

Nr. 8739. Wien, Samstag, den 22. December 1888

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

22. Dezember 1888

1 Zwei Musiker-Biographien.

Ed. H. Zwei neue Werke namhafter französischer Musikschriftsteller haben soeben die Presse verlassen: ein Buch von Adolphe über Jullien und eine Berlioz Biographie des großen Geigers von Arthur Viotti. Das Pöngin Leben dieser beiden Tonmeister ist uns der Hauptsache nach vertraut, aber eine vollständige und ganz verlässliche Biographie besitzen wir weder von Berlioz noch von Viotti. Es ist ein Verdienst der genannten französischen Musik-Historiker, diese Lücke ausgefüllt zu haben.

Von A. Jullien ist bekanntlich vor zwei Jahren ein prachtvoll ausgestattetes, reich illustriertes Buch über Richard Wagner erschienen, das rasche Verbreitung und Anerkennung gefunden hat. Diese Anerkennung, die dem Verfasser, wie er sagt, aus allen Theilen Europas, namentlich aus Deutsch, zuströmte, habe seinem Dankgefühl eine Verpflichtung auferlegt. Warum, hieß es in Pariser Kritiken, erweist Herr Jullien nicht dem großen Tondichter die französischenselbe literarische Huldigung, die er dem Meister deutschen dargebracht? Es bedurfte keines allzu starken Drängens, um den Biographen Richard Wagner's zu einem ähnlichen Werke über zu veranlassen. Berlioz Beide Tondichter verbinde Adolphe: „Jullien Hector Berlioz, sa vie et ses oeuvres.“ (Paris, librairie de l'art, 1888.) ja die Aehnlichkeit des Genies und der Schicksale, beide seien bei Lebzeiten verkannt und verfolgt worden und erst nach ihrem Tode zur vollen Anerkennung gelangt. Bezüglich dieses Umschwunges der öffentlichen Meinung constatirt jedoch Jullien einen wichtigen Unterschied: „Berlioz ist zu seinem Glück der schlimmsten Gefahr entgangen: dem maßlosen Eifer falscher Freunde, die verderblicher sind, als erklärte Gegner. Er ist nach seinem Tode für Alle derselbe geblieben, der er im Leben war: ein Musiker und nur ein Musiker. Er wurde niemals die Beute schlauer Menschen, deren anscheinende Begeisterung im Grund sehr überlegt und kalt berechnet ist. Das war leider Schicksal. Gegen Wagner's das Ende seines Lebens, noch mehr seit seinem Hinscheiden, hat eine engherzige, eifersüchtige Secte es unternommen, Wagner's Andenken auszubeuten, angeblich um es zu verherrlichen. Diese kleine Gemeinde, deren Priester sich nicht ohne Lachen ins Gesicht sehen können, hat, um die öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen, besondere Formeln für den Wagner-Cultus erdacht, eine eigene Sprache dafür erfunden. Niemand darf es wagen, sich mit Wagner zu beschäftigen, ohne sich zuvor diesen Aposteln des Neu-Wagnerismus zu unterwerfen. Ihr Bannfluch trifft Jeden, der sich unterfängt, über Wagner zu schreiben, ohne von ihnen die Lizenz erhalten zu haben. Ein Biograph hat keinen Bannfluch Berlioz' einer exklusiven Kaste zu fürchten.“ Immerhin stellen sich zahlreiche Schwierigkeiten anderer Art ihm entgegen. Zwar sollte man glauben, daß die von Berlioz selbst verfaßten Memoiren, diese ausführlichste und interessanteste Autobiographie, jeden späteren Versuch überflüssig mache. Allein dem ist nicht so. Man weiß heute, daß jene Memoiren in wichtigen Punkten unzuverlässig sind und

