand hatte ihren Namen bisher gehört. Eine schlanke, hohe Gestalt mit bleichem Antlitz, nicht schönen, aber bedeutenden Zügen, klugen, spähenden Augen, hastig in Sprache und Bewegung“ — so schildert sie ein Augen- und Ohrenzeuge jenes entscheidenden Probemorgens\*), indem er hinzufügt: „Sie hatte kaum geschlossen, als ihr das Orchester wie aus einem Munde Beifall zurief.“ So blieb es denn dabei: Marianne Brandt ging nicht nach Hamburg; als Nachfolgerin Johanna Wagner's und Eleonore de Ahna's bot sich ihr in der norddeutschen Hauptstadt die angemessenere Stellung. „Ich fand mich selbst“, sagt sie bescheiden, „noch viel zu unfertig für solche Ehre und hatte auch wirklich wieder harte Zeit, bis ich einigermaßen Boden hier gewann. Doch ging es langsam vorwärts, und habe ich deshalb immer die gleiche Dankbarkeit für das Berliner Publikum, das mich so wohlwollend von den schwachen Leistungen an vorwärts kommen ließ.“ Ihr Repertoire war allerdings zunächst noch beschränkt, erst allmählig auch mußte sie sich die nöthige Routine gewinnen und in der bunten Welt der Couliissen völlig heimisch wer-

---

\*) G. G. Reif. Musikalisches Wochenblatt. IX. Jahrg. Nr. 1.

den. Kam ihr doch auch nicht einmal der Vortheil öfterer Anschauung von früher her zu Gute, da sie fast noch nichts gehört und gesehen hatte, als sie selbst die Bühne betrat.

„Als sie die Eglantine zum ersten Male singen sollte“, berichtet ihr Biograph im „Musikalischen Wochenblatt“, — „eine Rolle, die sie später so bewundernswürdig gab, daß ein bühnenkundiger Mann dem Schreiber dieser Zeilen versicherte, keine der vielen ihm bekannten Sängerinnen reiche ihr darin bis an die Knie, — war sie noch auf der Generalprobe unsicher. „Mit meiner Curyanthe ging es nicht viel besser“, erzählte uns Mathilde Mallinger, „und als wir mit einander nach Haus fuhren, da haben wir erst um die Wette geheult, dann hat sie mir gerathen, wie ich noch in der Nacht studiren sollte. Ich habe ihr Muth zugeredet, und schließlich wurde wieder geweint. Aber am andern Tage ging's doch!“

Aus der genialen Anfängerin entwickelte sich in Berlin die Meisterfängerin, deren Ruhm weltläufig geworden. Unablässig an ihrer Bervollkommnung arbeitend, emsig bemüht, fort und fort nicht allein praktisch sondern auch systematisch zu lernen, verwandte sie ihre Urlaubszeit im Sommer 1869 und 1870 zu Studien bei Pauline Viardot-Garcia in Baden-Baden. Jene bezeichnete sie als eine ihrer begabtesten Schülerinnen, und sie selbst bekennt, „der genialen Frau viel von dem, was sie könne, zu verdanken.“ Im folgenden Jahr studirte sie sodann bei Eckert in Berlin italienische Partien, sich für ihre dreimonatliche Mitwirkung am Coventgarden-Theater zu London während der Season 1872 vorbereitend. Zu ihrer eigenen Genugthuung verlief jedoch das englische Gastspiel nicht, da in Ermangelung eines Heldentenors die

Aufführung von „Prophet“ und „Lohengrin“, für die sie in erster Linie engagirt war, unterblieb. Nur als Elvira und ein einzig Mal als Fidelio hörte man sie in London. Ungeachtet des Erfolgs, den sie dabei erntete, aber schloß sie für ein nächstes Jahr mit Gye nicht wieder ab.

Statt dessen war sie nahezu ein Jahr, vom Frühling 1873 bis 1874, auf Reisen, ihren großen, in Berlin gewonnenen Ruf durch fast alle großen Städte Deutschlands und nach ihrer Heimat tragend. Intriguen hatten ihr die Berliner Stellung verleidet, sodaß sie ihre Entlassung aus derselben erbat und empfing. Als inzwischen 1874 „Aida“ dem Repertoire der Hofoper eingereicht werden sollte und der Intendanz keine Amneris zur Verfügung stand, rief man Marianne Brandt unter günstigeren Bedingungen denn zuvor zurück. Beständiger, treuer Natur, des Wanderlebens überdrüssig, an dem ihr liebgewordenen Wirkungskreis hängend, kehrte die schmerzlich Vermißte wieder, um im April 1874 die Amneris für Deutschland, im selben Monat des nächstfolgenden Jahres die Leah in Rubinstein's „Maccabäern“ zu creiren.

Weit hallten die Triumphe durch die Kunstwelt, die sie in beiden Partien, zumal in letzterer, wohl der anspruchsvollsten, bezüglich des Umfangs wie Gehalts, die einer Altistin je zu Theil geworden, feierte. Aus Rubinstein's eigenem Munde wissen wir, wie hoch er ihre Wiedergabe seiner Leah stellt. Schlechthin als „ideal“ bezeichnete er sie, und keine Andere, sagt er, sei neben ihr zu nennen.

Zugleich dramatische und Coloratur-Sängerin, beherrscht sie die classische und romantische deutsche, die italienische und französische Oper mit gleicher Sicherheit. Man höre sie als Orpheus, Rhytemnestra, Furie

des Hasses, Donna Elvira, als Eglantine und Margarethe (in Schumann's „Genoveva“), als Azucena, Maddalena, Romeo, Orsino, als Valentine, Fides, Selica, Recha, Oberpriesterin („Westalin“)! An ihren Fidelio vornehmlich wird Niemand, der ihn sah, ohne innere Ergriffenheit zurückdenken. Welch' treue, werktätige Befennerin und Anhängerin aber war sie allzeit dem Kunstwerk Wagner's! Gehören nicht Adriano und Elisabeth, Ortrud und Brangäne seit langem zu den Pierden ihres Repertoires? Ihre Darstellung der Ortrud zog bereits im Sommer 1870, während der Mustervorstellungen Wagner'scher Opern in Weimar, wo man sie als die erste Vertreterin dieser Rolle in Deutschland pries, Bizzt's lebhaftes Interesse auf sich, das ihr seit jener Zeit unvermindert zugewandt blieb.

Als während der Bayreuther Festspiele im August 1876 die Darstellerin der Waltraute, Frau Jaide, plötzlich am „Siegfried“-Tag heiser ward, lernte Marianne Brandt über Nacht die Partie, um sie an Stelle jener bei Aufführung der „Götterdämmerung“ Tags darauf zu übernehmen. „Freilich war meine Leistung auch darnach“, sagt sie selbst in ihrer liebenswürdig bescheidenen, von Selbstgefälligkeit himmelweit entfernten Weise. Andere aber dachten anders und dankten ihr ihre echte Künstlerthat besser als sie selber. Obenan Meister Wagner. Er ersah sie neben Amalie Materna zur ersten Repräsentantin der Kundry in seinem Bühnenweihfestspiel „Parsifal“. Großes, Bedeutendes erwartete er bei Lösung dieser schwierigsten aller gesanglich-dramatischen Aufgaben von Anbeginn von ihr. Schon beim bloßen Vorlesen der Partie, die sie im Sommer 1881 in Bayreuth vorbereitend mit ihm durchnahm, bekannte er sich auf's höchste über-

rascht; all seine Intentionen fand er von ihr erfaßt und zum Ausdruck gebracht. Der sonst so schwer zu befriedigende Meister bezeichnete ihre damals erst in der Anlage fertige Leistung nicht nur als eine geniale, sondern als eine unvergleichliche — und dürfen wir Alle, die wir nun ihre Rundry in Bayreuth gesehen und gehört, sein Urtheil nicht freudig unterschreiben? So Treffliches auch Amalie Materna, die berühmte Schöpferin der Brünnhilde, in der gleichen Rolle bot, völlig anschaulich und verständlich trat uns das räthsel- und widerspruchsvolle Zauberweib, die „Urteufelin“, die sich in eine büßende Magdalena verwandelt, erst in Marianne Brandt's Darstellung entgegen. An Feinheit der psychologischen Ausarbeitung, an dämonischer Kraft und Genialität der gesammten Gestaltung gab sie nicht leicht zu Übertreffendes, und wenn ihre dunklere, glanzlosere Stimmfarbe dem Silberklang von Amalie Materna's Stimme an sinnlichem Zauber nachsteht, so ist dafür das Geistige, das Seelische der Partie bei ihr in um so entschiedenerem Übergewicht. Keinen Zug läßt sie sich entgehen, der die Klarheit und Bestimmtheit ihres scharf umrissenen Charakterbildes fördern könnte. Mit aller ihr zu Gebote stehenden Leidenschaft und dramatischen Wahrheit stattet sie daselbe aus. Ein volles Jahr — wir hörten es von ihren eigenen Lippen — vertiefte sie sich in das Studium der Partie; in ihr geheimnißvolles Wesen lebte sie sich völlig ein, um sodann der nahezu fertig in ihr ausgereiften Gestalt mit des Dichtercomponisten persönlicher Einwirkung die letzte Vollendung zu geben. So zu ihrem eigenen Fleisch und Blut geworden, traten des Meisters Intentionen uns lebendig in ihr entgegen, und von der Weihe des Augenblicks, der Inspiration getragen, gestaltete sie vor unseren Blicken

ein Meistergebild, für das ihr Alle, die es geschaut, bleibenden Dank und eine unauslöschliche Erinnerung schulden.

