



ZELENKADEMIA
UNIVERSITÄT

181717





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Érczegyi Géza
könyvkötésze
Budapest, V. ker.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

276

397



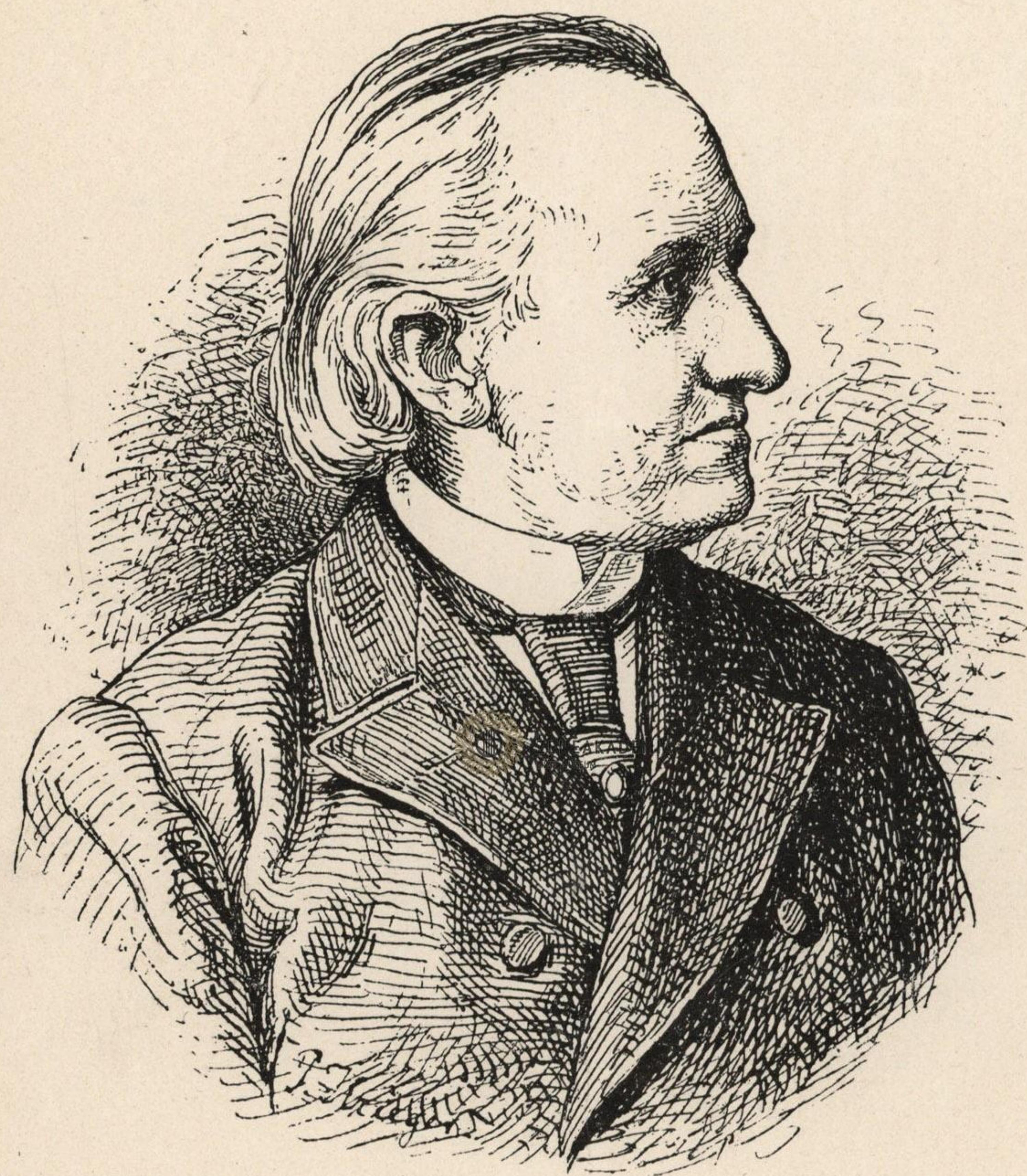
ZENEAKADEMIA

LISZT MÚZEUM



ZENEAKADEMIA

LISZT MÚZEUM



Richard Pohl



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

276

R 397



Autobiographisches

von

Richard Pohl.



LEIPZIG.

Verlag von E. W. Fritsch.

1881.

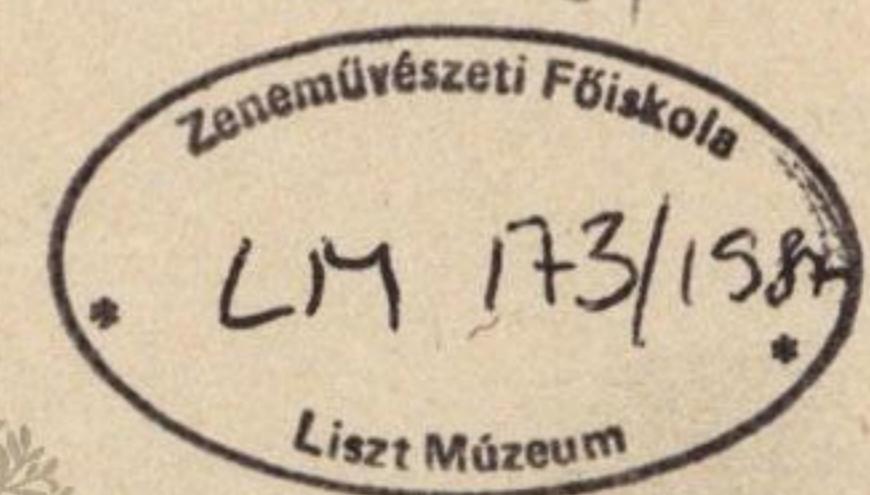


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

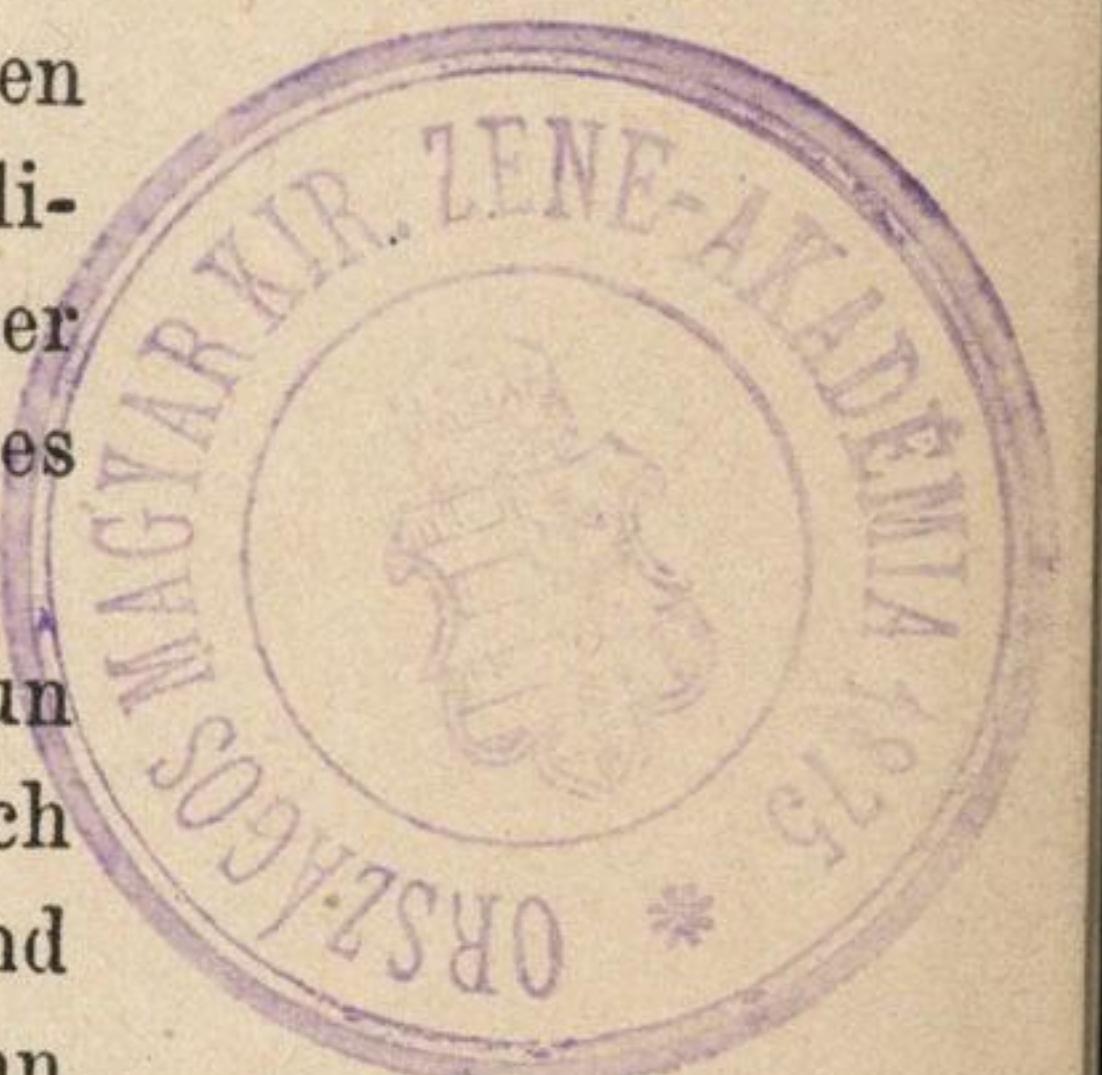
LIC 181



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

276

R 397



Mein lieber Herr Fritzsch,

Sie erinnerten mich kürzlich daran, dass jetzt zehn Jahre verflossen seien, seitdem ich Ihr Mitarbeiter geworden — für einen von der alten Garde, der nun schon über 34 Jahre die musikalischen Feldzüge mitmacht, kein sehr langer Zeitraum, für unser übereinstimmendes Zusammenwirken aber doch immerhin ein gutes Zeugniss.

Bei Gelegenheit dieses zehnjährigen Jubiläums kam Ihnen nun der einzige Gedanke — ich nenne ihn einzig, weil ihn sonst noch kein Mensch gehabt hat — von meiner geringen Person „Bild und Beschreibung“ veröffentlichen zu wollen. „Warum müssen es denn immer nur Componisten, Virtuosen oder Sängerinnen sein?“ schreiben Sie mir. „Es kann auch einmal ein musikalischer Schriftsteller an die Reihe kommen, der — nicht Hanslick heisst.“

Diese Aufforderung ehrt und freut mich — aber ich kenne Niemand, der so leichtsinnig wäre, meine Biographie zu schreiben, als mich selbst. Zu ein paar Zeilen Nachruf ^{ZENEAKADÉMIA} wird der eine oder andere übrig geblieben gute Freund sich vielleicht einmal aufraffen — aber so weit sind wir vorläufig noch nicht. Und da ich meinen Nekrolog seiner Zeit nicht lesen werde, kann ich auch nicht entscheiden, ob er correct sein wird. In den biographischen Notizen, mit denen man mich bis jetzt in Lexikas etc. beehrte, habe ich gefunden, dass dazu eine positive Unterlage fehlte — weil ich sie nicht, wie so manche Andere gethan haben sollen, selbst verfasst habe. Deshalb ist eine kurze Autobiographie vielleicht an der Zeit. Sie hat wenigstens das Gute, dass sie richtig sein wird, freilich auch das Unangenehme, dass der Autor sich selbst nicht — beurtheilen kann!