vielfach gegen die Wahrheit verstoßen. Voll absichtlicher Verschweigungen und unwillkürlicher Irrthümer, für die Oeffentlichkeit romanhaft hergerichtet und von Widersprüchen wimmelnd, sind Berlioz' eigene Memoiren zwar eine fesselnde Lectüre, aber keine ganz reine Quelle. Wir müssen sie durchwegs unter die Controle von Berlioz' intimen Briefen stellen; nur in diesen spricht sich Berlioz gegen seine Freunde offenherzig, ja mit überschwänglichem Vertrauen aus. „*Confessions*“ heißt das merkwürdige intime Buch, welches unerwartete Aufschlüsse über die dunkelsten Partien in Berlioz' Leben geliefert hat, insbesondere über seinen Roman mit Miss Smithson (seiner nachmaligen Gattin), seine dazwischen aufgetauchte Leidenschaft für die schöne Camilla, welche mit Moke Berlioz kaum die Verlobungsringe gewechselt hatte, als sie Herrn Pleyel heiratete u. s. w. Herr Jullien hat diese intimen Briefe von Berlioz im Original eingesehen, auch werthvolle Mittheilungen von dessen Freunden und Bekannten erhalten, somit ein tüchtiges Material für sein Buch beisammen gehabt. In der Beurtheilung seines Landsmannes zeigt er sich unerwarteterweise objectiver, weniger von Enthusiasmus befangen, als gegenüber Auch ist er, wie von Wagner einem Pariser zu vermuthen war, besser über Berlioz informiert, als über die Einzelheiten in Wagner's Leben. In der Buchhändler-Anzeige des Verlegers heißt es: „Jullien's Buch über Wagner steht absolut ohne Vorgänger da und wehrt auch jeden Nachfolger in- und außerhalb Frankreichs ab; es ist ein *livre définitif* über Wagner.“ Das ist nicht richtig, kann nicht richtig sein. Denn als Herr Jullien seinen „Wagner“ schrieb, waren biographische Quellen von höchster Wichtigkeit noch nicht erschlossen; ich erinnere nur an den vor Jahresfrist erschienenen Briefwechsel zwischen Liszt und Wagner, ohne dessen Kenntniß und gründliche Benützung eine „definitive Biographie“ Wagner's nicht möglich ist. Auch heute scheint mir dafür noch nicht die Zeit gekommen; eine vollständige und unparteiische, eine „definitive“ Biographie Wagner's wird erst später geschrieben werden, und hoffentlich von einem Deutschen. Hingegen dürfte der „Berlioz“ des Herrn Jullien späteren Biographen nur eine spärliche Nachlese vergönnen. Gegen das Thatsächliche seiner Erzählung wird sich wenig einwenden lassen, sie ist auch geschickt angeordnet und lebhaft vorgetragen. Was Jullien's Urtheile über die einzelnen Compositionen von Berlioz betrifft, so bleibt es natürlich dem Geschmacke eines Jeden freigestellt, ob er damit übereinstimme oder nicht. Die musikalische Kritik ist nicht Herr Jullien's starke Seite, zum Glück ist sie auch nicht das Wichtigste gerade in diesem Buche. In einiger Verlegenheit mochte sich Herr Jullien befinden, als er den Krieg zwischen Berlioz und Wagner zur Sprache bringen mußte. Er liebt ja beide Meister leidenschaftlich, und ebenso leidenschaftlich haben die Beiden einander gehaßt. Ihr freundschaftliches Einvernehmen in London, von welchem Wagner's Briefe an Liszt Zeugniß geben, währte eben nur so lange, wie diese kurze Londoner Episode. Empört, daß man ihn „zum Haupt jener unsinnigen Schule machen wolle, welche man in Deutschland die der Zukunft nennt“, schrieb Berlioz gelegentlich der Pariser Orchester-Concerte Wagner's eine scharfe Kritik gegen diesen. War Berlioz unerbittlich streng gegen Wagner, so ist Wagner gegen Berlioz grausam gewesen. Letzterer machte kein Hehl aus seinem Haß. Als er in einer Gesellschaft sich in maßlosen Ausfällen gegen Wagner gefiel, erlaubte sich eine Dame die schüchterne Bemerkung, daß Berlioz und Wagner ihr doch mannigfach verwandt vorkämen in ihrer Richtung. Berlioz empfand dies als die ärgste Beleidigung, sprang auf und verließ entrüstet die Gesellschaft. Es wurmte ihn tief, wenn man von „Wagner und Berlioz“ sprach; als aber deutsche Journale gar das *Trifolium*, „Wagner—Liszt—Berlioz“ aufbrachten, kannte sein Zorn keine Grenzen. Herr Jullien zieht sich zwischen diesen Gegnern so heil als möglich aus der Affaire. Er hätte es aber offen aussprechen können, daß Wagner zwar keine Symphonie wie „Romeo“ zu schreiben vermochte, daß aber noch viel und Julie weniger Berlioz sich als Operncomponist mit Wagner irgendwie messen kann. Wagner hatte den großen Verstand, mit ganzer Kraft ausschließlich auf dem ihm entsprechenden dramatischen Gebiete