Man hat gesagt, wer die große Schröder-Devrient in ihrer guten Zeit gekannt habe, finde Marianne Brandt ihr congenial und ebenbürtig. Zweierlei, das ist gewiß, hatte die dramatische Größe der Vergangenheit vor der der Gegenwart voraus: an Schönheit der persönlichen Erscheinung wie der Stimme könnte die jüngere sich mit der älteren Kunstschwester, käme sie wieder, nimmermehr messen. Um so schwerwiegender freilich nur erscheint das Wort, das, trotz der ungleichen äußeren Naturgaben, Beiden die gleiche Macht der Wirkung zuerkennt. Um vieles bestechenderen, imposanteren Bühnenerscheinungen, größeren und schöneren Stimmen, als wir sie in Marianne Brandt verkörpert finden, sind wir mannigfach begegnet. Nicht im klanglichen Reize ihres Organs, das, unbeschadet seines Umfangs nach der Höhe hin — es steigt vom kleinen G bis zum dreigestrichenen D hinauf — seine dunkle, warme Altfarbe bewahrt, liegt die von ihr ausgehende Macht; es ist das Geistige, das durch und durch Gefühlte und Durchlebte, das eminent Dramatische ihres Gesanges, was ihn für uns so wirkungsvoll macht. In der Dramatikerin geht die Sängerin auf, ja um dieser willen scheint jene nur da zu sein. So paart sich bei ihr eine seltene Herrschaft über die Stimme mit Größe und Leidenschaft des Empfindens und bewundernswerther Genialität in Auffassung und Durchführung der entgegengesetztesten Charaktere, ohne daß sie dabei, wie viele ihrer Colleginnen im Bühnenberuf, im Bereich der reinen Lyrik unheimlich bliebe. Es giebt Lieder, die man nicht schöner als von ihr hören kann. Wie viel Dank und Beifall hat sie sich nicht

auch als Liedersängerin im Concertsaal wie in Privatfreisen verdient! Denn sie ist freigebig, eingedenk dessen, daß sie viel zu geben hat.

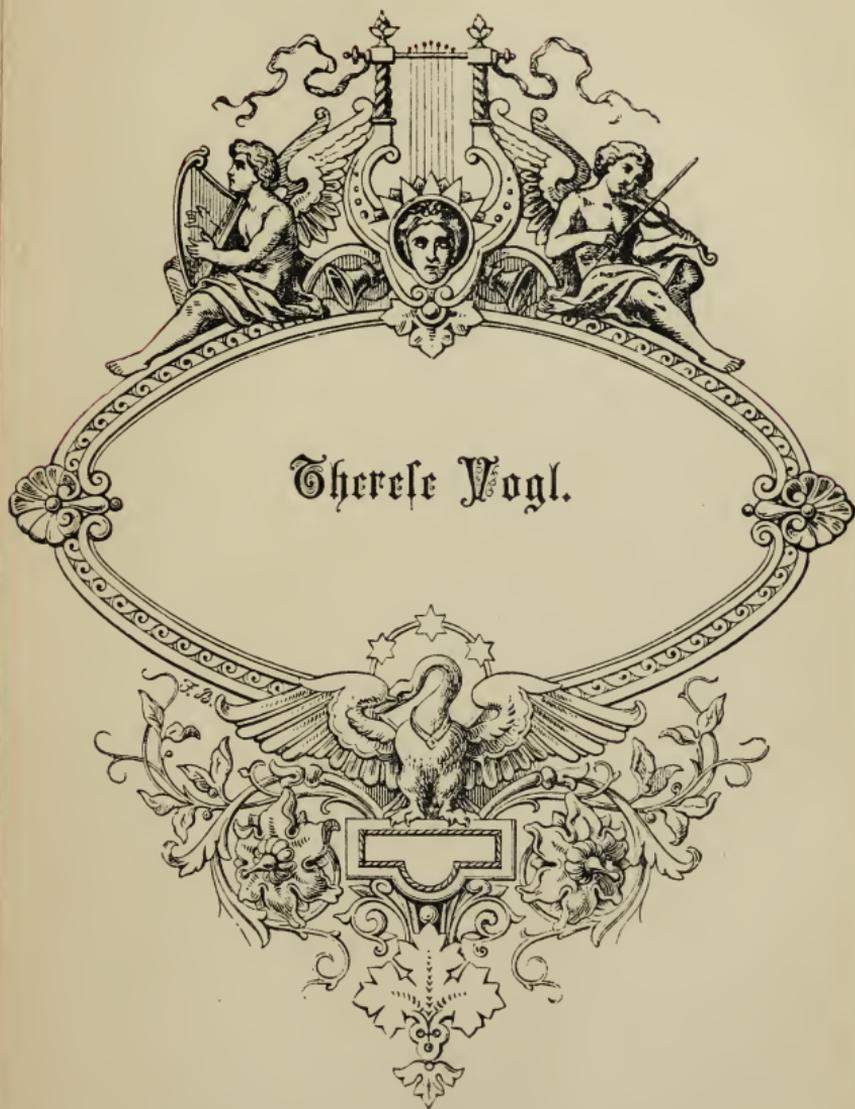
Und diesen Schatz an vielseitiger Leistungsfähigkeit und seltener Zuverlässigkeit ließ sich die Berliner Hofoper, die ihn ihr eigen nannte, entgehen! Dreimal hatte Marianne Brandt Anträge der Wiener Oper abgelehnt. Sie hatte, so freudig es sie bewegte, daß ihre glänzenden Erfolge daselbst im Juni 1880 noch die letzten Lebensstage ihrer kranken Mutter verklärten, der Lockung widerstanden, als Künstlerin auf der Höhe des Ruhmes ihrer heiteren, schönen Vaterstadt dauernd wieder anzugehören, um in dem ihr an's Herz gewachsenen Wirkungskreis verbleiben zu können. Sie hatte gedacht, Berlin, daselbst sie, die musikalisch, sprachlich und literarisch hoch Gebildete, in Wesen und Wandel allseitig nach Verdienst Geachtete, ein begehrter Gast der höchsten Gesellschaftskreise geworden war, nicht mehr zu verlassen. Hatte doch auch Kaiser Wilhelm ihr durch die Ernennung zur Kammerfängerin 1879 seine besondere Schätzung kund gegeben. Allein Intriguen, wie sie schon 1873 wider sie geschäftig gewesen, trieben von neuem ihr garstig Spiel; ihnen mußte sie weichen. Dem vom Kaiser bereits bewilligten lebenslänglichen Contract, den sie erhalten sollte, wurde eine Klausel angefügt, die ihre künstlerische Stellung derart beschränkte, daß sie nicht darauf eingehen zu können erklärte. Da man sich gleichwohl zu keiner Änderung herbeiliess, sah sie sich gezwungen, mit Ablauf ihres Contractes am 1. Mai 1882 sich von der königlichen Oper zu verabschieden. Als Fides, mit der sie sich einst hier eingeführt, freute man sich am 29. April ihrer Künstlerschaft zum letzten Male und gab ihr durch ein fast erdrückendes Übermaß von Ova-

tionen demonstrativ genug kund, wie tief man ihren Verlust beklage.

Von neuem nahm sie ihr früheres Wanderleben wieder auf. Sie sang in München, Wien, in London bei Pollini-Richter's deutschem Opernunternehmen, in Bayreuth, Leipzig und verpflichtete sich, auch bei Angelo Neumann's wanderndem Richard Wagner-Theater periodisch thätig zu sein. „Ein festes Engagement“, so äußert sie sich bezüglich ihrer ferneren Pläne, „nehme ich nicht mehr an, und nach ein paar Jahren Gastspielen kehre ich der Bühne den Rücken. Die letzten Erfahrungen haben mir das Theater gründlich verleidet. Wenn ich es erlebe, werde ich dann, was ich zuerst werden sollte: Gesanglehrerin. Denn das Theater kann nur dem ganz genügen, der zum Komödianten geboren ist; mir brachte es immer mehr Schmerzen als Freuden, wenn ich es auch als den einzigen Ort andererseits schätzen muß, wo sich meine künstlerische Individualität ganz entwickeln konnte!“







Therese Vogl.





ft und mit Nachdruck hat Richard Wagner es ausgesprochen, daß, während er bei seinen künstlerischen Unternehmungen „der Tüchtigkeit und dem Muth unserer Theaterführer äußerst selten begegnete“, ihm seine treuesten Mithelfer „im Kampfe gegen die öffentliche Theatermeinung von je aus den Reihen der Sänger und Musiker“ erstanden, daß er „wahre Förderung seiner Ziele stets nur bei den Künstlern“, den natürlichen Trägern und Stützen der Kunst, gefunden habe. Eine große Schar für ideale Aufgaben begeisterter Sänger und Sängerinnen zumal sammelt sich, mit jedem Jahre sich mehrend, um die Fahne des größten und deutschen Musikers der Gegenwart und erwirbt sich, indem sie jenen mit voller Hingabe dient, die höhere Vollen- dung des eigenen Könnens und damit Ruhm und Glanz des Namens dafür zum Preis. Liegt es doch im treuen Dienst und Priesterthum der Kunst, daß das Opfer seiner selbst reiche Zinsen trägt und man für das, was man giebt, unvergleichlich höheren Gewinn zurückerpängt. Manche unserer besten und ange- sehensten Gesangskünstler hat Wagner's Genius erst auf ihre eigentliche Bahn, auf den Weg zu Größe und Ruhm gewiesen. Sahen wir nicht eben jetzt wiederum zahlreiche Sterne sich um die Sonne von Bayreuth scharen, um von ihr erhöhte Leuchtkraft zu borgen und

in ihrem Abglanz strahlender denn zuvor zu erscheinen?