Also betrachten Sie sie als „schätzbares Material“ für meinen künftigen Nekrolog. Bis dahin verbleibe ich in unveränderter Gesinnung

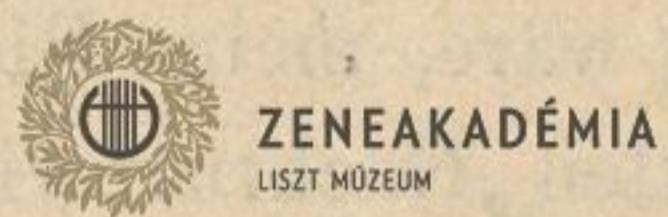
Ihr getreuer Gesinnungsgenosse

Baden-Baden, im July 1880.

RICHARD POHL.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 397

Zu dem geflügelten Worte Bismarck's, dass ein Journalist ein Mensch sei, der seinen Beruf verfehlt hat, bin ich ein lebendiger Commentar. — Die ersten zwanzig Jahre meines Lebens habe ich damit verloren, eine Menge von Dingen zu lernen, die ich in den folgenden Zwanzig nicht brauchen konnte; mich auf einen Beruf vorzubereiten, den ich schliesslich verlassen habe. Ich sollte Techniker werden und liebte doch von jeher nur die Musik. — Das Ende vom Liede war, dass — ich die Technik in den Winkel, und mich der Musik in die Arme warf. Aber — um ein tüchtiger Virtuos zu werden, war ich unterdess zu alt geworden, um als Componist mich hervorzuwagen, besass ich zu viel Selbstkritik. Das kritische Element war bei mir überhaupt das vorwiegende — vielleicht in Folge meiner mathematischen Studien —, und so war Nichts natürlicher, als dass ich musicalischer Kritiker wurde, das heisst: ein Mensch, der selbst Nichts producirt — ich sage nicht: Nichts produciren kann — aber Anderen sagen will, wie sie produciren, oder wie sie es nicht machen sollen —, ein höchst undankbares Geschäft, weil zwar Jedermann besprochen, aber bekanntlich Niemand getadelt sein will!

Ich bin am 12. September 1826 zu Leipzig in der Katharinenstrasse geboren, wo mein Vater, Dr. med. Gustav Pohl, ein Haus (das jetzige Baermann'sche, No. 28) besass. Mein Grossvater väterlicher Seits, der Leipziger Rathsherr und Proconsul Dr. jur. Chr. Friedrich Pohl, war ein tüchtiger Jurist und hochgeachteter Mann bei der Stadt — er starb mehrere Jahre vor meiner Geburt. Von meinem Vater habe ich die Liebe zur Musik



nicht geerbt — denn er besass keine. Die musikalische Ader ver-danke ich meiner noch lebenden Mutter, Luise geborene Dähne, welche den Musiksinn wiederum von ihrem Vater, Daniel Gottfried Dähne geerbt hat, der Kaufmann und Fabrikant, mit seinen Unternehmungen aber niemals glücklich gewesen war, da er durchaus eine Künstlernatur besass. Er dichtete recht hübsch (im Stile des vorigen Jahrhunderts), malte eifrig in Guache, sammelte Kupferstiche und alle mögliche andere Kunstgegenstände und Raritäten, und musicirte mit Enthusiasmus. Ein echtes Kind des vorigen Jahrhunderts, war er bei Mozart stehen geblieben, dem Abgott seiner Jugend, den er auswendig wusste.

Dem lieben Grosspapa, zu dem ich mich am meisten hingezogen fühlte, verdanke ich meine ersten musikalischen Eindrücke und Unterweisungen. Stundenlang spielte er dem Kinde aus der „Zauberflöte“ (seiner Lieblingsoper), aus „Don Juan“, „Figaro“, „Titus“ und „Entführung“ vor, sodass, als ich diese Opern später im Theater hörte, sie für mich schon liebe, alte Bekannte waren. Der gute Grosspapa hatte sich so in Mozart eingelebt, dass er, wenn er frei phantasirte (was er täglich zur Erholung nach dem Mittagessen that, wie  überhaupt mit strengster Regelmässigkeit seine Kunstgenüsse eingetheilt hatte) gleichfalls nur „Mozartisch“ empfand. Da nun meine Mutter auch fleissig musicirte (sie hatte eine hübsche Altstimme) und viele musikalische Freunde in unser Haus kamen (darunter Emil Trefftz, jetzt Mitglied des Gewandhausdirectoriums, und Professor Victor Carus) so fehlte es dem Knaben nicht an musikalischer Anregung, die sich denn auch sehr bald in eigenen musikalischen Versuchen aller Art kund gab, welche sich aber weniger durch Fleiss und Ausdauer im Spielen von Fingerübungen, als im Nachspielen und Transponiren von Melodien und in kleinen Compositionsversuchen Luft machte. Kein Mensch aber dachte daran, mich Musiker werden zu lassen; ich sollte die Musik nur „zum Vergnügen“ treiben.

Die musikalische Atmosphäre Leipzigs war damals (in den 30er und 40er Jahren) noch inniger, als jetzt, mit Musik durchdrungen; der musikalische Kreis war kleiner und einiger, der Cultus concentrirter, noch durch keine Parteiungen gespalten. Mendelssohn beherrschte das Musikleben unbedingt; das Gewandhaus war unfehlbar maassgebend, die Oper stand dagegen weit zurück und wurde unter Ringelhardt's Direction auch zu handwerksmässig betrieben. Die deutsche Bühne wurde damals



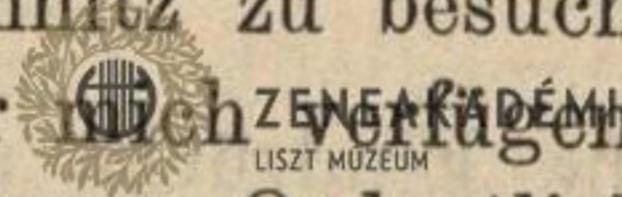
allenthalben von den Franzosen und Italienern überschwemmt; doch hatte sich Leipzig eine specielle Vorliebe für die Opern Mozart's, Weber's, Marschner's und Lortzing's bewahrt; letztere Beide gehörten ja bekanntlich auch dem Leipziger Theater an. Die ideale Kunst wurde im Gewandhaus mit Pietät gepflegt, und dorthin richteten sich auch schon frühzeitig die sehnsgütigen Blicke des Knaben, der sehr stolz darauf war, zu seinem 12. Geburtstag schon ein Abonnementsbillet für die kommenden Winterconcerthe als Geschenk zu erhalten. Schon früher durfte ich aber einzelne Concerte besuchen und erinnere mich z. B. noch sehr gut, das Duo gehört zu haben, das von Mendelssohn und Moscheles gespielt wurde, wovon Schumann im ersten Bande seiner Schriften begeistert spricht (Concert am 9. Oct. 1835); ich sehe noch lebhaft die zarte Clara Wieck vor mir, wie sie in ihrem weissen Kleide, mit der Camelie im Haar, die „Moses“-Phantasie von Thalberg spielte; ich erinnere mich noch an den Triumph, den Mendelssohn mit seinem G moll-Concert erntete, als er es zum ersten Male in Leipzig spielte; ich denke noch an den Enthusiasmus, den Mendelssohn's „Sommernachtstraum“-Ouverture erregte.

Natürlich konnten solche  Eindrücke auf ein Kind zunächst nur äusserlich wirken — aber ganz unmerklich wurde für den aufmerksam lauschenden Knaben diese Musik zu seinem Ideal. — Als nun Gade mit seiner „Ossian“-Ouverture und C moll-Symphonie kam, als Mendelssohn die Schubert'sche C dur-Symphonie einführte, war ich schon verständig genug, um das Neue, Bedeutende zu empfinden — meine Schwärmerei für Schubert datirt von dieser ersten Aufführung. Trotzdem machte schon damals Beethoven auf mich den gewaltigsten Eindruck. Nichts begeisterte mich mehr, als die grosse „Leonoren“-Ouverture und die C moll-Symphonie, und als ich 1841 zum ersten Male die Neunte hörte, war ich wie niedergeschmettert von dieser Grösse — und habe geweint.

Licht und Klarheit in diese noch unbestimmten Empfindungen brachte mein, leider nun für immer geschiedener, trefflicher, geistvoller Lehrer Ernst Ferdinand Wenzel, den ein günstiges Geschick mir zuführte, als ich 12 Jahre alt war. Er merkte bald, dass er keinen Virtuosen aus mir machen würde; aber er allein erkannte den Musiker in mir und weckte mein musikalisches Empfinden, schärfte mein musikalisches Denken in der liebevollsten



Weise. In den Unterrichtsstunden wurde bald mehr analysirt und theoretisirt, als systematisch Clavier gespielt; was ich von Orchesterwerken im Gewandhause gehört hatte, nahm er vierhändig mit mir durch, sobald ich es nur halbwegs bewältigen konnte. So lernte ich lesen und verstehen, meine Litteraturkenntniss wurde vermehrt und mein Urtheil gebildet. Seitdem ich Schubert und Beethoven gehört hatte, brachte man mich nicht mehr an Mendelssohn heran — mein Instinct führte mich unweigerlich den Romantikern zu. — Bezeichnend hierfür war auch der Eindruck, den Thalberg und Liszt auf mich machten, die kurz nach einander im Gewandhaus concertirten. Thalberg's elegante Glätte imponirte mir gar nicht; Liszt's Genie packte mich aber so sehr, dass ich ganz unglücklich war, weil ich nur ein Concert von ihm besuchen durfte, da mein Vater sich über die hohen Eintrittspreise ärgerte. Wenn mir damals Jemand gesagt hätte, dass ich später Jahre lang in Liszt's unmittelbarer Nähe leben würde! — — —

So war ich im 14ten Jahre im besten Zuge, vom musikalischen Strome fortgetragen und meiner eigentlichen Bestimmung zugeführt zu werden — als ich 1841 Leipzig verlassen musste, um die Gewerbschule zu Chemnitz zu besuchen. Ich sollte ja Techniker werden! Ich liess über  mich verfügen, weil meine Familie durchaus wollte, dass ich etwas „Ordentliches“ lernen sollte — und ein Musiker sei doch nichts „Ordentliches“. Auch sei mein musikalisches Talent nicht bedeutend genug, um Hervorragendes zu leisten.