zu verharren, während Berlioz einer traurigen Selbsttäuschung gefolgt ist, als er den Ehrgeiz seiner alten Tage für eine riesige Operschöpfung („Les“) anspannte, welche doch schließlich die Unzulänglichkeit Troyenslichkeit seiner dramatischen Begabung bewies. Ich theile keineswegs die Ansicht, daß „die Zukunft“ diesen Trojanern noch den erhofften Lorbeer reichen werde. Schon das von Berlioz aus Virgil's Aeneide gezimmerte trostlose Textbuch macht die Oper halb unmöglich; die Musik ist in großem Sinn concipirt, aber lahm, stockend, unlebendig, ist falscher Gluck. Das hindert uns nicht, den Franzosen als grobe Vernachlässigung vorzuwerfen, daß sie seit Berlioz' Tode, also seit zwanzig Jahren, nicht daran gedacht haben, eine seiner Opern aufzuführen. So viel Pietät oder wenigstens so viel Neugierde sollte man doch bei Berlioz' Landsleuten voraussetzen. Kein Pariser Theater denkt an eine Aufführung von „Beatrice und Benedict“ oder „Benvenuto Cellini“ — zwei leicht darzustellende, in Deutschland wiederholt gegebene und mit schönen Einzelheiten geschmückte Opern — noch weniger an eine Wieder-Erweckung der „Trojaner“. „Beatrice und“ (nach Benedict Shakespeare's Lustspiel „Viel Lärm um“) ist in Nichts Frankreich bis heute unbekannt; die erste Abtheilung der „Trojaner“ (der Fall Trojas) gleichfalls unbekannt; „Benvenuto Cellini“, vor fünfzig Jahren in Paris durchgefallen, ist nie wieder gegeben worden; die „Trojaner“ nach wenigen Aufführungen im Théâtre in Karthago Lyrique (1863) für immer verschwunden. So lange die Franzosen, welche in der Musik doch vorzugsweise eine Theater-Nation sind, die vierfache Ehrenschild nicht abgetragen haben — gleichviel mit was für einem Erfolg — so lange haben sie wenigstens keinen Grund, mit ihrer posthumen Berlioz-Verehrung gar so groß zu thun.

Der decorative Schmuck, welcher der Wagner-Biographie Jullien's den größten Reiz verlieh, kommt auch seinem „Berlioz“ vollauf zu statten. Das Buch, ein wahrer Prachtband, enthält 14 große Original-Lithographien von Fantin-, zwölf Porträts von Latour Berlioz aus dessen verschiedenen Lebensepochen und 122 kleinere Stiche: Autographe, Künstlerbildnisse, Theaterscenen, Caricaturen. Letztere sind besonders zahlreich und ergötzlich, denn Berlioz' scharf ausgeprägte Persönlichkeit und excentrische Kunstrichtung hat dem Griffel der Satiriker unerschöpflichen Stoff geboten.

Unter den berühmten Geigern erscheint Jean Baptiste (geboren Viotti 1753 in dem piemontesischen Dorfe Fonta) als eine der hervorragendsten und merkwürdigsten Geniestalten. Er ist dies ebenso sehr durch seine wechselvollen Lebensschicksale, wie durch den außerordentlichen Einfluß, welchen sein Violinspiel und seine Compositionen ausgeübt haben, ja durch die Schüler seiner Schüler noch heute verborgen ausüben. Unter den Italienern ist Viotti der letzte wahrhaft große Repräsentant des classischen Violinspiels. In Paris haben seine wichtigsten Erlebnisse sich abgespielt, in Paris leben noch die verlässlichsten Traditionen seines Styls. So ist es denn natürlich, daß uns aus Paris die erste vollständige Biographie Viotti's kommt, und zwar aus der Feder Arthur, dessen historischen Spürsinn und rast Pugin's losen Fleiß wir schon oft zu rühmen Gelegenheit hatten. Arthur: „Pugin Viotti et l'école moderne du violon.“ (Paris, maison Schott, 1888.) Seltsam bleibt es immerhin, daß mancher Wendepunkt in Viotti's Laufbahn noch immer in Dunkel gehüllt ist. Bekanntlich ist Viotti, nachdem er mit seinem Meister Pugnani Deutschland und Rußland als Virtuose bereist hatte, in Paris zum erstenmale im Jahre 1782 aufgetreten, und zwar mit außerordentlichem Erfolg. Nach achtzehn Monaten, in welchen er in den Pariser Concerts spirituels nur Triumphe gefeiert, hörte Viotti plötzlich und für immer auf, in Paris öffentlich zu spielen. Nichts hat den erst neunundzwanzigjährigen Künstler von diesem Vorsatz abzubringen vermocht. Ohne Zweifel hat er durch irgend einen Vorgang sich in seinem Künstlerstolz verletzt gefühlt; dieser Vorgang selbst ist aber nicht aufgeklärt und war selbst Viotti's Freunde und erstem Biographen, unbekannt geblieben. Eymar nur in seiner Wohnung, die er durch sechs Jahre mit gemeinschaftlich innehatte, spielte Cherubini Viotti an Sonntag-Vormittagen vor einem keinen geladenen Freundeskreise. Eines Tages entschließt sich Viotti zu seinem Unheil, Theater-