Ungern haben wir dort ein Sängerpaar vermißt, das, wo es Wagner's Kunst neue Kränze zu erringen gilt, sonst stets voranzuschreiten pflegt im edlen Wettstreit und das es dem Dichtercomponisten von je durch selbstlose Hingebung lohnte, daß die Berührung mit seinem Genius es zuerst auf die Höhe der Meisterschaft geführt. Es braucht uns die Verdienste Heinrich und Therese Vogl's nicht zu schmälern, daß ihre eigenen Triumphhe mit denen Wagner's zusammenfielen; denn keineswegs verbürgt noch war ihnen der Preis, da sie um ihn zu ringen begannen. Mehr Zweiflern und Gegnern als Gläubigen noch begegneten die Offenbarungen der neuen Wagner'schen Kunst, als sie die Begeisterung der Beiden entzündete und sie sich dieselbe hinfort zum Leitstern erkoren. Ihr Glaube an das Ideal, das die Menge schmächte, ehe sie es bewundern lernte, aber trog sie nicht; es war das Zeichen, in dem sie siegen sollten.

An den Ufern des Starnberger Sees, in der ländlichen Stille des Schulhauses zu Tutzing, wo ihr Vater in unermüdlicher Arbeit der Heranbildung der lernbedürftigen Dorfjugend oblag, hat Therese Vogl, oder Therese Thoma, wie ihr Mädchename lautet, ihre Geburtsstätte; dort blickte sie am 12. November des Jahres 1845 zum ersten Male in diese Welt und dies Leben hinein. Dort auch überwachte ihr Vater, Jacob Thoma, voll Liebe und Sorgfalt die ersten Äußerungen ihrer musikalischen Begabung. Die Leichtigkeit, mit der sie das musikalische A b c erlernte, ihre Sicherheit im Notenlesen und ihre klare Stimme, die bald zur Freude der geistlichen Herren und ihrer Gemeinde, für sechs bayrische Kreuzer pro Messe, Sonn- und

Festtags auf dem Chor der Tuzinger Kirche ertönte, weckten in ihm die Hoffnung, daß in seinem Töchterlein eine tüchtige Sängerin heranwache. Auf alle Fälle sollte es, so wünschte er, einer höheren Ausbildung theilhaftig werden. Doch nicht lange blieb es ihm vergönnt, wie in Allem, so auch in der Tonkunst, der Führer seines Lieblings zu sein. Früh nahm ihn der Tod von dessen Seite hinweg, während der unglückliche Ausgang eines fünfzehnjährigen Processes, in Folge dessen das kleine, seit vierhundert Jahren im Besitz der Familie Thoma befindliche Ökonomiegut an die Kirche verloren ging, Kummer und Mißgeschick der Seinen noch erhöhte.

Des fürsorglichen Vaters wie des väterlichen Besitzes verlustig, erbarmungslos von Haus und Hof vertrieben, sah die junge Waise sich durch den gebieterischen Zwang der Verhältnisse zum energischen Erstreben des Ziels gedrängt, das zu erreichen dem Vater nicht beschieden war, das aber sein Sohn, Lehrer Thoma in Nymphenburg, an seiner Stelle weiter verfolgte. Als treuer Bruder sich der Schwester annehmend, brachte er die Bierzehnjährige auf das Conservatorium zu München, um sie unter Leitung Herger's und Hauser's, des Directors der Anstalt, daselbst im Sologesang ausbilden zu lassen. Ein vierjähriges Studium reifte sie zur fertigen Künstlerin, als welcher sich ihr bereits im Jahre 1864 ein Engagement an das Hoftheater in Karlsruhe darbot. Doch nur ein Jahr lang gereichte ihre große und schöne Stimme, ihr hohes dramatisches Talent der großherzoglichen Bühne zur Zierde. Den seltenen Schatz eignete sich die Münchener Oper an. Mit offenen Armen sah sich Therese Thoma gleich bei ihrem ersten Auftreten als Casilde in „Teufels Antheil“, im December 1865, hier

aufgenommen. Seitdem blieb sie, als Sängerin wie als Schauspielerin immer höher steigend auf der Staffel der Meisterschaft, der Liebling der Fjar-Athener, und ihrer Oper, als deren Perle man sie schätzte, wahrte sie unverfehrt Treue. Auch ihre Vermählung machte sie derselben nicht abwendig; war er doch ein Münchener Kind, ihr Colleague Heinrich Vogl, der sie im October 1867 als glücklicher Gatte heimführte. Nur fester wuchs sie hinein in ihren Bühnenberuf an der Seite des herrlichen Sängers, der in ihr die wahlverwandte Natur, die gleichstrebende Kunstgenossin erkannt hatte, und mit dem vereint sie erst den Gipfel der Künstlerschaft erklimmte.

Wie sie in einem bayrischen Schulhause erzogen, als Sohn eines Hausmeisters an der Schule der Münchener Vorstadt Au zum Lehrer bestimmt und als solcher bereits in Amt und Würden stehend, hatte er, von einem unwiderstehlichen inneren Gebot getrieben, die Schulstube mit dem Theater vertauscht und gleich bei seinem ersten Bühnenversuch als Max im „Freischütz“ (am 5. November 1865) die Berechtigung dieser Wandlung festgestellt. Auch den Beweis seiner Vielseitigkeit blieb er nicht schuldig. Genie und Fleiß verhalfen ihm im Zeitraum von wenigen Jahren zu einem Repertoire, das, ungefähr hundert Rollen umfassend, an Reichthum wohl demjenigen aller seiner deutschen Rivalen den Rang abläuft. Von entscheidender Bedeutung für ihn wurde insbesondere der Einfluß, welcher zu eben jener Zeit des Regierungsantritts König Ludwig's II. Richard Wagner auf das Münchener Musikleben eingeräumt ward. Mit Leib und Seele gab er sich in den Dienst der Wagner'schen Kunst. Die Schwierigkeit ihrer Aufgaben galt seinem künstlerischen Ehrgeiz nur als Sporn, seinem edlen

Streben als lohnender Preis, und in allen Tenorpartien von Wagner's Musikdramen bewährte er sich als Sieger.

Ihrem Gatten gleichgesinnt, dabei durch sein Beispiel angefeuert, ließ Therese Vogl sich an Eifer und Begeisterung von ihm nicht beschämen. Hatte sie sich als Venus und Ortrud, als Elsa und Rheintochter schon mit Wagner's Genius nahe befreundet, so trat sie ihm als Isolde noch um vieles näher, ja die noch nicht vierundzwanzigjährige Sängerin leistete als solche die größte bisherige Künstlerthat ihres Lebens.