Während meiner anstrengenden Schuljahre in Chemnitz hatte ich wenig Zeit, ernstlich Musik zu treiben, und noch weniger Gelegenheit, gute Musik zu hören. Die Chemnitzer Musikzustände waren damals noch in der Kindheit. Ich zehrte von den Leipziger Erinnerungen, kaufte mir Beethoven's und Schubert's Sonaten und Symphonien — musste aber bei meinem Musiklehrer — dem kreuzbraven Carl Traugott Brunner, seligen Andenkens — allen möglichen Schund spielen. Das hielt ich nicht lange aus und ging zum Cantor Stahlknecht über, der mich spielen liess, was ich wollte, und mich in der Harmonie etc. unterrichtete. Stahlknecht war ein guter, intelligenter Musiker, der sich einen tüchtigen Gesangverein herangebildet hatte, mit dem er die neuesten Werke zur Aufführung brachte, so u. A. alle Mendelssohn'schen und kurz nach dem Erscheinen auch Schumann's „Paradies und Peri“. Ich sang fleissig mit und wurde



später auch zum Accompagniren in den Proben verwendet. Durch lernte ich diese Werke gründlich kennen — und Schumann lieben. Denn dieser Stern war ja erst aufgegangen, seitdem ich Leipzig verlassen hatte. Nun warf ich mich enthusiastisch auf Schumann. Ich gewann einige Musiker vom Stadtorchester (darunter Adolf Bergt und Fr. Riede), mit mir das Clavierquintett, das Quartett etc. zu spielen; ein lieber Freund, Feodor Böttcher Schüler von Ferdinand Böhme in Leipzig (der nebst Wenze, in unserem Hause viel verkehrte), sang mir alle Schumann'schen Lieder mit seiner schönen Tenorstimme vor — wir musicirten die halben Nächte hindurch.

Damals hatte ich aber schon die Gewerbschule cum laude absolvirt und war in die Praxis eingetreten. Ich arbeitete als Volontair im Constructions-Bureau einer Maschinenfabrik! — An meinem Zeichentisch habe ich freilich mehr gedichtet und componirt (denn ich setzte meine Lieder gleich selbst in Musik), als construirt, und sobald die Dampfpfeife das ersehnte Signal zum Feierabend gab, dachte ich nur noch an Musik. Ich habe in jener Zeit zwei Claviere zerspielt und in meinem Zimmer nie einen Techniker, wohl aber viele Musiker, Sänger und Schauspieler gesehen.

Die Krisis konnte nicht ausbleiben. Meine Chefs erklärten, dass aus mir im Leben kein guter Techniker würde, und ich erklärte, dass ich es in einer Fabrik nicht aushalte. Drei Jahre hatte ich mich damit abgequält und war nun 20 Jahre alt geworden. Nun kam der Familienrath wieder zusammen und erklärte, ich sei jetzt viel zu alt, um noch Musiker werden zu können. Ich hatte nicht den Muth, meinen Willen durchzusetzen — ich glaubte ihnen, dass es zu spät sei. Da ich aber entschieden erklärte, in der technischen Praxis nicht bleiben zu wollen, wurde ich bestimmt, die erlangten Kenntnisse theoretisch zu verwerten und „Professor“ zu werden. Das gab mir wenigstens die Aussicht auf eine wissenschaftliche Thätigkeit, und ich wählte das Polytechnicum in Carlsruhe zu meiner höheren Ausbildung.

Sechs Jahre, die traurigsten meines Lebens, hatte ich in Chemnitz zugebracht. Zwei Momente aus jener Zeit waren aber doch von Einfluss auf meine Zukunft. Zunächst meine musikalische Bekanntschaft mit Berlioz, die ich im dortigen Musikverein machte, wo, kurz nachdem Berlioz seine Reise durch Deutschland gemacht hatte, die Ouverture zu den „Vehmrichtern“ aufgeführt wurde. Diese packte mich so gewaltig, dass ich meinem



Herzen über diese und andere Dinge, die mich damals bedrückten, Luft machen musste. Ich griff zur Feder und schrieb meine ersten Artikel: „Nothsignale aus Chemnitz“. Ich schickte sie an Freund Wenzel; dieser brachte sie unverzüglich zu Senff, der sie (im Juli 1846) nicht nur sofort in den „Signalen“ veröffentlichte, sondern auch Fortsetzungen verlangte. Da die „Signale“ mich, als gänzlich Unbekannten, zuerst in die Litteratur eingeführt und Jahre lang allein protegirt haben, bin ich ihnen dankbar und bis heute treu geblieben — trotz Bernsdorf!

Meine Signal-Artikel, die in Chemnitz einen heilosen Spektakel verursachten, — denn ich hatte tüchtig in die Kohlen geschlagen und Niemanden geschont — sollten noch weittragendere Folgen haben. Carl Banck in Dresden empfahl den, ihm völlig unbekannten Verfasser als Correspondenten an den damaligen Redakteur des „Dresdener Tageblatt“, Hugo Häpe (jetzt Regierungsrath und Pressleiter im königl. sächsischen Ministerium), welcher von mir (Januar 1847) Artikel über die „Chemnitzer Zustände“ druckte, die noch viel mehr Aufsehen, ja einen förmlichen Pressaufruhr erregten, da ich darin die Arbeiterzustände besprach, die ich genauer, als mir lieb war, ZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM hatte kennen lernen, und die Fabrikanten angriff. Das Jahr 48 spukte mir schon in den Gliedern!

So kam ich, gerade durch die Chemnitzer Zustände, in den Journalismus hinein, und zwar mit einem Eclat, der mich selbst am meisten überraschte.

Zu den trostlosen Jahren, die ich in der russigen Atmosphäre der, allem Idealen abholden Fabrikstadt zugebracht hatte, bildete das Studienleben in der freundlichen badischen Residenz einen höchst wohlthuenden Gegensatz. Das heitere, sorglose Leben am sonnigen Rhein, die entzückende Natur des romantischen Schwarzwaldes, der rege wissenschaftliche und künstlerische Geist, welcher im Polytechnicum Lehrer und Schüler verband, wirkten in jeder Hinsicht erfrischend und belebend. Den Glanzpunct des Carlsruher Polytechnicums bildeten die Professoren der Architektur, Hübsch und Eisenlohr, und des Maschinenbaues, F. Redtenbacher. Redtenbacher, mein specieller Lehrer, war ein reformatorisches Genie; er umfasste mit weitem Blick das gesamte Gebiet der Naturwissenschaften und vereinigte in seltener Weise die Gaben eines erfahrenen Praktikers mit denen eines scharfsinnigen Denkers. Die naturphilosophische Richtung war es, die mich vor Allem fesselte und von der praktischen Technik



vollends entfernte. Der Beschluss, nach Absolvirung des Polytechnicums Philosophie zu studiren, stand nun bei mir fest, und Redtenbacher bestärkte mich darin.

Die Musik aber wurde darüber nicht vernachlässigt. Mit dem jungen Wilhelm Kalliwoda (späteren Hofkapellmeister) wurde ich bald befreundet — wir waren damals wohl die einzigen Schumannianer in Carlsruhe; wir kamen eben von Leipzig, während ganz Süddeutschland Schumann kaum noch dem Namen nach kannte. Dem Caecilien-Verein, dessen Dirigent Giehne (jetziger Hofkirchenmusikdirector) ein eingefleischter Mendelssohnianer war, trat ich zwar bei, wurde dort aber so mit Händel und Mendelssohn traktirt, dass ich wieder zu den „Signalen“ meine Zuflucht nahm und nun auch Carlsruhe mit Artikeln unsicher machte, welche wiederum die übliche sittliche Entrüstung verursachten.

Die damaligen Carlsruher Musikzustände vertrugen auch keine Kritik. Die Oper zehrte von ihrem alten Ruhme; die einst berühmten Sänger (Frau Fischer, Haizinger, Oberhofer) waren alt geworden. Hofkapellmeister Joseph Strauss, mit dem ich viel verkehrte, war ein Verehrer Meyerbeer's, in der Instrumentalmusik blieb er bei Beethoven stehen.  ZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM Abonnementsconcerte gab es nicht, nur einige Quartettsoiréen (von Will und Kalliwoda); das Publicum hatte also nicht einmal Gelegenheit, neuere bedeutende Werke kennen zu lernen, ausser jenen, die im Caecilien-Vereine zugelassen wurden. Im gastfreien Hause des Galleriedirectors Frommel, wo ich häufig verkehrte, wurde viel Musik getrieben, — aber meine Bemühungen, für Schumann Propaganda zu machen, begegneten nur Achselzucken; man hielt diesen absonderlichen Geschmack für eine „Leipziger Specialität“.

Da kam das Jahr 48 — und riss mich, wie die ganze damalige Jugend, mit sich fort. Ich trat in den Turnverein, besuchte Volksversammlungen, war in den Kammersitzungen, schwärmte für Hecker und Frau Struve. Das Polytechnicum musste auf mehrere Wochen geschlossen werden, weil Niemand mehr die Vorlesungen besuchte. Ueberdies verlangten die Polytechniker Reformen; sie wollten gewisse Professoren entfernt sehen, eine der Universität ähnliche Organisation haben etc. — eine Haus-Revolution, die damit endete, dass die Haupträdelsführer relegirt wurden. Obgleich ich zum Sprecher vor dem Minister Beck gewählt worden war, entging ich der Relegation, weil ich mich dem kopflosen Auszuge der Polytechniker aus der Stadt — wodurch



Viele glaubten, alle Forderungen sofort erzwingen zu können — widergesetzt hatte. Doch stand ich nunmehr im „schwarzen Buche“ und wurde noch dicker angestrichen, seitdem ich, als guter Leipziger, mich an der Robert Blum-Feier beteiligt hatte. — Die Folgen davon sollte ich erst viel später verspüren!

Die 48er März-Revolution bildete in Baden nur ein harmloses Vorspiel zur blutigen Mai-Revolution von 49, an der ich mich aber wohlweislich nicht beteiligte. Ich entwich Nachts über die Württembergische Grenze und kam unbehelligt, aber nicht unbeobachtet, in Leipzig an. Ich wurde der Polizei dadurch verdächtig, dass ich aus dem revolutionirten Baden kam, verhielt mich jedoch in Leipzig ganz ruhig und bereitete mich zur Universität vor, die ich im Herbst 1849 bezog.

Ich ging nach Göttingen und besuchte die philosophischen Collegien des geistvollen Lotze, dem ich viel verdanke, zumal ich das Glück hatte, in sein Haus aufgenommen zu werden; ferner hörte ich mathematische und naturwissenschaftliche Vorlesungen und besuchte das physikalische Seminar von Weber. Es war mir volliger Ernst mit der Vorbereitung zur wissenschaftlichen Carrière. Vielfache ^{ZENEAKADEMIA} musikalische Anregung erhielt ich in dem gastlichen Hause des akademischen Musikdirektors Arnold Wehner, wo sich die musiktreibende Jugend zusammenfand. In diesem liebenswürdigen Kreise verlebte ich die angenehmsten Stunden; Wehner verstand es vortrefflich, sein Haus geistig zu beleben, er veranlasste auch viele auswärtigen Künstler, nach Göttingen zu kommen — Spohr, Joachim, Jenny Lind, Wilhelmine Clauss u. A. wurden hier gefeiert.