Director zu werden. Léonard Antié (genannt „Léo“), ein berühmter Haarkräusler und Hof-Friseur d'Orléans Marie Antoinette, hatte durch hohe Protectionen das Privilegium des „Théâtre de Monsieur“ erlangt, welches drei wichtige Gattungen pflegte: französische Oper, italienische Oper und Schauspiel. Für die Ausübung dieses Privilegiums verband sich der in Kunstsachen gänzlich unerfahrene Friseur mit Viotti. Hätte dieser ahnen können, daß die Unternehmung ihn ruiniren und in ihren Folgen seine ganze Zukunft untergraben würde! Im Grunde waren es doch materielle Interessen, welche einen so großen gefeierten Künstler seinem eigentlichen Beruf entfremdeten. Es ist eine neuerdings von Wasiehvorgehobene Wahrnehmung, daß der Hang zu kaufmännischen Speculationen tief in der Natur des Italiens steckt. Die Musikgeschichte des vorigen Jahrhunderts nennt nicht wenige Beispiele. Muzio, der Meister des Clementi Clavierspiels und der Clavier-Sonate, handelt mit Pianofortes. Von berühmten Geigern hatte einen Locatelli Saitenverkauf in Amsterdam tabirt, Geminiani handelte mit Bildern, ruinirte sich als Opern- Giardini Impresario. Viotti theilte dessen Geschick. In Folge der Revolutionsstürme scheiterte die Theater-Unternehmung. Die Directoren büßten ihr Geld ein und fühlten sich als Schützlinge des Hofes in Paris nicht mehr sicher. Léonard flüchtete nach Rußland, Viotti nach London. Hier muß der verarmte Künstler 1792 von neuem anfangen. Er spielt mit großem Erfolg in den durch Haydn's Mitwirkung so berühmt gewordenen Salomon'schen Concerten, wird auch als Nachfolger W. Cramer's Orchester-Dirigent im Kings-Theater. Aber neues Mißgeschick wartet seiner. Er geräth in den Verdacht politischer Conspirationen, wird fälschlich denunciirt und gezwungen, England augenblicklich zu verlassen. Im Exil, aus einem Landsitze in der Nähe von Hamburg, sind seine besten Violin-Duette componirt. In der Vorrede dazu spricht er das rührende Wort: „Dieses Werk ist die Frucht der Muße, welche das Unglück mir verschafft. Einige Stücke sind vom Schmerz dictirt, andere von der Hoffnung.“ Erst im Jahre 1801 wurde ihm, dem ganz schuldlos Verbannten, die Rückkehr nach England gestattet, wo er bei der ihm engbefreundeten Familie Chinnery sein liebgewohntes Asyl wieder fand. Auffallenderweise fehlen von da an durch fast fünfzehn Jahre alle directen Nachrichten über den Londoner Aufenthalt Viotti's! Auch Pougine gelang es nicht, dieses Dunkel aufzuhellen, bis auf einige kleine Episoden. Anstatt zu seiner Geige zu greifen, wird Viotti Compagnon eines Weinhändlers. Dieser macht Bankerott, und Viotti verliert abermals seine Ersparnisse. Im Jahre 1818 finden wir ihn wieder in Paris, wo er nach dem Zusammensturz seines letzten mercantilen Unternehmens irgend eine bleibende Anstellung sucht. Unbegreiflicher Weise dachte er auch jetzt nicht daran, aus seiner Virtuosität, die ihm in Paris ein reichliches Einkommen hätte schaffen können, Nutzen zu ziehen. Er beharrte bei seinem vor 20 Jahren gefaßten Vorsatz, in Paris nicht mehr öffentlich zu spielen. Wiederum wird er Theater-Director und abermals zu seinem Schaden. Sein ehemaliger Protector, der nunmehr als Ludwig XVIII. den Thron bestiegen hatte, ernennet Viotti zum Director der Großen Oper und der damals damit vereinigten Italienischen Oper. Seine Direction war keine glückliche und mußte sich herbe Kritiken gefallen lassen. Aber in welche Unglückszeit war der Arme wieder gefallen! Der Herzog von Berry war im Opernhause, Rue Richelieu, ermordet worden. Sofort wurde dieses Theater geschlossen und die Große Oper genöthigt, in das ganz unzureichende Théâtre Favart zu flüchten. Die Folge davon war eine heillose Verwirrung in den täglichen Arbeiten und eine nachhaltige Störung des Repertoires. Trotzdem hatte Viotti innerhalb 16 Monaten in diesem Aushilfs-theater sechs neue Opern zur Aufführung gebracht. Im Interesse der Italienischen Oper beauftragte er den später durch seine Oper „Zampa“ berühmten, Herold nach Italien zu reisen, um dort tüchtige Sänger anzuwerben. Herold unterhandelte mit der und — wie wir zum Pasta erstenmale durch Pougine erfahren — auch mit, Rossini welcher sich mit Freuden bereit erklärte, nach Paris zu kommen und dort seinen „Mosè“ zur Aufführung zu bringen. Diese Oper (oder wie Rossini in sei-