Die Schicksale von „Tristan und Isolde“, vielleicht der genialsten unter des Dichtercomponisten Schöpfungen, sind bekannt. Man weiß, daß dieselbe, der Schwierigkeit der Titelrollen halber als „unmöglich“ verkehrt, viele Jahre nach ihrer Vollendung vergeblich der dramatischen Verlebendigung harrete, bis Ludwig Schnorr von Carolsfeld und seine Gattin die ruhmreiche Aufgabe glanzvoll bewältigten und das Werk endlich — es war am 10. Juni 1865 — zur Genugthuung seines königlichen Protector's Ludwig von Bayern auf der Münchener Hofbühne seinen Geburtstag feierte. Doch nicht lange freute es sich seines Lebens. Ein neidischer Tod raffte den edlen Sänger bald darnach hinweg; kein Anderer wollte an seine Stelle treten — wieder kamen Jahre des Schweigens für „Tristan und Isolde.“ Da nahmen, was kein zweites deutsches Sängerpaa'r wagte, endlich Heinrich und Therese Vogl wohlgemuth auf ihre jungen Schultern. Tapfer erklärten sie sich im Jahre 1869 zur Wiederauferweckung des schwierigen Werkes bereit, und bald darnach ward es in Wahrheit unter Hans von Bülow's „einzigem“ Leitung wieder lebendig, um der Münchener Oper seither dauernd als eines ihrer

seltensten Schmuckstücke zu verbleiben. Jahrelang war der Genuß des exceptionellen Musikdramas ausschließlich an die Mitwirkung des genialen Voglpaares geknüpft. Nach München mußte wandern, wer bei den ab und zu stattfindenden Wiederholungen seiner froh werden wollte, und jede dieser nur in langen Pausen wiederkehrenden Aufführungen galt den Freunden und Kennern des „Tristan“ als Fest, zu dem man sie aus allen Gegenden Deutschlands herbeiströmen sah. Erst später, nachdem inzwischen Gastspiele Vogl's in Weimar (1874 und 75) — wie nachmals in Königsberg — „Tristan“-Vorstellungen auch außerhalb Münchens ermöglicht hatten, als nach langem Zögern wenigstens die Bühnen von Berlin und Leipzig ihre Kräfte an der gewaltigen Aufgabe erprobten, bot sich auch Norddeutschland erwünschte Gelegenheit zur Bekanntschaft mit dem wunderbaren Werke. Doch weder Niemann und Frau von Voggenhuber, noch Lederer und Hedwig Reicher-Kindermann, die Berliner und Leipziger Vertreter der Titelrollen, vermochten die harmonische Schönheit und Wirkungsmacht von Vogl's vereinter Leistung zu erreichen. Im „Tristan“ an erster Stelle sind und bleiben sie das „unvergleichliche Künstlerpaar“, das Hans von Bülow in ihnen würdigt, und das der Münchener Richard Wagner-Verein nach einer Aufführung der Oper am 28. Juni 1872 mit den Versen feierte:

„Heil dem edlen, echten Künstlerpaare,  
 Das zum höchsten Fluge, gleich dem Aare,  
 Seine Kunst auf mächt'gen Flügeln schwingt;  
 Neu zu schaffen lang entbehrte Wonnen,  
 Habt Ihr kühn ein Riesenwerk begonnen,  
 Groß und meisterlich Ihr's heut' vollbringet.“

Als uns „Tristan“ einstens kaum geboren,  
Schien er schmerzlichst uns alsbald verloren,  
Da der Held in's Schattenreich entrückt,  
Dessen Sang ihm schuf ein tönend Leben;  
Ach, das eigne mußt' so früh entschweben,  
Und mit ihm schien auch das Werk zerstückt! —

Doch es drang die hehre „ernste Weise“  
Tief in eines Jünglings Brust; die leise  
Mahnung hat sein Künstlerherz erkannt,  
Hat nach rastlos mannhaft erstem Streben  
Nun der deutschen Kunst zurückgegeben,  
Was für ewig schien aus ihr verbannt.

Und die muth'ge Gattin, die er freite,  
Ihrem Tristan treu Huld' zur Seite  
Nimmt an seinem Ruhm sie gleichen Theil;  
Mag drum heut' in Eures Wirkens Hallen  
Laut des Herzens Dankesruf erschallen:  
Heil Euch, Tristan und Huld, Heil!“

Die Reihe der Wagner'schen Liebespaare, in deren Wiedergabe Beide ihres Gleichen suchen, vervollständigen Lohengrin und Elsa, Sigmund und Siglinde, Siegfried und Brünnhild. Auch Parsifal und Kundry waren ihnen zgedacht — warum entsagten sie aus eigenem Antrieb den Ehren, die Bayreuth für sie bereit hielt? Kurz vor Beginn der Proben nahmen sie ihr längst gegebenes Wort zurück, weil, wie man sagt, der Meister im Unmuth über die „moralische Verwirrung der Rivalitäten“, ihnen das von ihnen bedungene Vorrecht, die Rollen zu „creiren“, nicht zugestand. Entgegen Wagner's, schon durch Billigkeitsrücksichten gegen sein „vielgliedriges Künstlerpersonal“ gebotenes Princip, die Besetzung der Hauptpartien bei jeder Auf- führung wechseln zu lassen, beehrten sie die aus-

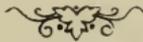
schließliche Vertretung ihrer Rollen während der ersten Vorstellungen. Dem konnte und wollte der Dichtercomponist nicht genügen. So kamen wir Parsifal-Wallfahrer um die Freude, Vogl's auch in des Meisters neuestem Werke zu hören. Daß in seinen Händen die Titelpartie zu vollkommenerer Wirkung gelangt wäre, als es durch die gegenwärtigen Repräsentanten derselben geschah, erscheint allerdings zweifelloser, als ob in Frau Vogl die rechte Kundry erstanden wäre? Zwar steht es uns nicht an, von vornherein ein Urtheil über eine noch ungeborene Leistung abzugeben. Doch dünkt uns, daß der Künstlerin Wesen das dämonische Element fern liege, daß die wilde Leidenschaft und verzehrende Glut, das sengende Feuer, die aus Amalie Materna's und Marianne Brandt's Kundry emporloderten, ihr nicht gegeben seien, und wenn schon die Wiener Sängerin hinter dem Liebling der Berliner an dramatischer Ausdrucksgewalt zurückblieb, so hätte sich Therese Vogl wohl viel mehr noch als jene einer ihr fremdartigen Aufgabe gegenüber gefunden. Entspricht doch auch die Elsa besser als die Ortrud, die Siglinde besser als die Brünnhild ihrem eigensten Naturell, ja giebt sie doch in beiden mehr lyrischen Partien Unübertroffenes, während Frau Materna gerade als die dämonische Gefährtin Telramund's, als die heroische Tochter Alwatters ihr unbestritten Bestes leistet. Auch Frau Vogl ist eine auserlesene, berühmte Brünnhild, und wir wissen Manchen, der ihr als solcher vor der Bayreuther und jeder andern Darstellerin die Palme reicht, wie ihr denn an Schönheit der Erscheinung, an Noblesse und Poesie keine unter ihnen den Rang streitig macht. Sie hat ihre besonderen Vorzüge, und wenn beispielsweise Amalie Materna's Stimme an Glanz und heller Frische gegenwärtig etwas vor ihr

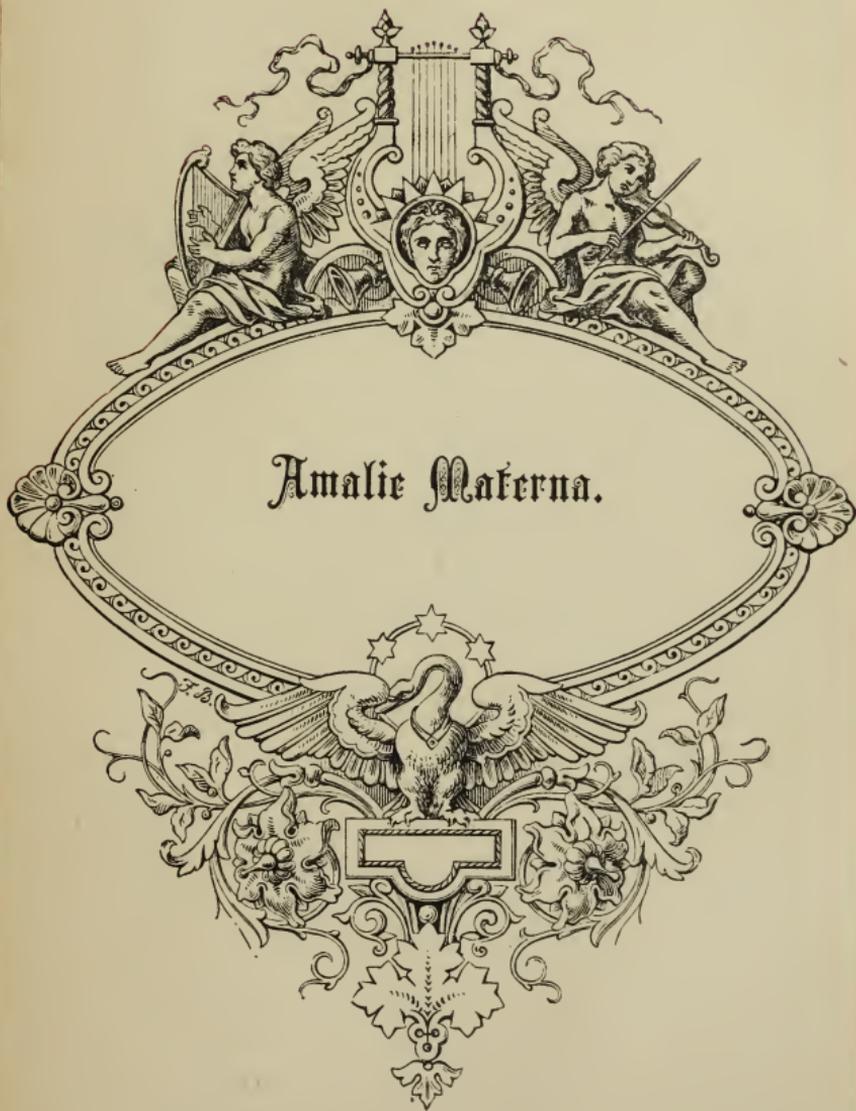
voraus hat, so ist Frau Vogl dafür die größere, die systematisch gebildete Sängerin. Meisterlich behandelt sie ihren äußerst sympathischen, zugleich weichen und mächtigen Sopran, der, jeglichen Ausdruckes fähig, den Hörer mit eigener Gewalt berührt. Nur wolle sie mit ihrem Reichthum nicht allzu verschwenderisch umgehen und ihr kostbares Instrument mehr denn bisher vor Überanstrengung und Ermüdung wahren, damit der schon zu schwinden drohende Blüten schmeltz ihm nicht vor der Zeit abgestreift werde.