Da fielen mir die ersten Schriften Richard Wagner's in die Hände: „Kunst und Revolution“ und „Das Kunstwerk der Zukunft“. Ich verschlang sie, las sie wieder und wieder und war so begeistert von den darin niedergelegten grossen reformatorischen Ideen, dass ich sofort einen Artikel verfasste, den ich an Franz Brendel schickte, dessen Bekanntschaft ich durch Wenzel in Leipzig gemacht und der mich aufgefordert hatte, ihm Arbeiten einzusenden. Brendel lehnte aber den Artikel ab — es sei darüber in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ schon berichtet worden; auch habe Theodor Uhlig das specielle Referat über Wagner. Dadurch entmuthigt, schickte ich an Brendel vorläufig Nichts mehr. Dagegen verfasste ich Gedichte, machte Entwürfe zu Opern und Dramen, dachte indessen nicht an deren Veröffentlichung. Das



Componiren hatte ich auch nicht aufgegeben, war aber vernünftig genug, meine musikalischen Gedanken für mich zu behalten.

Im Herbst 1850 bezog ich die Leipziger Universität und setzte dort meine Göttinger Studien fort. Am vorwiegendsten wirkte Professor Fricke auf mich, der damals mehr Philosoph, als Theolog war. Ich bereitete mich zur Docentencarrière vor und verfasste eine physikalische Dissertationsschrift über — „Dampfgeschütze“, die später in Marbach's Lexikon erschienen ist, an dem ich Mitarbeiter wurde.

Durch Robert Schumann erhielt ich zu meiner Freude directe Aufforderung zu poetischer Thätigkeit. Seine „Genovefa“ hatte mich in hohem Grade interessirt, aber die durch Richard Wagner begründete Opernreform beschäftigte mich noch weit mehr. Ich sah nur noch nicht den musikalischen Weg, auf dem sie zu erreichen sei, denn ich hatte noch kein einziges Werk von Wagner gehört. Ausserhalb Dresden und Weimar wurden Wagner's Opern nicht gegeben, und dahin war ich noch nicht gekommen.

Dass Schumann das Richtige nicht getroffen hatte, erkannte ich sehr wohl, glaubte aber, der Hauptfehler liege im Textbuche, und stellte mir daher die Aufgabe, für Schumann einen Text zu schaffen. Ich glaubte diesen in Schiller's „Braut von Messina“ gefunden zu haben, machte einen Entwurf und bot ihn, durch Wenzel's Vermittelung, Schumann an. Die Einzelheiten des nun folgenden regen Verkehrs mit Schumann, nebst den Briefen des Meisters, habe ich in der „Deutschen Revue“ von 1878 (zweiter Jahrgang, vierter Band) veröffentlicht.

Schumann lehnte mein Opernproject zwar ab, — weil die Dichtung von Schiller sei, — aber er componirte doch die Ouverture, wie er mir selbst schrieb, auf meine Anregung — was mich begreiflicher Weise sehr glücklich machte. Um so freudiger erfasste ich nun Schumann's Vorschlag, für ihn nach Uhland „Des Sängers Fluch“ zu bearbeiten, den er bekanntlich auch componirt hat. Weitere Projecte wurden entworfen, kamen aber nicht mehr zur Ausführung. Vor Allem wurde mit Schumann ein grosses Oratorium „Luther“ geplant; wir konnten uns aber über den Umfang und die Form nicht einigen. Hier machten sich schon principielle Gegensätze geltend, weil ich nicht zu bestimmen war, meinen Text im traditionellen Oratorienstile zu verfassen. Auf Schumann's Einladung reiste ich im Herbst 1851 nach Düsseldorf



und verlebte dort einige glückliche Tage in seiner unmittelbaren Nähe. Mein Vorschlag, zu Concertaufführungen der „Manfred“-Musik einen verbindenden Text zu verfassen, wurde angenommen und später ausgeführt.

Ein aufregendes Ereigniss unterbrach diese friedlichen, poetisch-musikalischen Beschäftigungen. Auf Redtenbacher's Empfehlung erhielt ich einen Ruf als Professor des Maschinenbaues an das Joanneum nach Graz. Ich reiste augenblicklich dorthin, fand die Verhältnisse in jeder Beziehung annehmbar und erklärte, mein Lehramt mit dem neuen Semester antreten zu wollen. Es fehlte nur noch die formelle Bestätigung des Ministeriums in Wien — diese traf aber nicht ein. Mit allerlei Ausflüchten wurde ich hingehalten, bis mir endlich von Graz aus mitgetheilt wurde, es sei nicht möglich, die Zustimmung der kaiserlichen Regierung zu meiner Anstellung zu erhalten. Die Gründe erfuhr ich erst nach vieler Mühe: sie waren „politischer“ Art! Ich war in Wien fälschlich denuncirt worden, — und das Ministerium Schwarzenberg war in solchen Dingen sehr empfindlicher Natur!

Jetzt wandte ich mich an das sächsische Ministerium, um in meinem engeren Vaterlande eine geeignete Verwendung zu erhalten. Das Beust'sche Regiment war <sup>ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM</sup> aber nicht minder ängstlich, als das Schwarzenberg'sche. Man erkundigte sich nach mir in Wien und sagte mir ganz unumwunden, die Gründe, welche meiner Anstellung in Graz hinderlich gewesen, müssten auch für Sachsen maassgebend sein. Damals (1852) stand ja die Reaction in ihrer schönsten Blüthe!

Nun riss mir aber die Geduld. — Ich hatte mein Möglichstes gethan, in meiner „Carrière“ zu bleiben; die damaligen politischen Zustände setzten mir eine unübersteigliche Schranke entgegen. Damit hielt ich mich jeder weiteren Rücksichtnahme überhoben. Gezwungen, auf eine Staatsanstellung zu verzichten, beschloss ich, als „Privatgelehrter“ in Dresden zu bleiben und von nun an meine Thätigkeit nur noch durch meine innersten Neigungen bestimmen zu lassen. So wurde ich frei, stand auf eigenen Füssen — musste aber, mit 26 Jahren, noch einmal von vorn anfangen.



Für die Geschichte der Wagner-Bewegung bildet das Jahr 1852 einen der bedeutsamsten Abschnitte; den Beginn der Bildung einer eigentlichen Wagner-Partei kann man von diesem Jahre datiren. Was vorher für Wagner, beim Erscheinen seiner ersten Schriften sowohl, wie nach der ersten Aufführung des „Lohengrin“ in Weimar (28. August 1850) veröffentlicht wurde, waren zwar äusserst werthvolle Kundgebungen (vor Allem die von Liszt, Brendel und Th. Uhlig), aber sie standen vereinzelt und wurden fast erdrückt von der Masse Veröffentlichungen im gegnerischen Sinne. Um die für Wagner in die Schranken tretenden gewichtigen Stimmen zu sammeln, um die Kräfte zu concentriren, um namentlich den immer unverschämter auftretenden Gegnern in einer kräftigen Polemik gebührend zu begegnen — dazu fehlte es an einem Organ.

Es war somit ein bedeutsamer Schritt, ja eine künstlerische That von nicht zu unterschätzender Tragweite, als Franz Brendel die „Neue Zeitschrift für Musik“, die er sechs Jahre früher von Robert Schumann gekauft hatte, der Wagner-Bewegung oder, wie man damals sagte, der „Weimarischen Schule“, zur freien Verfügung stellte. — Wäre ein neues Organ gegründet worden, so hätte dies bei Weitem nicht dieselbe Wirkung gehabt, als dass ein hochgeachtetes, weit verbreitetes Fachblatt, welches bisher die Schumann'sche Fahne hochgehalten hatte, nun plötzlich mit vollen Segeln in das Weimarische Lager überging und einen grossen Leserkreis mit sich hinüberzog. Freilich trat mancher Mitarbeiter, mancher Abonnent erschrocken zurück, — aber das Verlorene wurde durch neu Hinzutretende reichlich ersetzt.

Für die Eröffnung meiner Thätigkeit als musikalischer Schriftsteller war es sehr günstig, dass diese mit der Bildung der Wagner-Partei unmittelbar zusammenfiel. Man brauchte frische Kräfte, gesinnungstüchtige Mitarbeiter, und ich stellte mich der „Neuen Zeitschrift für Musik“ sofort zur unbeschränkten Verfügung. Zunächst hielt ich es für angemessen, mit einer wissenschaftlichen Arbeit zu debutiren. Ich schrieb die „Akustischen Briefe“, welche den neuen Band der Zeitschrift (Juli 1852) eröffneten und so günstig aufgenommen wurden, dass sie später in Separatausgabe erschienen. Theodor Uhlig, mit dem ich selbstverständlich jetzt in nähere Beziehungen trat, übertrug mir das Referat über das Dresdener Musikleben, das er nicht länger behalten konnte, ohne seine Stellung als königlicher Kammermusiker zu gefährden.



Ich correspondirte unter dem Pseudonym Hoplit, und zwar mit derselben Wirkung, wie in Chemnitz und Carlsruhe. Unabhängig und frei wie ich war, keck und rücksichtslos, wie die Jugend zu sein pflegt, sagte ich meine Meinung über den Verfall der Dresdener Oper seit R. Wagner's Entfernung, sowie über den musikalischen Zopf, welcher in den Dresdener Concertsälen regierte. Dies verursachte in den betreffenden Kreisen keine geringe Aufregung; man forschte eifrig nach dem Verfasser und hatte natürlich zunächst Th. Uhlig im Verdacht, der auf Ehrenwort versichern musste, dass er nicht der Thäter sei.

Auf mich, den Unbekannten, rieth Niemand. Capellmeister Krebs gerieth so in Zorn, dass er eigens nach Leipzig reiste, um den Verfasser zu erfahren. In einem Inserate, das er mit seinem Namen unterschrieb, griff er mich so beleidigend an, dass ich nun gezwungen war, mit meinem Namen hervorzu treten — und Vater Krebs eine Forderung zum Zweikampf zu senden! Der Handel wurde durch ein Ehrengericht und öffentliche Erklärung beigelegt — mir hatte er nur genützt, denn nun erhielt ich Zustimmungsadressen und Besuche von offenen, wie heimlichen Wagner-Freunden und Krebs-Gegnern und gelangte in Dresden zu einer Parteistellung, die ich nicht gesucht hatte. Mir war es lediglich um die Sache zu thun gewesen.

Sich damals in Dresden offen als Wagner-Freund zu bekennen, hatte für Jeden, der irgendwie in einer abhängigen Stellung sich befand, sein Bedenkliches. Denn unter allen perfiden Mitteln, mit denen man gegen Wagner zu Felde zog, war das politische das wirksamste — wenigstens in Dresden, wo Wagner, der politische Flüchtling, noch als Landesverräther galt. Da war es nun ein sehr überraschendes Ereigniss, als Reissiger, der für einen Gegner Wagner's galt, im Herbst 1852 den „Tannhäuser“ neu einstudirte. Reissiger spielte damit eine grosse Karte gegen Krebs aus; er zog Wagner's Anhänger auf der Bühne und in der Capelle auf seine Seite und reinigte sich von dem Verdachte persönlicher Gegnerschaft. — Der Effect in der Oeffentlichkeit war freilich nicht der gewünschte. Das Theater blieb leer — der ganze Adel, alle „Regierungstreuen“ hielten sich demonstrativ fern, und in den Localblättern begann eine so heftige Polemik, die sich auch gegen den Intendanten Freiherrn von Lüttichau richtete, dass nach wenigen Aufführungen „Tannhäuser“ vom Repertoire wieder verschwinden musste.





Auf mich hatten diese Aufführungen eine unbeschreibliche Wirkung gemacht. Ich hörte hier zum ersten Male ein Werk R. Wagner's auf der Bühne, und wurde von einem Anhänger der Wagner'schen Theorie sofort zum glühendsten Verehrer der Schöpfungen des Tondichters.

Der Meister selbst hat es ja vielfach ausgesprochen, dass nur der ihn verstehen könne, der seine Werke in normalen Aufführungen kennen lernt. Hier sah ich nun den „Tannhäuser“ getreu nach Wagner's musikalischen und scenischen Traditionen ausgeführt; Tichatschek und Mitterwurzer sangen, die Capelle spielte mit Begeisterung — es war ein Eindruck, wie ich ihn noch nie in meinem Leben von einem Bühnenwerke empfangen hatte. Ich sprach meine Begeisterung in Artikeln aus, welche in Weimar und Zürich freundliche Beachtung fanden. Von diesem Tage an gehörte ich der „Weimarschen Schule“ in unbeschränktem Sinne an — bin ihr bis heute treu geblieben und werde ihr treu bleiben bis ans Ende. Was anfänglich eine Folge der überzeugenden Deductionen in Wagner's Schriften gewesen, war mir nun zur Herzenssache, zum Glaubensartikel geworden.

Die nächste und erfreulichste Folge davon war, dass ich mit Liszt in persönliche Berührung kam. Ich wurde dem Meister, sowie Hans von Bülow und den anderen Schülern Liszt's bei einem Besuche in Leipzig durch Brendel vorgestellt, dessen gastliches Haus der natürliche Vereinigungspunct aller Parteigenossen geworden war. Hatte diese Begegnung zunächst auch keine weitere Folge, als eine freundliche Einladung Liszt's, ihn in Weimar zu besuchen, so beglückte mich doch der persönliche Verkehr mit dem genialen, liebenswürdigen Meister in hohem Grade und gab mir Anregung zu neuen Arbeiten. Ich warf mich jetzt mit Vorliebe auf die Polemik und hieb so kräftig drein, dass der gute Brendel genug zu thun hatte, mich zu zügeln. Ich verdanke seiner redactionellen Führung Viel; journalistische Schulung habe ich erst durch ihn erhalten.

Das folgende Jahr (1853) wurde noch bedeutsamer für meine Zukunft. Zunächst siedelte Hans von Bülow nach Dresden über; ich trat in einen regelmässigen Verkehr mit ihm, der sich bald zu einem intimeren Verhältniss gestaltete, welches für mich von grossem Werthe war. In keiner regelmässigen Schule herangebildet, war ich mehr oder weniger Autodidakt und hatte in meinen Entwicklungsjahren den Umgang mit Gleichgesinnten,



geistig höher Stehenden, oft entbehren müssen. In Hans von Bülow kam mir nun ein Künstler theilnahmvoll entgegen, vor dem ich den allergrössten Respect hatte — Liszt stellte mir ihn mit den Worten vor: „Bülow ist nicht mein Schüler, sondern mein Stolz“, — und der in Allem, was ich mir erst geläufig zu machen hatte, schon völlig zu Hause war. Durch Bülow kam ich auch mit Carl und Alexander Ritter, mit Rühlmann u. A. in näheren Verkehr, und so gestaltete sich mein Dresdener Leben für mich immer förderlicher.

Auch des Sohnes von Carl Maria von Weber, Max von Weber, sei hier dankbar gedacht. Ich hatte ihn und seine unvergessliche Mutter, Caroline von Weber, schon in Chemnitz kennenlernen, wo der Verkehr in seinem Hause den Lichtpunct meines trüben Daseins bildete. In Dresden wurden die persönlichen Beziehungen enger geknüpft, die auch für meine litterarische Ausbildung förderlich waren, denn Weber war ein feingebildeter Aesthete und ausgezeichneter Stilist.

Endlich sei die persönliche Theilnahme Carl Gutzkow's hier erwähnt, der meine „Wagner-Schwärmerie“ zwar nicht theilte, mich aber trotzdem als Mitarbeiter bei den „Unterhaltungen am häuslichen Heerd“  und mich auch sonst litterarisch förderte.

Im Sommer desselben Jahres wurde ein langgehegter Wunsch von mir erfüllt: ich hörte Werke von Berlioz unter dessen eigener Direction und lernte den französischen Meister persönlich kennen. Es geschah dies in Baden-Baden, wohin er zu jener Zeit alljährlich auf einige Wochen kam, um ein grosses Concert zu dirigiren, in welchem Werke von ihm zur Aufführung gelangten. Ich versäumte keine Probe und wurde durch die Berlioz'sche Musik so gefesselt, dass ich von dieser Zeit an zu seinen eifrigsten Verehrern zählte. Wenn Berlioz irgendwo in Deutschland dirigirte, konnte er sicher sein, mich dort zu finden. Als Berlioz meine aufrichtige Ergebenheit für ihn gewahrte, wurde er mittheilsam und gab mir später wiederholte Beweise seines Vertrauens.

Der Herbst 1853 führte Liszt nach Dresden, wo er zwei Wochen verweilte. Ich hatte die Freude, ihn bei mir zu sehen, und das Glück, ihn im engeren Kreise wiederholt spielen zu hören. Er lud mich ein, ihn zum Musikfest zu begleiten, das er im October in Carlsruhe dirigirte, und ich ergriff diese Veranlassung mit Freuden, schon um in seiner Nähe bleiben zu können. Was ich dort hörte,



und wie ich es hörte, war von hohem Interesse. Bülow und Joachim spielten Solo; ausser der Neunten Symphonie waren es vor Allem die Werke von Berlioz, Liszt und Wagner, welche diesem Feste ein so charakteristisches Gepräge gaben, dass die guten Pfälzer und Schwaben, welche noch nicht einmal die Neunte kannten, darob sich entsetzten und in der Presse die confusesten Dinge zu Tage förderten. — Da gab es denn auch für mich zu thun. Ich hielt dieses Musikfest für wichtig genug, um darüber eine Brochure zu veröffentlichen, welche durch einen inhalts schweren Brief, den Liszt an mich richtete, und worin er sein künstlerisches Glaubensbekenntniss niederlegte, eine unerwartete Bedeutung erhielt.

Den Gipfelpunct dieser Festtage bildete ein Besuch bei Richard Wagner, welcher von Zürich nach Basel kam, um dort mit Liszt zusammen zu treffen. Bülow, Joachim, Cornelius, Pruckner, Remeniy und ich durften Liszt begleiten; der Jubel war gross und der innere Gewinn dieser Tage für mich vielleicht am grössten. Wagner persönlich kennen zu lernen, von ihm selbst den Vortrag seiner „Nibelungen“-Dichtung zu hören, mit ihm in solcher Umgebung mehrere Tage verkehren zu dürfen, — soweit hatten sich meine kühnsten Wünsche niemals verstiegen.

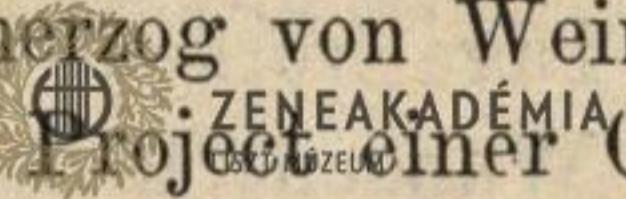
Von dieser Zeit an war meine Sehnsucht dahin gerichtet, nach Weimar übersiedeln zu können, wohin alle meine Sympathien mich zogen. Durch meine Gattin, die Harfenvirtuosin Johanna Eyth aus Carlsruhe, sollte dieser Herzenswunsch verwirklicht werden. Ich hatte sie, als Polytechniker, in Carlsruhe kennen lernen, mich zwei Jahre später mit ihr verlobt und war mit ihr verheirathet, seitdem ich mich in Dresden niedergelassen hatte. Die Verehelichung hatte sie aus ihrer glücklich begonnenen Virtuosencarrière heraus gerissen; in verschiedenen Gewandhausconcerten in Leipzig, bei den Concerten von Berlioz in Baden-Baden, beim Musikfest in Carlsruhe hatte sie zwar mitgewirkt; eine regelmässige künstlerische Thätigkeit wurde ihr aber jetzt durch Liszt geboten, welcher sie für die Weimarer Hofcapelle zu engagiren wünschte.

Wir reisten im Frühjahr 1854 nach Weimar, wo meine Frau bei Hofe und im Pensionsconcert des Theaters solo, sowie im Orchester die Partien in „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ spielte. — Es war das erste Mal, dass ich nach Weimar kam; dieser Besuch entschied über meine Zukunft. Liszt kam uns mit grosser



Liebenswürdigkeit entgegen, er ebnete alle Wege — im Herbst war meine Frau engagirt, und wir siedelten nach Weimar über.

Hier beginnt der zweite Abschnitt meines Lebens — alles Bisherige war nur ein Präludium dazu. Es ist nicht möglich, die einzelnen Erlebnisse und Ergebnisse meines neunjährigen Weimarer Aufenthaltes — den ich niemals aufgegeben hätte, wenn Liszt dort geblieben wäre — hier zu schildern; dies bleibe einer selbständigen Veröffentlichung vorbehalten. Ich kam zu der interessantesten Zeit nach Weimar, in der der Berlioz-Bewegung und der Entstehung von Liszt's symphonischen Dichtungen.

Die 1850 mit der „Lohengrin“-Aufführung in Weimar begonnene Wagner-Bewegung hatte sich nach und nach über ganz Deutschland verbreitet. „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ machten unaufhaltsam ihren Weg über die Bühnen; alle Anstrengungen der Gegner, den Fortschritt zu hemmen, waren vergeblich. Liszt dachte aber schon viel weiter hinaus. Zu einer Zeit, wo man sich noch über „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ herumstritt, suchte er bereits den Boden zu bereiten, auf welchem die „Nibelungen“-Tetralogie der Mitwelt (und nicht erst der Nachwelt) erblühen sollte; das von ihm dem Grossherzog von Weimar unterbreitete und später veröffentlichte geniale  Project einer Goethe-Stiftung zielte darauf hin. Liszt arbeitete im Stillen daran, dass Wagner durch eine politische Amnestie die Rückkehr nach Deutschland ermöglicht werde; er war gesonnen, dem heimkehrenden Freunde seinen Dirigentenstab in Weimar zu übergeben; der Plan zu einem Wagner-Theater war schon entworfen, in welchem das „Nibelungen“-Werk zuerst in Ilm-Athen zur Aufführung gelangen sollte. — Alles vergeblich. — Kein Mensch, — ausser Liszt und Wagner — glaubte damals an die Möglichkeit einer baldigen Ausführung jenes Riesenwerkes; der Weimarsche Hof scheute vor den Kosten zurück und wollte sich auch nicht in „Projecte“ einlassen, deren Gelingen nicht im Voraus garantirt sei. — Und so kam es, dass der Ruhm, das „Nibelungen“-Werk der Welt zuerst vorgeführt zu haben, Weimar für immer verloren ging. Wir hätten schon in den 50er Jahren dort erleben können, was in den 60er und 70er Jahren München und Bayreuth vorbehalten blieb, wenn man in Weimar Liszt verstanden, — wenn man ihm nur geglaubt hätte!