Im Herbst 1878, dank ihren Verdiensten um die Münchener Nibelungen-Aufführungen, zur königlich bayrischen Kammerfängerin ernannt, mehrte Therese Vogl bei den immer wiederkehrenden Mustervorstellungen Wagner'scher Opern, wie als Armida und Medea, als Fidelio, Amneris, Genoveva (in Scholz' „Golo“) zc. in der Nähe und Ferne ihren Ruhm. In Leipzig und Berlin (1880 und 81) als „ideale Elsa“, als Siglinde und Brünnhilde hochgefeiert, sah sie sich auch bei Neumann's Aufführungen der Tetralogie in London (im Mai 1882) in Gemeinschaft mit ihrem Gemahl den ersten Preis unter den Sängern zuerkannt. Ihnen Beiden, so bekannte man, gebühre der Löwenantheil am glänzenden Gelingen des kühnen Unternehmens. Nimmt es uns Wunder, daß der ehemalige Leipziger Operndirector, der nun mit seinem Richard Wagner-Theater die Welt durchzieht, die Werke des Bayreuther Meisters nach allen Himmelsgegenden verbreitend, sich, indem er mehrere der glänzendsten Namen der deutschen Oper seinen Zielen gesellte, der Mitwirkung Vogl's in erster Linie zu versichern trachtete? Es gelang ihm, da König Ludwig's Huld den erforderlichen Urlaub gewährte, sie für die Dauer seines Wanderzugs an sich zu fesseln und somit

seinem Unternehmen den Schmuck eines Künstlerpaars zu gewinnen, wie wir ein zweites auf gleichem Gebiete vergeblich suchen.

Auch das Privatleben Beider bietet ein harmonisches Bild. Hand in Hand mit ihrer Liebe zur Kunst geht die Liebe zur Natur, zum Landleben. Die Freiheit, die ihr Beruf ihnen gönnt, genießen sie im Frieden des schönen Landbesitzes, den sie sich in der Nähe von Luzing, unfern Therese Vogl's Heimat, am bergumrandeten See erwarben. Da schaltet sie, indeß ihr Gatte landwirthschaftlichen Sorgen und ritterlichen Künsten nachgeht, still als geschäftige Hausfrau, oder tummelt ihr Roß als die furchtlose Reiterin, als welche wir sie von ihrem kühnen Flammenritt mit Grane her im Theater kennen. Überall, wo sie waltet, im Hause und auf der Bühne, sich geliebt und bewundert zu sehen, das ist Therese Vogl's glückliches Los.





Amalie Materna.





In den musikalischen Feiertagen von Bayreuth, da man, unter Antheilnahme der glänzendsten Festversammlung, Wagner's „Nibelungenring“ aus der Taufe hob, war es, als ich Amalie Materna zum ersten Mal hörte und durch sie einen der tiefgehendsten Eindrücke empfang, die ich dem gesungenen Drama überhaupt danke. Ihre Neuschöpfung der Brünnhild war eine That so genialer Art, daß sie die Wiener Künstlerin mit einem Schlag in die Reihe der ersten dramatischen Sängerrinnen stellte und ihr einen festen Platz in den Büchern der Kunstgeschichte sicherte. Mit dem Namen des Dichtercomponisten und seines größten Werkes ist nun der ihre für alle Zukunft verknüpft, und der Nimbus, den sie sich in Bayreuth gewonnen, bleibt ihr unveräußerlich zu eigen, selbst wenn sie zu singen längst aufgehört haben wird.

An ihrer Wiege wurde Amalie Materna nichts gesungen von einstiger Größe in der Welt des schönen Scheins — bescheidene Verhältnisse waren es, die ihre Kindheit umgaben. Im schlichten Schulhause des steirischen Dorfes St. Georgen an der Stiefing, woselbst sie am 10. Juli 1847 ihre Augen dem Leben öffnete, wuchs sie auf; hier erklangen ihre ersten Lieder. Denn daß das Kind Musik in der Kehle und in

der Seele trug, äußerte sich bald. Die schwierigsten Opernarien und Soli aus Haydn's und Mozart's Messen sang die Kleine so correct und sicher, als müsse es so sein: solch' gute Früchte trug der musikalische Unterricht des Vaters schon in aller Frühe. Was Wunder, daß man auf den Gedanken kam, der talentvollen Mali eine ordentliche musikalische Erziehung zu geben? Zu diesem Zwecke trat sie, zwölf Jahre alt, in den Musikverein zu Graz, eine Musikschule ein, auf welcher auch Scaria, ihr nachmaliger Wiener College, soeben seine Studien beendet hatte. Daneben setzte sie ihre Gesangübungen unter Leitung des Capellmeister Nezer fort, studirte fleißig mit der an der Grazer Bühne sehr beliebten Sängerin Leopoldine Hofmann, die Erzherzog Heinrich von Osterreich später zu seiner Gemahlin machte, und wirkte häufig in Concerten mit. Bei einer Aufführung des ersten Actes aus „Lohengrin“, bei der die Primadonna des Grazer Theaters, Hartmann (jetzt als Frau Böttmayer in Kassel thätig) die Partie der Elsa vertrat, sang die dreizehnjährige Amalie die Ortrud und ergriff damit zuerst Besitz von einem Gebiet, für das sie, wie für kein anderes, bestimmt erscheint. Da starb plötzlich — es war im Jahre 1863 — der Vater, und die Mittel zur Fortsetzung ihrer künstlerischen Ausbildung versiegten hiermit. Amalie mußte Graz und die Musikschule verlassen. Der Versuch ihres ältesten Bruders, sie in einer der Wiener Opernschulen unter nur einigermaßen möglichen Bedingungen unterzubringen, scheiterte — ein für allemal verschlossen schien ihr der ersehnte Weg zur künstlerischen Laufbahn. Zum Glück bot sich ihr im Hause eines ihrer Brüder zu St. Peter bei Leoben wenigstens vorübergehend eine Zufluchtsstätte dar. In wirtschaftlichen Dingen wohlverfahren, ja

sie, wie sie selbst sagt, mit „besonderer Leidenschaft“ betreibend, siedelte sie gemeinschaftlich mit der Mutter zum Bruder über, um seinem Hauswesen vorzustehen. Erst als späterhin eine Gattin in's Haus kam, zogen Beide wieder von dannen, um ihre haushälterischen Tugenden einem anderen der Brüder zu Gute kommen zu lassen, der inzwischen in der steirischen Hauptstadt eine Anstellung gefunden hatte und ihre Hülfe begehrete.

Leicht zwar machte man der jungen Sängerin in St. Peter das Fortgehen nicht. Die Gemeinde wollte ihren Liebling, dessen Gesang der allsonntäglichen Kirchenmusik ihre beste Weihe gab, durchaus nicht missen. „Sie könnten nicht mehr beten ohne ihren Gesang,“ sagten sie alle. Ja die Pfarr=Insassen machten ihr, um sie an ihr bescheidenes Dorf zu fesseln, sogar den wohlgemeinten Vorschlag, „ihr durch Collecten eine Art Gehalt zu verschaffen.“ Als es aber dessenungeachtet Ernst mit dem Fortziehen wurde, gab es einen rührenden Abschied, wobei Thränen über Thränen flossen.