War somit Liszt vor der Hand die Möglichkeit entzogen, für Wagner mehr zu thun, als er bereits mit „Lohengrin“ erreicht hatte, so hätte er nun wohl an sich selbst denken und seinen



symphonischen Dichtungen, seinen Clavierconceren etc. den Weg in die Oeffentlichkeit bahnen können. Aber zunächst wirkte er für die Verbreitung der Berlioz'schen Werke. Er veranlasste Berlioz wiederholt nach Weimar zu kommen und dort eine ganze Serie seiner Werke — die Ouverturen, Symphonien und Cantaten sowohl, wie die Oper „Benvenuto Cellini“ — zur Aufführung zu bringen. Concerte unter Berlioz' Direction in Leipzig, Dresden, Gotha, Löwenberg etc. schlossen sich an, und während Liszt dem befreundeten Meister durch Schrift und That überall höchst förderlich war, suchte ich mit bescheidenen Kräften dem französischen Meister (der kein Wort Deutsch verstand) mich nützlich zu machen, theils durch eingehende Artikel über seine Werke, theils durch Uebersetzungen seiner Schriften, die ich später mit seiner Autorisation gesammelt herausgegeben habe.

Die Berlioz-Propaganda, soweit sich speciell Liszt daran betheiligte, fällt in die Jahre 1853—55. Sie blieb zunächst ohne nachhaltige Folgen für eine dauernde Einbürgerung der Berlioz'schen Werke in Deutschland. Wohin Berlioz persönlich kam, wurde er mit lebhaftem Interesse vom Publicum, mit warmer Theilnahme von Seiten der Musiker aufgenommen; aber mit seiner Person verschwanden auch seine  Werke wieder. Nur hier und da tauchte eine Aufführung als Curiosum auf; festen Fuss vermochte Berlioz damals, ausser in Weimar, nirgends zu fassen, in seinem Vaterlande noch viel weniger, als in Deutschland. Diese Erfahrung hat sein ganzes Leben verbittert; er ist vor Gram darüber gestorben — jetzt ist er in Frankreich populär und wird auch in Deutschland fleissig aufgeführt. Es ist die alte Geschichte, die ewig neu bleibt und die besten Kräfte zerstört! — Liszt hatte die Zukunft von Berlioz mit sicherem Blicke voraus gesehen; nur war er der musikalischen Entwicklung um zwanzig Jahre voraus geeilt.

Mit seinen eigenen Werken sollte es ihm fast nicht besser ergehen. Die symphonischen Dichtungen erschienen ebenfalls zu früh für die Durchschnitts-Intelligenz; ihrer Verbreitung traten nicht allein, wie bei Richard Wagner, die Musiker und Kritiker entgegen — und zwar theils aus formalen Gründen, wegen ihrer Oppositionsstellung zu den bisherigen symphonischen Traditionen, theils aus ästhetischen Vorurtheilen gegen die Programm-Musik überhaupt — sondern auch das Publicum, — welches sich in der wärmsten Anerkennung Richard Wagner's weder durch die Fachmusiker, noch durch die Kritiker hatte irre machen lassen, —



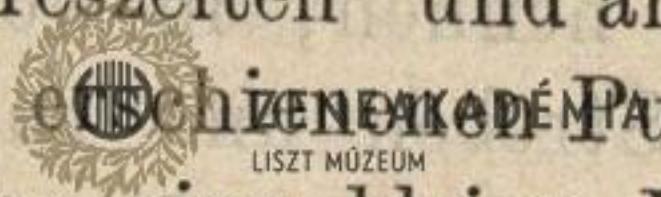
stand Liszt skeptischer gegenüber. Es war des Neuen zu Viel auf einmal.

Für uns, die wir immer um Liszt waren, seine Werke nach und nach entstehen sahen, sie erst am Clavier, dann, von den ersten vorbereitenden Orchesterproben an, in allen Aufführungen hörten, die Liszt in den ersten Jahren fast immer selbst leitete — für uns war dieser Mangel an Verständniss freilich unbegreiflich. Wir hatten uns in sie völlig hinein gelebt und sie längst lieb gewonnen, bevor sie im Druck erschienen, was vom Jahre 1856 an geschah. Die ersten entscheidenden Schritte in die Oeffentlichkeit thaten die symphonischen Dichtungen im Jahre 1857, wo Liszt epochemachende Aufführungen in Leipzig und Dresden, beim Musikfest in Aachen und bei den Septemberfesten in Weimar persönlich leitete — leider aber nicht mit dem von uns erwarteten sofortigen, durchschlagenden Erfolg, der erst später eintreten sollte.

Angesichts dieser zerfahrenen Zustände und schwankenden Erfolge war es eine künstlerische That von nicht zu unterschätzender Tragweite, als Franz Brendel — dessen Werth für unsere gute Sache wir erst recht empfinden, seitdem er uns entrissen worden — bei Gelegenheit des 25-jährigen Jubiläums der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (1859) eine Tonkünstler-Versammlung nach Leipzig berief, womit unter der Munificenz des Fürsten von Hohenzollern (in Löwenberg) ein mehrtägiges grosses Musikfest verbunden war, dessen Programm ganz im Geiste der Weimarischen Schule verfasst war. Der Verleger der „N. Z. f. M.“, Kahnt, hatte den geschäftlichen Theil, ich das Secretariat und die zeitweise Redaction der Zeitschrift übernommen; Carl Riedel bewährte sich als Festdirigent in glänzender Weise zum ersten Male vor einem Publicum von Musikern, die aus ganz Deutschland herbeigeeilt waren. Brendel, der Vorsitzende der Versammlung, hielt einen Vortrag, in welchem er die Bildung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ anregte und für unsere Kunstrichtung den Titel „Neudeutsche Schule“ vorschlug. Die Idee fand vielen Anklang, ohne schon zu einer festen Constituirung zu führen, die erst zwei Jahre später in Weimar (1861) erfolgte, wo unter dem Protectorat des Grossherzogs Carl Alexander, unter dem Ehrenpräsidium von Liszt und unter meiner Geschäftsführung die zweite Tonkünstlerversammlung mit Musikfest stattfand, welche als das eigentliche Geburtsfest des Allgemeinen deutschen Musik-



vereins zu betrachten ist, dessen wohlthätiges, von Jahr zu Jahr ausgebreiteres und erfolgreicheres Wirken bis in die Gegenwart sich erstreckt und hoffentlich noch in ferne Zukunft reichen wird.

In jener, äusserlich wie innerlich fortwährend angeregten und bewegten Zeit, traten die persönlichen Interessen des Einzelnen, den allgemeinen Aufgaben gegenüber, selbstverständlich zurück. Was wir unternahmen oder planten, hatte mehr oder weniger Bezug auf die grossen Ziele, welche Liszt, der naturgemäße Mittelpunct aller dieser Fortschrittsbewegungen, verfolgte. Da die „Neue Zeitschrift für Musik“ nicht ausreichte, um das massenhaft vorliegende Material zu verarbeiten, gründete Brendel 1856 noch die „Anregungen für Kunst, Wissenschaft und Leben“, eine Monatsschrift, an deren Herausgabe ich mich lebhaft betheiligte, indem ich zugleich das Feuilleton, und ab und zu auch die ganze Redaction der „Neuen Zeitschrift“ übernahm, sobald Brendel von Leipzig abwesend war. Hierzu kam noch 1857 die Redaction der „Abendzeitung“, die ich mit Adolf Stern theilte, meine Beteiligung am „Weimarer Sonntagsblatt“, das ich mit Josef Rann und Wilhelm Genast gründete, sowie meine Mitarbeit an der „Novellenzeitung“, den „Jahreszeiten“ und anderen belletristischen Journalen. Von selbständige  Publicationen aus jener Zeit sind von mir zu nennen: eine kleine Liszt-Biographie (in der von Bussenius — unter dem Pseudonym Neumann — unternommenen Serie von Componisten-Biographien); ein Jahrbuch des Weimarischen Hoftheaters; eine Brochure über die erste Tonkünstlerversammlung in Leipzig; ein Lustspiel: „Musikalische Leiden“, das unter dem Pseudonym Jean Richard erschien und in Weimar und Leipzig zur Aufführung kam; die Einleitung und verbindende Dichtung zu Liszt's „Prometheus“, das erläuternde Vorwort (Programm) zu Liszt's Dante-Symphonie, sowie ein Band lyrischer Gedichte, welche im Publicum weniger, als unter den Musikern bekannt geworden sind, indem ihnen die Ehre der Composition vielfach zu Theil geworden ist.

Mein persönlicher Verkehr in Weimar concentrirte sich auf den Künstlerkreis, welcher bei Liszt und in den Salons der Fürstin Caroline v. Wittgenstein auf der „Altenburg“ aus- und einging; er war gross und anregend genug. Von Liszt's Schülern waren v. Bronsart, Tausig und Pruckner die hervorragendsten (v. Bülow und Klindworth hatten Weimar schon früher verlassen), später erschienen Felix Draeseke, Franz Bendel,



Ludwig Hartmann, Aline Hundt, Ingeborg Starck, Ludwig Reubke u. A.; sie schlossen sich gesellig, wie künstlerisch den Mitgliedern der Hofkapelle, namentlich Stör (Musikdirector), Singer (Concertmeister) und Cossmann (Kammervirtuos) an. Als der bedeutendste unter ihnen trat sodann Lassen hinzu, welcher als Pianist, Dirigent und Componist zugleich sich hervorthat, während Peter Cornelius zunächst mehr als Schriftsteller thätig war und erst später als Componist auftrat, Joachim Raff hingegen sich demonstrativ isolirt hielt (um sich, wie er sagte, seine künstlerische Selbständigkeit zu wahren) und bald Weimar ganz verliess, um sich eine Stellung in Wiesbaden zu gründen. — Von Weimarer Schriftstellern erschienen Hoffmann von Fallersleben und Josef Rank am meisten auf der Altenburg — Beide waren aber unmusikalisch und nahmen an unseren Journalkämpfen nicht Theil. Viel verkehrten wir mit der liebenswürdigen Familie des Hofschauspielers Genast; ein anregender künstlerischer Kreis bildete sich ferner um den Maler Friedrich Preller, ein engerer musikalischer schloss sich dem hochbegabten Künstlerpaare von Milde an. Auch das gastliche Haus des russischen Probstes von Sabinin ist hier zu nennen, in welchem Liszt gern verkehrte.

Das einmütige  ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM harmonische Zusammenwirken aller dieser, Liszt eng befriedeten Kreise wurden empfindlich gestört, als im Herbst 1857 Franz Dingelstedt nach Weimar kam, um auf Liszt's Empfehlung die Intendantz des Grossherzogl. Hoftheaters zu übernehmen. Dingelstedt lohnte Liszt's freundschaftliches Entgegenkommen damit, dass er dessen künstlerische Pläne allenthalben zu durchkreuzen suchte, was ihm auch bei seiner Herrschaftsucht und Rücksichtslosigkeit so gut gelang, dass er Liszt bereits nach zwei Jahren aus dem Hoftheater und der Hofkapelle hinaus chicanirt hatte. Den letzten Anstoss hierzu gab der historisch gewordene Theaterskandal, welcher bei der ersten, von Liszt dirigirten Aufführung der Oper von Peter Cornelius, „Der Barbier von Bagdad“, losbrach. Liszt legte sofort die Direction nieder und leitete von da an nur noch die Hofconcerte, bis er im August 1861 Weimar verliess, um nach Rom zu gehen und Jahre lang in Weimar nicht wieder zu erscheinen.

Von dem Moment an, wo Dingelstedt Alleinherrcher war, konnte von höheren musikalischen Zielen in Weimar nicht mehr die Rede sein; die Pflege des Dramas trat in den Vordergrund, ohne dass — mit Ausnahme einiger sensationeller Aufführungen,



welche Dingelstedt mit dem erforderlichen Eclat in Scene setzte — der Stil der Weimarschen Bühne dadurch im Ganzen gehoben worden wäre, oder nur entfernt die Höhe erreicht hätte, auf welche sich später Meiningen so glänzend emporhob. Der Schwerpunkt Weimars lag eben im Musikalischen; sobald dieses untergraben war, verlor Weimar seinen Einfluss als Sitz einer Schule, als Centrum einer ausgeprägten Richtung. Dingelstedt hatte keinen Künstlerglauben; seine Ziele waren: Reclame, Carrière und Casse. Dass er Weimar nur als Fussschemel benutzte, um sich weiter zu poussiren, hat er bewiesen, nachdem er Liszt aus Weimar hinaus intriguirt hatte.

Noch ein anderes Moment trat hinzu, um die erspriessliche Fortentwickelung der musikalischen Bewegung in Weimar dauernd zu hemmen: die Gründung der Kunstscole, einer Lieblings-schöpfung des Grossherzogs, welche von ihm bedeutende pecuniäre Opfer erforderte.

Die Idee, in Weimar eine Musikschule unter Liszt's Direction zu gründen, war wiederholt aufgetaucht; sie lag ausserordentlich nahe und hätte auch glänzend reussirt, denn alle Elemente zum glücklichsten Gelingen waren vorhanden. Aber Liszt sträubte sich, „Schulmeister“ zu werden.  Wenn wir ihm auch vorstellten, dass er nur die Oberleitung übernehmen, ja, kaum mehr als den Namen dazu hergeben sollte, da alle nur wünschenswerthen Kräfte in Marx, Weitzmann, Brendel, Cornelius, v. Bülow, Klindworth, v. Bronsart, Lassen, Götze, Singer, Cossmann etc. zu seiner Verfügung standen, so gelangte der Plan doch zu keiner Consistenz, weil eine Liszt'sche Schule nur im grossen Stile ausgeführt werden konnte und hierzu die Mittel nicht mehr flüssig zu machen waren, sobald die Kunstscole unter Graf Kalkreuth's Direction gegründet war. — Von diesem Moment an wussten wir, dass es nun mit einer Liszt'schen Musikschule für immer vorbei sei! Einer nach dem Anderen ging von Weimar weg und suchte sich auswärts einen Wirkungskreis. Den Meisten wurde das nicht leicht, da man damals noch allenthalben die Weimarschen Tendenzen fürchtete und die Conservatorien, die Concertsäle, die Theater, die Presse den Liszt'schen Schülern ängstlich verschloss. Gerade die besten, wie v. Bülow, Klindworth, v. Bronsart, Cornelius, haben am längsten zu kämpfen gehabt, bevor sie eine feste Position gewannen. Lassen war der Einzige, der in Weimar aushielte und es dort zu einer hervorragenden Stellung gebracht hat.



Nachdem Liszt 1861 Weimar den Rücken gekehrt hatte, blieb ich noch zwei Jahre dort, in steter Hoffnung auf Liszt's Wiederkehr. Als ich aber erkannte, dass diese vergeblich sei, war ich entschlossen, die erste Offerte, die sich mir bieten würde, anzunehmen. Sie kam von einer Seite, wo ich sie nicht erwartet hatte. In Baden-Baden, wo die Familie meiner Gattin sich angesiedelt hatte, suchte man einen Redacteur zur fachgemässen Besprechung der dort im reichsten Maasse gebotenen Kunstgenüsse. Die Verhältnisse Baden-Badens, wo ich seit meiner Verheirathung in jedem Sommer einige Monate verlebte, waren mir genau bekannt; die Bedingungen waren annehmbarer, als bei mancher grossen Zeitung, und so siedelte ich im Sommer 1863 dahin über. Meine Frau wurde von Eduard Devrient für die Carlsruher Hofcapelle engagirt; ich theilte meinen Aufenthalt zwischen Carlsruhe und Baden-Baden.

Anfänglich betrachtete ich diese Position nur als eine vorübergehende. Die kräftigende Einwirkung des milden südlichen Klimas auf die Gesundheit, die immer freundlichere Gestaltung unserer gesellschaftlichen und künstlerischen Verhältnisse, die vielen neuen Beziehungen, welche sich hier anknüpften, machten mir aber den Aufenthalt in  ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM Natur und Kunst so reich bevorzugten Osthale immer lieber, und so bin ich hier geblieben, — ein neuer Beweis zu der bekannten, von Simrock gesungenen „Warnung vor dem Rhein“! — Diese Beziehungen knüpften sich natürlich noch fester, als ich, nach dem Verluste meiner Gattin (im November 1870), mich 2 Jahre später (December 1872) mit der Nichte derselben, Luise Eyth, verheirathete, deren Vater Grossherzoglicher Hofgarten-Inspector in Baden-Baden ist.

Der Gegensatz zwischen Weimar und Baden-Baden war allerdings auffallend genug; aber auch dies hatte seinen Reiz. Dort das concentrirteste deutsche Kunstleben, die ausgesprochendste fortschrittliche Tendenz, hier die überwiegend französischen Elemente und keine feste Kunstrichtung, sondern ein absichtlicher Cultus des brillanten Virtuosenthums, des herrschenden Modegeschmacks. Mich diesem Strome völlig isolirt entgegen zu stemmen und etwa als doctrinärer Reformator der Verhältnisse auftreten zu wollen, hätte keinen anderen Effect, als den der Lächerlichkeit gehabt. Ich musste suchen, den glänzend gesteigerten Verhältnissen die besten Seiten abzugewinnen, und nach und nach einen sicheren Ausgangspunct zu gewinnen, von dem aus ich für das Allge-



meine wirken konnte. Im Laufe der Jahre ward mir dies auch zu Theil, freilich erst dann, als mit dem Kriege von 1870/71 die französischen Elemente plötzlich verschwanden und deutsche Kunst, deutsche Gesinnung und Bildung in Baden-Baden die Herrschaft gewannen.

Während der „Franzosenzeit“ hatte ich hier Gelegenheit, das Pariser Leben an der Quelle zu studiren. Im Sommer war „tout Paris“ in Baden-Baden, das frivole, wie das intelligente, das sociale, wie das künstlerische. — Berlioz kam, solange seine Gesundheit es erlaubte, alljährlich hierher. Zur Eröffnung des neuen Theaters schrieb er seine Oper „Beatrice und Benedict“, die er hier selbst dirigierte (1862 und 63). Meine früheren freundschaftlichen Beziehungen zu ihm knüpften sich in Baden noch fester; ich übersetzte seine neue Oper für Weimar und führte die längst geplante deutsche Herausgabe seiner Schriften glücklich zu Ende. Durch Berlioz wurde ich auch mit Reyer näher bekannt, der als Operncomponist in Frankreich nicht das Glück gemacht hat, das er verdiente, aber als musikalischer Schriftsteller mit Recht geschätzt ist. Noch interessanter war mir die Bekanntschaft mit dem, leider in den besten Jahren verstorbenen Gaspéini, einem der ersten und glühendsten Wagner-Verehrer in Frankreich, einem philosophisch nicht minder, wie musikalisch begabten, geistvollen und liebenswürdigen Menschen. Von bedeutenden französischen Componisten lernte ich hier ferner Gounod, Félicien David, Thomas, Saint-Saëns, Litolff und — — Offenbach kennen. Sie Alle kamen hierher, um ihre Opern aufzuführen, die zum Theil speciell für Baden-Baden componirt waren. Die Zahl der hier verkehrenden französischen Sänger, Sängerinnen, Virtuosen, Schauspieler, Schriftsteller war Legion. Es gehörte zum guten Tone der Pariser Künstler, auch in Baden-Baden heimisch zu sein.

Ausser den glänzenden Salons der Spielpächter Benazet und Dupressoir, welche die Honneurs von Baden-Baden in umfassendster Weise machten und keine Opfer scheutzen, um das Beste zu bieten, was die französische und italienische Kunst zu leisten vermochte, bildete die Villa von Pauline Viardot-Garcia den eigentlichen Mittelpunct des künstlerischen Lebens von Baden-Baden. Neben der geistvollen Künstlerin war Turgenjeff, ihr unzertrennlicher Hausfreund, das belebende Element. Eine grosse Zahl von Schülerinnen schaarte sich um die Viardot; die vielen auswärtigen Künstler aller Länder, welche alljährlich Baden-Baden



besuchten, gingen in ihrer Villa aus und ein. Da wurde natürlich sehr viele, wenn auch nicht immer sehr gute Musik gemacht; charakteristisch für den dort herrschenden Kunstgeschmack war es, dass die Büsten von Beethoven und Rossini im Musiksaal neben einander aufgestellt waren. Allwöchentlich war musikalische Matinée vor einem eingeladenen Publicum, wozu die haute Volée sich drängte; die Königin Augusta von Preussen beehrte diese Matinées regelmässig mit Ihrer hohen Gegenwart und verlieh ihnen den höchsten gesellschaftlichen Glanz. Auch Theatervorstellungen wurden gegeben — freilich nur von kleinen Operetten, zu welchen Turgenjeff den französischen Text, Frau Viardot die (französische) Musik geschrieben hatte. Eine dieser Operetten kam mit meiner Uebersetzung in die grössere Oeffentlichkeit; sie wurde auf den Hoftheatern von Carlsruhe und Weimar aufgeführt, aber ohne Erfolg.

Während in diesen Kreisen die französische und italienische Kunst blühte (der Cultus der deutschen war mehr Coquetterie), wurde in einer bescheidenen Villa in Lichtenthal die ernste deutsche Kunst pietätvoll gepflegt. Hier wohnte in den Sommermonaten Clara Schumann und wirkte gleichfalls inmitten eines Schülerkreises; Brahms wohnte in jedem Sommer hier in ihrer Nähe, und dieser zog wieder  viele andere Künstler, wie Joachim, Stockhausen und deren Anhang nach. — Mehrere Sommer hielt sich auch Anton Rubinstein hier auf, er hat sich in Baden-Baden verlobt und verheirathet; in den späteren Jahren erschien Hans von Bülow regelmässig zur Sommerzeit. Die Salons vom Grafen Flemming und von J. Rosenhain vereinigten viele geistige und speciell musikalische Elemente; einige reiche Villenbesitzer, besonders der Banquier Auffm-Ordt, ahmten ihnen nach, und so fehlte es in Baden-Baden nicht an musikalischen Anregungen für jeden Geschmack und für jede Richtung.