Die sich in Graz darbietende Gelegenheit zur Verwerthung und Ausbildung ihrer Stimme mußte der eifrigen Kunstjüngerin selbstverständlich hochwillkommen sein, und sie säumte nicht, von derselben Vortheil zu ziehen. Im Umsehen fand sie sich als Solistin für die Musikaufführungen dreier Kirchen engagirt, auch für Concerte vielfältig in Anspruch genommen; ehe sie es ahnte aber verwandelte sich der Schauplatz ihrer Thätigkeit — aus der Kirche hinweg ward sie direct auf die Bühne gerufen. Als Director Czernik im Jahre 1864 Graz mit einem zweiten, dem Thalia-Theater beschenkte, gewann er Amalie Materna zur ersten Sängerin. So betrat sie als Handwerksbursch

Anton in Suppé's „Flotte Bursche“ zum ersten Mal die Bretter, die die Welt bedeuten. Sie zeigte sich ihr am ersten Abend mit Blumen überdeckt, die man der beliebten Concert- und Kirchenfängerin so freigebig gestreut hatte, daß ihr Fuß über einen lebendigen Teppich dahinschritt. Und ohne Scheu, als sei sie schon längst an die eigenthümliche Luft gewöhnt, die vor und hinter den Couliissen weht, fand sie sich in die neue Rolle; so unbehaglich es ihr auch in den Männerkleidern zu Muthe war, ihr glücklicher Instinkt half ihr darüber hinweg. So schnell gewann sie sich die Gunst des Publikums, daß schon nach Verlauf der ersten vier Wochen der Director aus freiem Antriebe ihre monatliche Gage von 45 auf 100 Gulden erhöhte und ihr noch außerdem ein Benefiz mit 500 Gulden zugestand, zu dem man die fünfundzwanzigste Vorstellung von Offenbach's „schönen Weibern von Georgien“ bestimmte. Denn Operetten von Offenbach, Suppé und was an dergleichen leichter Waare ebingang und gäbe war, bildeten dazumal ihr Repertoire. „Die schöne Helena“ z. B. sang sie nicht weniger als 130 Mal. Die Grazer konnten nicht müde werden, ihren Liebling in dieser Rolle zu hören. Doch blieb er ihnen leider nur kurze Zeit erhalten. Im Jahre 1866 schenkte Amalie Materna dem Schauspieler Carl Friedrich in Graz ihr Herz und ihre Hand, und bald nachdem sie sich einen eigenen häuslichen Herd gegründet, that sich ihr auch eine neue Heimat auf. Das Carltheater in Wien machte dem Grazer Thaliatheater das junge Ehepaar abspenstig, und in „Der Hefe von Boissy“ ersang sich Frau Amalie ihren ersten Erfolg auf Wiener Boden. Sie durfte mit demselben zufrieden sein. Schon in der Generalprobe erregte sie Aufsehen; ja man erhitzte sich dermaßen für sie, daß man

sich in Wetten einließ, der Succesß der neuen Sängerin werde ein außerordentlicher sein, doch weit mehr als zur Operette werde sie sich zur Oper qualificiren.

Nichtsdestoweniger warf sie bei der Aufführung ein kleines Récitativ — das Einzige, was sie im ersten Acte zu singen hatte — vor lauter Aufregung total um. War es dem Director Treumann zu verargen, daß er im Zwischenact ganz außer sich zu ihr kam und sie flehentlich bat, sich zusammenzunehmen und die Hoffnungen, die man auf sie gesetzt, nicht zu Schanden werden zu lassen? Und sie nahm sich zusammen. Schon die erste Arie im zweiten Act rief enthusiastischen Beifall hervor. Ein Da capo mußte dem andern folgen, immer und immer wieder mußte sich die Debutantin zeigen, bis endlich der Director sie mit Gewalt von der Bühne hinwegzog, um den Forderungen des Publikums ein Ende zu machen. Als aber am Schluß des Stückes in Treumann's Partie die Worte vorkamen: „Gefegnet sei der Tag, da du in unser Haus kamst!“ da begrüßte man darin eine willkommene Anspielung auf die Gefeierte, und ein allgemeiner Jubel brach aus.

Das war Amalie Materna's Entrée in Wien. Und den verheißungsreichen Anfang strafte der Fortgang nicht Lügen. Kaum war ihr die von verschiedenen Kunstfreunden ausgesprochene Meinung bekannt geworden, daß sie zu höheren dramatischen Aufgaben als zu der bisher ausschließlich gepflegten frivolen Operette berufen sei, als sie das Studium von Opernpartien unter Anweisung Broch's begann. Dann eilte sie, das Urtheil einer Autorität einzuholen, und befragte Hofcapellmeister Effer um seine Ansicht. Laut derselben unterlag ihre Begabung für die Oper keinem Zweifel. Bestimmte Effer ihr doch schon damals, als

er sie zum ersten Male hörte, im Stillen eine Rolle (die Furie des Hasses in Gluck's „Armida“), für die sie ihm auserlesen schien und in der sie in der That später, als nach ihrem Eintritt in das Hofoperntheater die Oper in das Repertoire aufgenommen ward, ausgezeichnetes leistete.

Einstweilen bereitete sie sich, daneben den Pflichten ihres Engagements obliegend, auf einen späteren höheren Wirkungskreis vor. Ein Gastspiel „mit unterlegtem Vertrag“ aber ward, während sie noch ein Jahr an das Carltheater gebunden war, mit der unter Dingelstedt's Direction stehenden kaiserlichen Oper bereits abgeschlossen. Es umfaßte drei Vorstellungen verschiedenartigsten Genres: „Die Afrikanerin“, Verdi's „Maskenball“ und „Fidelio.“

Mit nicht geringer Spannung sahen die Wiener Theaterfreunde dem ersten Erscheinen der Operettensängerin im anspruchsvollen Rahmen des Opernhauses entgegen. Der Sprung von der Vorstadt- auf die Hofbühne war zu jäh und gewagt, als daß nicht Neid und Zweifel ihn mit schelen Blicken begleiteten. Wie drei Jahre früher, bei der Generalprobe vor ihrem ersten Auftreten im Carltheater, so bildeten sich auch jetzt wiederum förmliche Parteien für und wider sie, um ihr einen glänzenden Erfolg oder ein eclatantes Fiasco zu weissagen. Zu letzterem kam es indessen glücklicherweise nicht. Die Selica, als welche Frau Materna-Friedrich am 2. April 1869 zum ersten Male ein ihr neues Terrain betrat, gewann ihr „stürmischen Applaus.“ „Kam auch,“ — sagt Dr. Helm im „Musikalischen Wochenblatt“\*) — „manches in Gesangstechnik und Manier noch etwas naturalistisch, selbst

provinziell heraus, so zerstreute doch der Glanzeffect der prachtvoll üppigen, das große Haus souverän beherrschenden Stimme, sowie das eminente, von einer imposanten Figur und ausdrucksvollen Mimik geförderte Darstellungstalent alle Bedenken; vor allem aber ward es sofort klar, daß man es mit einem sehr starken Temperamente zu thun habe, welches für die Bühne wie geschaffen sei und welches, indem es sich von seiner Rolle zu dem Ausdruck stürmischer Leidenschaft fortreißen lasse, selbst das Publikum mit sich fortreiße.“

Nachdem sie am dritten Abend und zwar ohne vorhergehende Orchesterprobe den *Fidelio* gesungen, nahm Dingelstedt sie unverzüglich in den Verband der kaiserlichen Oper auf. Den die letztere zierenden fertigen Größen Marie Wilt, Luise Dufmann, Bertha Ehn gesellte sich nun die werdende, um ihre Umwandlung von der Localsängerin zur Primadonna an ihrer Seite zu vollenden. Von ihnen lernend, doch dabei ihre volle Eigenthümlichkeit bewahrend, wußte sie „durch ihr glühendes Temperament, ihre von dem Tyrisch-Sentimentalen abgekehrte stolz-heroiſche Haltung und die ihr zu Gebote stehenden eindringlichen dramatischen Accente“ bald eine ganz aparte Stellung an der Wiener Hofoper einzunehmen.

Ihre Antrittsrolle als Mitglied der letzteren, den *Fidelio*, sang sie am 7. Mai noch im alten Haus am Kärrnthnerthore. Als dann gegen Ende desselben Monats der neue herrliche Kunsttempel, den man der dramatischen Musik am Ring errichtet hatte, mit zwei „Don Juan“-Abenden eröffnet ward, sang sie bei der zweiten Vorstellung (am 25. Mai) die *Elvira*, und zwar nach unmittelbarem Vorauszugang von Marie Wilt, welche dieselbe Partie am vorhergehenden Abend

gesungen hatte und nun neben ihr als Donna Anna glänzte.

Welch' lange Reihe bunter Gestalten zog diesen ersten dramatischen Gebilden höheren Stils allmählig hinterdrein! Die Valentine in den „Hugenotten“, die Furie des Hasses in „Armida“, die Fides im „Propheten“, die Venus im „Tannhäuser“, die Aida — ihnen allen hauchte Frau Materna, ohne Unterlaß an ihrer technischen und dramatischen Vervollkommnung arbeitend, ihr feuriges Leben ein. Erschien sie als Hassesfurie des alten classischen Meisters, wie Effer vorausgesehen, recht eigentlich in ihrem Element, so war sie als Venus im „Tannhäuser“ die verkörperte, sich selbst verzehrende Liebes-Leidenschaft. Mit dieser Rolle gab sie sich zuerst in Wagner's Zauberbann, und damit erschloß sich ihr ein Gebiet, auf dem ihr ihre reichsten Triumphe erblühen sollten. Der Venus folgten dann die Drtrud (als „Lohengrin“ am 4. October 1870 seine erste Aufführung im neuen Opernhause erlebte), Adriano, Elisabeth. Lag auch der lyrische Charakter der letztgenannten Beiden ihrer heroischen Art ferner, immer inniger doch lebte sie sich ein in des Dichtercomponisten eigene poetische Welt. Voll Begeisterung für ihn auch brachte sie 1874, als man noch nirgendwo denn in Bayreuth an Verlebendigung der „Nibelungen“ dachte, mit ihren Collegen Labatt und Scaria den ersten Act der „Walküre“ im Privatkreise zur Aufführung. Der Jubel, den die Leistung des tapferen Dreiblattes weckte, klang weit hinaus; er kam auch dem Meister zu Ohren, der aus der Zurückgezogenheit der stillen fränkischen Stadt heraus Umschau hielt unter den deutschen Sängern, ob sich nicht eine fände, welche die Heldin seiner Tetralogie, die hehrste Gestalt, die er geschaffen, seinem

Ideale getreu in's Leben zu rufen vermöge. Zum ersten Male hörte er wohl damals den Namen Amalie Materna, der zwei Jahre später der marmornen Gedenktafel am Bayreuther Festspielhaus mit goldenen Lettern eingegraben ward. Bald darauf wurde er ihm wieder durch den Bassisten Scaria in's Gedächtniß zurückgerufen, als dieser ihm seine Landsmännin für die noch immer vergeblich gesuchte Brünnhild in Vorschlag brachte. Wagner verlangte sie zu sehen, zu hören, und direct von London kommend, wo sie, um seinem Wunsche zu genügen, ein sich ihr eben anbietendes Engagement an Her Majesty's Theatre unbedenklich fahren ließ, traf sie im Frühjahr 1874 in Bayreuth ein. Er hatte seine helle Freude, als er sie erblickte. „Nein, sie ist's nicht, sie ist's nicht!“ rief er mit fröhlicher Stimme seiner Gattin zu. Verstand sie auch nicht sogleich den Sinn seiner Worte, schnell klärte sich's auf, daß sich seine Genugthuung, sie einer Photographie, die er von ihr gesehen und die sein Mißfallen erregt hatte, so unähnlich zu finden, in diesem Ausruf Luft gemacht hatte. Zu guter Stunde kam sie überdem. Die Einweihung des „Wahnfried“, Wagner's neugebauter schöner Villa, sollte am Abend festlich gefeiert werden. Und Frau Materna weihte den Täufling mit dem Sang der Elisabeth. „Dich, theure Halle, grüß' ich wieder!“ klang es mit silbertöniger Stimme durch die weiten kunstgeschmückten Räume. Nun wußte Wagner, daß er seine Brünnhild, die langgesuchte, endlich gefunden.

Getrost legte er denn die schwierigste aller bisher existirenden Opernpartien in ihre Hand. Und mit Leib und Seele sang sie sich hinein in dieselbe, die zu verkörpern und lebendig zu befeelen die Mission ihres Lebens werden sollte. Die schlummernde Brünnhild zuerst erweckt, ihr

Fleisch und Blut, Geist und flammendes Leben verliehen zu haben, bleibt Frau Materna's unsterbliches Verdienst. Wie sie selber mit ihrer Aufgabe wuchs und mit Riesenschritten vorwärts schritt, das offenbarte sich schon, als sie bei den im März und April des darauffolgenden Jahres zu Gunsten des Bayreuther Festspiels von Wagner in Wien und Berlin geleiteten großen „Götterdämmerungs“-Concerten den Monolog der Brünnhild an Siegfried's Leiche sang. Da mochte der Meister seine Wahl wohl preisen; denn als schon beim ersten dieser Concerte die Begeisterung des Publikums ihn zwang, seinen Gefühlen in dankenden Worten Ausdruck zu geben, da führte er die Interpretin seiner Brünnhild vor und sprach es aus, daß er stolz darauf sei, diese Künstlerin empfangen zu haben.

Immer enger schürzte sich seitdem das Band, das die darstellende Sängerin mit dem schaffenden Künstler verknüpfte. Im Sommer 1875 riefen die Festspiel-Vorproben sie für mehrere Wochen nach Bayreuth. Dann folgten im November 1875 und März 1876 die Wiener Aufführungen von „Lannhäuser“ und „Lohengrin“ unter Wagner's Leitung — ein Dank des Dichtercomponisten für das Opernstitut, das ihm bereitwillig seine Brünnhilde lieh. Und nun im August 1876 die Festzeit selber in dem kleinen Bayreuth, das Kaiser, Könige und Fürsten, die politischen und künstlerischen Machthaber Europas bei sich zu Gaste sah! Wie haben sie alle sie einmüthig bewundert! Wie vereinigten sich alle die verschiedenen Richtungen und Meinungen der tausendköpfigen Versammlung im Preise der Sängerin, welche die riesengroße Aufgabe mit soviel Hingebung und Genie löste! Selbst die, welche dem Kunstwerk der Zukunft gegenüber eine oppositionelle Stellung einnahmen, fanden

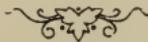
nur Worte des Lobes für sie, die die herrlichste Gestalt der Wagner'schen Muse vor unsern Blicken in's Dasein rief, sie frei und ohne anderes Vorbild als dasjenige verkörperte, das in der Seele ihres Schöpfers lebte. Erscheint der „Ring des Nibelungen“, wie jedes echte Kunstwerk als ein Ganzes, dessen einzelne Glieder sich mit gebieterischer Logik und Consequenz in einander fügen, so daß ihrer keines unwesentlich oder entbehrlich wäre; hinterließ das gesammte Festspiel auch demgemäß den erhebenden Eindruck einer künstlerischen That, bei der jeder Einzelne der Mitbetheiligten nach Maßgabe seiner Kräfte und seiner Aufgabe mitwirkte am Gelingen des Ganzen, so daß der Meister die Hingabe Aller ausnahmslos rühmend und dankend anerkennen durfte: auf die Darstellung der Heldenin fällt doch das Schwergewicht; mit ihr steht und fällt die Wirkung des gewaltigen Dramas.

Drum wohl dem Meister, daß er solche Meistersängerin fand! Es hat ohne Zweifel größere Gesangskünstlerinnen gegeben als Amalie Materna und giebt deren auch heute noch. Nicht die Kunst und Schule ihrer Stimme macht ihre Größe aus. Naturalistin, wie sie von Haus aus war, ohne sonderliche Neigung für den eigentlich virtuosen Gesang, gab sie ihre mehr metallisch helltönende als weiche, mehr bestimmte und schneidige als sympathische Stimme — Sopran und Mezzosopran zugleich — ganz in den Dienst der dramatischen Kunst. Hier hat sie mit ihrer strotzenden Kraft, ihrem südlich heißblütigen Temperament ihr eigentliches, ihr ausschließliches Gebiet. Am größten ist sie, wo nicht der absolut melodische, sondern der Sprechgesang herrscht, wo sie ihre wunderbare, der mannigfaltigsten Modulation, des wechselvollsten Empfindungsausdruckes fähige Declamation entfalten

kann. Das eben macht sie in Verbindung mit ihrem meisterlichen Spiel zur Wagner-Sängerin par excellence. Am besten freilich stehen ihr auch unter den Wagner'schen Charakteren die heroischen, tragischen, groß stilisirten zu Gesicht. Für die mehr lyrischen Partien — wie Elisabeth — fehlen ihr die weicheren Töne, wie ihr denn auch als Liederfängerin keine Vorbeeren wachsen. Von überwältigendem Ausdruck aber ist ihr Gesang in den höchsten dramatischen Accenten; wir fühlen uns da willenlos fortgerissen von seiner Gewalt. So ist sie als Venus ganz Leidenschaft, als Ortrud ganz Dämon, als Brünnhild ganz das Götterkind mit dem warmfühlenden Menschenherzen, das Weib mit der Heldenseele, das die Sünden seines Geschlechts in reiner Buße sühnt.