Dieses reich bewegte Leben concentrirte sich aber lediglich auf die Sommersaison; der Winter war im Gegensatz hierzu so ausserordentlich still, dass ich ihn meist in Carlsruhe zubrachte, wo Eduard Devrient das Hoftheater leitete und vor Allen das Haus des Galleriedirectors Lessing den geselligen Vereinigungspunct für Kunst und Wissenschaft bildete. — Devrient's Theaterleitung ist überschätzt worden; sie war zwar gesinnungsvoll tüchtig, aber schulmeisterlich pedantisch und oft recht geschmacklos. Devrient hasste das Virtuosenthum, er perhorrescirte alle Gastspiele und war lediglich bestrebt, mit seinem streng ge-



schulten Personal ein geschlossenes Ensemble herzustellen, was ihm im Schauspiel sehr gut, in der Oper (unter Levi's Direction) aber nur mässig gelang. Seine Inszenirungen, selbst von Shakespeare, waren keineswegs mustergültig, weil er auf Aeusserlichkeiten im grossen Ganzen zu wenig, auf Kleinigkeiten wiederum zu viel Werth legte und seine besonderen scenischen Schrullen hatte, die zur fixen Idee werden konnten. Für die Carlsruher Kunstverhältnisse war sein Wirken, gegenüber den früheren principlosen Zuständen, ein reformatorisches und erfolgreiches; die allgemein giltige, auch für auswärts maassgebende Musterbühne aber, die er anstrehte, erreichte er nicht. Dazu fehlte ihm der freie, geniale Blick und der Geschmack. Verhängnissvoll für seine Leitung wurde das Engagement seines Sohnes Otto (Frankfurter Andenkens), welcher zum Mittelpunct im Schauspiel, später auch noch zum Opernregisseur gemacht wurde und dadurch das ganze Repertoire beherrschte. Welches üble Ende diese Familienallianz genommen, — würde zu schildern hier zu weit führen.

Nach sehr wechselvollen Schicksalen unter den Directionen Kayser und Köberle gelangte die Leitung des Carlsruher Hoftheaters endlich in des liebenswürdigen Dichters G. zu Putlitz kundige Hand, welcher litterarische Bildung mit künstlerischem Geschmack und feinem gesellschaftlichen Takt vereinigt. Wenn man G. zu Putlitz irgend einen Vorwurf machen kann, so ist es nur der einer nicht genügenden Energie im Ueberwinden von Hinderissen und im Ignoriren der Opposition, die ihm von der Devrient-Partei und dem Philisterthum — in der Presse, wie im Publicum — vielfach bereitet worden ist. Die Pflege des Schauspiels steht natürlich auch ihm in erster Linie; doch hat er grosses Geschick in der Wahl vorzüglicher Capellmeister — erst Dessooff, jetzt Mottl — bewiesen, denen er möglichst freie Hand lässt. Unter Dessooff blühten die Concerte mehr, als die Oper; Mottl ist der rechte Mann, um die Musikzustände nach beiden Seiten zu heben und namentlich die Wagner'sche Kunstrichtung zu fördern, die sich nicht allein in pietätvoller Aufführung der Wagner'schen Werke, sondern in einer stilvollen Interpretation aller echten Kunstwerke jeder Richtung, auf der Bühne, wie im Concertsaal, kundgibt.

Für die Baden-Badener Verhältnisse ist der jeweilige Zustand von Musik und Theater in Carlsruhe von grosser Wichtigkeit, weil das Carlsruher Hoftheater, im Sommer wie im Winter, in



Baden-Baden Vorstellungen gibt und die Carlsruher Künstler, ihre Capellmeister an der Spitze, in freundnachbarlicher Weise bei den Concerten der Bäderstadt ihre Mitwirkung nie versagen. Während zur französischen Zeit im Sommer hier nach einander französisches Vaudeville, italienische Oper und Comédie française spielten, gegen welche das deutsche Schauspiel und die deutsche Oper schwer anzukämpfen hatten, war Baden-Baden nach Aufhebung des öffentlichen Spiels betreffs des Theaters fast lediglich auf die Unterstützung des Carlsruher Hoftheaters angewiesen, weil eine selbständige Theatergesellschaft, welche den hohen Ansprüchen des aristokratischen Badepublicums genügen würde, sich pecuniär hier nicht würde halten können.

Nach Aufhebung des Spielpachts nahmen die Kunstverhältnisse Baden-Badens eine entschieden günstige Wendung, sowohl in Hinsicht des Geschmackes, als der eigenen Leistungsfähigkeit. Die Verwaltung des Conversationshauses wurde der Stadt übertragen, welche die erfolgreichsten Schritte that, um einerseits die Kunstgenüsse während der Sommersaison auf möglichst gleicher Höhe, wie bisher, zu erhalten, andererseits eine ebenbürtige Wintersaison zu schaffen, *sodass man jetzt hier mustergültige Winter-Abonnementsconcerte, einen sehr leistungsfähigen Chorgesangverein* (früher unter Vincenz Lachner's, jetzt unter W. Weissheimer's Direction), Kammermusiksoiréen etc. hat, wie in allen grossen Städten. Was mit diesen Kräften, eventuell unter Zuhilfenahme des Carlsruher Künstlerkreises, geleistet werden kann, hat das zu Pfingsten 1880 veranstaltete Musikfest der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins so Manchen, welche mit nur mässigen Erwartungen nach Baden-Baden gekommen waren, zu nicht geringem Erstaunen bewiesen. Die Programme stehen hier vollkommen auf der Höhe der Zeit. Bleibt auch noch so Manches nachzuholen, was unter der früheren Verwaltung versäumt worden ist, so huldigt doch das jetzige städtische Curcomité dem entschiedenen Fortschritt und hält sich dabei von jeder Einseitigkeit fern. Berlioz, Fél. David, Reyer, Saint-Saëns, Hans v. Bülow, Lassen, Rubinstein, Brahms, V. Lachner, Dessooff, Weissheimer u. A. haben hier schon Concerte grössten Stils dirigirt, welche jedem musikalischen Centralpuncte zur Ehre gereichen würden.

Da mir vergönnt ist, bei den musikalischen Unternehmungen nach Kräften mit behilflich zu sein, so ist der hiesige Wirkungs-



kreis ein mannigfaltigerer und dankbarerer, als er oft in grösseren Städten sein würde, wo durch Concurrenz-Unternehmungen die Concentrirung der Kräfte erschwert, durch Parteibildungen die Einheit der Bestrebungen lahm gelegt werden kann. — Baden-Baden hat nicht nur eine sehr beachtenswerthe, charakteristische musikalische Vergangenheit, sondern auch eine verheissungsvolle musikalische Zukunft. — Es möge hier daran erinnert werden, dass Baden-Baden, bevor Richard Wagner sich für Bayreuth entschied, den Meister eingeladen hatte, sein Festtheater hier zu errichten.

Der ideale Mittelpunct war für unsere Schule verloren gegangen, seitdem Liszt Weimar aufgegeben und sich nach Rom gewendet hatte. Als aber der idealgesinnte junge König von Bayern 1864 Richard Wagner nach München berief, war ein neuer, herrlicher Centralpunct geschaffen, der, mit weit grösseren Mitteln ausgestattet, die höchsten Kunstziele verfolgte. Unser Aller Blicke waren nunmehr dorthin gerichtet, wo Hans von Bülow mit Richard Wagner gemeinsam wirkte und Musteraufführungen schuf, die epochemachend wurden. Dass ich so oft als möglich dorthin eilte, um an der Quelle zu schöpfen, ist selbstverständlich. Die Tage der ersten Aufführungen von *Tristan und Isolde* (1865), der Musteraufführungen von „Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“ (1866/67), des Erscheinens der „Meistersinger“ (1868) bleiben allen Theilnehmern unvergesslich. Leider war diese Glanzzeit nur von kurzer Dauer. 1867 verliess Richard Wagner, 1869 v. Bülow München. Die Versuchsaufführungen vom „Rheingold“ (1869) und der „Walküre“ (1870) waren Nachklänge, die nicht ohne Disharmonie enden sollten; ihnen beizuhören konnte ich mich nicht enthalten, trotzdem der Meister Protest gegen diese, ohne seine Mitwirkung veranstalteten Aufführungen erhoben hatte. — Wiederholte Besuche bei Richard Wagner wie früher in Zürich, so jetzt in Triebischen (1867 als Begleiter Liszt's zu kurzem, 1869 und 1870 zu längerem Aufenthalt) bildeten den Glanzpunct meiner persönlichen Erlebnisse jener Jahre. Das Beethoven-Fest des Allgemeinen deutschen Musikvereins (1870) zog mich zum ersten Male, nach siebenjähriger Abwesenheit, wieder nach Weimar, wo Liszt, wenn auch nur für wenige Monate im Jahre, wieder weilte und den alten Zauber übte, vom Theater sich aber fern hielt.

Dann kam 1872 die unvergessliche Grundsteinlegung des Festtheaters in Bayreuth. Von diesem denkwürdigen Moment an



war Bayreuth mein Losungswort und wird es bleiben. Denn in diesem einen Worte concentrirt sich für mich der Inbegriff des Grössten, Erhabensten, was unsere Zeit besitzt.

Wie schmerzlich ich es daher empfinden musste, des Meisters ehrenvoller Aufforderung, nach Bayreuth überzusiedeln, nicht Folge leisten zu können, mag der beurtheilen, welcher meinen Entwicklungsgang bis hierher theilnehmend verfolgt hat. Ein Wirkungskreis in Richard Wagner's unmittelbarer Nähe erschien mir von jeher als das bneidenswertheste Ziel; als dies mir nun endlich sich darbot, konnte ich es nicht ergreifen, aus privaten, rein äusserlichen Gründen. Aus denselben Motiven musste ich auch die mir erwünschte Einladung, die Redaction der „Neuen Zeitschrift für Musik“ in Leipzig zu übernehmen, zu meinem Bedauern ablehnen.

Ein Titel ist mir verliehen worden, auf den ich stolz bin — der Meister selbst hat ihn mir gegeben: „Aeltester Wagnerianer“.

Ich bin zu Ende mit meiner langen Erzählung, — den kurzen Schluss möge einst ein Anderer hinzufügen. —

Die Summe meiner litterarischen Thätigkeit ist schwer zu ziehen. Meine Kräfte widmete ich den nimmer ruhenden, ewig wechselnden „Forderungen des Tages“, die zu erfüllen, nach Goethe's Maxime, unsere Pflicht ist. Von den wenigen selbständigen Arbeiten, die unter diesen Verhältnissen in Baden noch zustande kommen konnten, wären etwa zu nennen: „Bayreuther Erinnerungen“ (Leipzig, 1877), die deutsche Bearbeitung der Opern: „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns und „Das Leben für den Zar“ von Glinka; ferner die ästhetischen Briefe „In welchem Stile sollen wir componiren“, die im „Musikalischen Wochenblatt“ erschienen und noch nicht abgeschlossen sind.

Es ist das Schicksal des Journalisten, sich zu zersplittern und in kleiner Münze sich auszugeben; es ist sein Verhängniss, Vieles berücksichtigen zu müssen, was ihm wenig am Herzen liegt, dagegen Vieles ungesagt zu lassen, wozu ihn sein Inneres treibt. — Doch bin ich mir bewusst, den Denkspruch Schiller's beherzigt zu haben:

„Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes
„Werden, — als dienendes Glied schliess an ein Ganzes
dich an!“



R 397





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Opsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVIARA

Leltározva: 1948.

397 nov. 1948
tsz. alatti



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