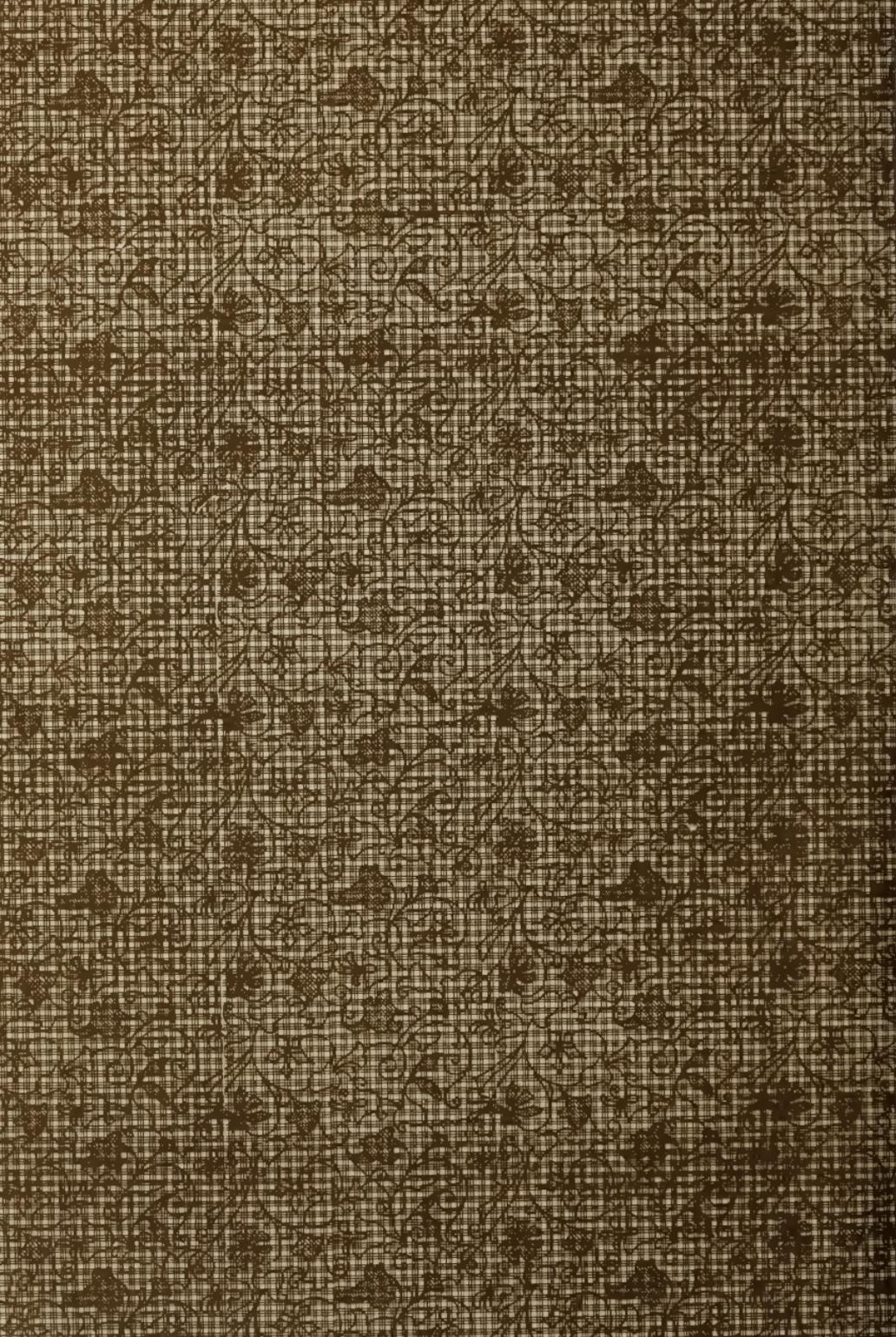
Dabei hält sich Amalie Materna von Einseitigkeit fern. Auch als treffliche Eglantine (in „Coryanthe“), Armida, Electra (in „Idomeneo“), Aida, Königin von Saba, Medea hat sie — um hier nur einige hervorstechende neben ihren früher erwähnten Rollen anzuführen — in Wien und andernorts, wo sie gastirte, mit Recht von sich reden gemacht. Durch Reisen förderte sie vielfach die Ausbreitung ihres Ruhms; ihre größten Erfolge aber gewann sie sich mit oder durch den Schöpfer der „Nibelungen“. Und wie ihr ihre große Bayreuther That zu all' dem begeisterten Dank der auserlesenen Festversammlung auch mancherlei Gunstbezeugungen fürstlicher Häupter eintrug — der König von Bayern verlieh ihr die goldene Ludwigsmédaille, der Herzog von Meiningen das goldene Verdienstkreuz mit der Krone, der Kaiser von Oesterreich den Titel seiner Kammerfängerin — so war ihr allerwärts das Glück vorzugsweise günstig, wo immer sie das Banner des Bayreuther Meisters entfaltete. An den Triumphen, die er

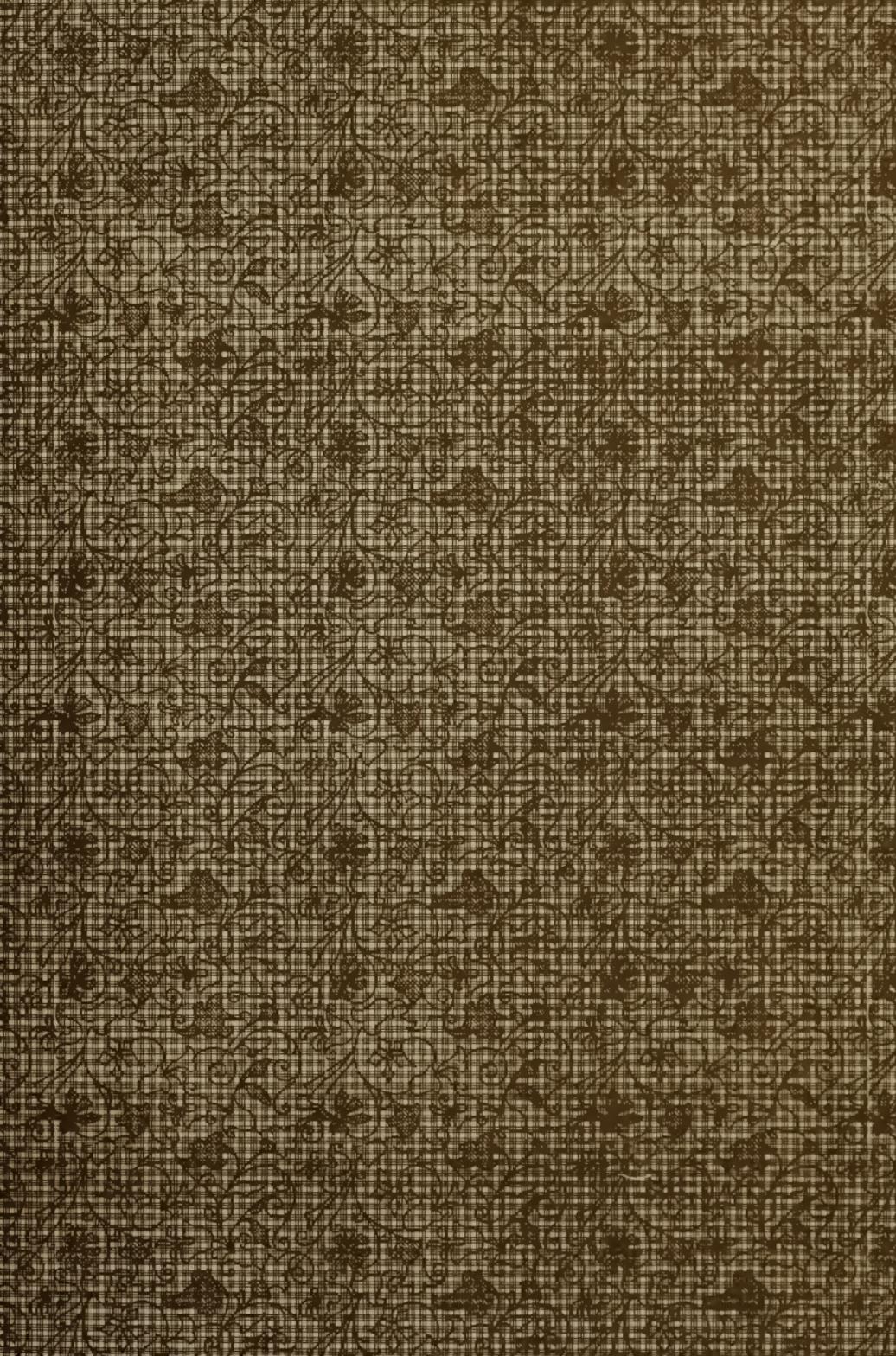
im Mai 1877 beim Wagner-Festival in London feierte, nahm sie als Elisabeth, Ortrud, Isolde, Siglinde und Brünnhild auch im Concertsaal Theil. Dann brachten ihr die Gesamtaufführungen der Tetralogie in Wien, Leipzig und Berlin (1879, 1880 und 81), wie nach Schluß der letzteren die Vorstellung des „Lohengrin“ an der Berliner Hofoper neue Ehren. Vom April bis zum Juni 1882 hielt sie in Amerika, das sie, an Stelle der den ehrenvollen Antrag ablehnenden Marie Wilt, für die großen Musikfeste zu New-York, Chicago und Cincinnati engagirte, eine goldene Ernte. Als Wagner aber im Juli und August seine Getreuen wiederum um sich versammelte und das Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ zum ersten Mal lebendig ward, creirte die Heimgekehrte, wie einst die Brünnhild, so nun im Wettstreit mit Marianne Brandt auch die Kundry. Auch die seltsame Botin des Grals sollte — so wollte es der Meister — durch sie zuerst Leben und Gestalt empfangen, und wenn ihr auch ihre Individualität nicht gestattetete, die ihr fremdartige widerspruchsvolle Aufgabe mit der gleichen Vollkommenheit zu lösen, mit der sie einst die Heldin des „Nibelungenrings“ in's Dasein rief, von neuem doch hat sie sich in Bayreuth als eine jener Auserwählten bezeugt, denen der dramatische Genius die Stirn geküßt.











UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA



3 0112 057609403