nem Brief an Viotti sie nennt: „L'oratorio de Moïse“) gelangte indessen erst ein Jahr nach Viotti's Demission im Théâtre Italien zur Aufführung. Herold hat auch die Proben zu „Mosé“ geleitet und den Clavierauszug, wie er jetzt vorliegt, gemacht. aber gebührt der Ruhm, dem künftigen Autor des Viotti „Guillaume Tell“ den Weg nach Frankreich gebahnt zu haben. Die Große Oper jedoch sollte noch immer keine Ruhe finden. Am 11. Mai 1821 schloß sie ihre Vorstellungen im Théâtre Favart. Vor ihrer definitiven Installirung trieb man sie noch in ein zweites Provisorium, in das Théâtre Louvois, eine geradezu lächerliche Maßregel, die sich nach vier Abenden als unmöglich erwies. Endlich, nach langem Warten, erfolgte am 16. August 1821 die feierliche Eröffnung des neuen Opernhauses in der Rue Lepelletier, das wir Alle noch gekannt haben. Diesmal war die Oper im eigenen Hause dieses Theater, abgebrannt am 28. October 1873, war der Vorgänger des gegenwärtigen neuen Opernhauses in Paris, das am 5. Januar 1875 eröffnet worden ist. bequem untergebracht und konnte ihre Thätigkeit regelmäßig wieder aufnehmen. Viotti aber mußte für all die üblen Folgen eintreten und büßen, welche aus einer so überaus verworrenen und peinlichen Situation entstanden waren. Täglich warf man ihm mit Bitterkeit die Unfruchtbarkeit seiner Direction vor. Es blieb ihm nichts übrig, als seine Demission zu geben. Am 1. November, genau 2 Jahre nach seinem Eintritt in die Oper, schied er aus derselben mit einer Pension von 6000 Francs. Viotti hatte den Muth gehabt, mit 66 Jahren diese schwere Last auf sich zu nehmen; nun quälte ihn Reue und Scham über die Nutzlosigkeit seiner Anstrengungen. Was er nun weiter gethan hat? Wir wissen es nicht, wissen absolut nichts weiter von ihm, von diesem Augenblick an bis zu seinem Tode. Bekannt ist nur, daß Viotti eine letzte Reise nach England vorhatte, um einige Angelegenheiten zu ordnen, und daß ihn, bevor er nach Frankreich zurückkehren konnte, der Tod überrascht hat. Man hatte Viotti so völlig aus den Augen verloren, daß sogar der Ort und der Tag seines Hinscheidens zweifelhaft sind. Pougin's Annahme, Viotti sei am 3. März 1824 in London (nicht in Brighton) gestorben, hat die größte Wahrscheinlichkeit für sich. Das Buch von Arthur Pougin, dem nichts Wünschenswerthes abgeht, als ein Porträt Viotti's, bringt in seiner letzten Abtheilung eine werthvolle Studie über das Spiel und die Compositionen des Meisters. Ich glaube, daß uns heute Spiel die an Joachim's nähernd beste Vorstellung von der großen, edlen Vortragsweise Viotti's zu geben vermag. Er ist auch der Einzige, welcher noch Concerte von Viotti öffentlich spielt. Daß etwas von Viotti's Styl auf Joachim übergegangen sei, läßt sich auch genealogisch erklären. Joachim ist ein Schüler unseres Joseph, dieser hatte bei Böhm studirt, Rode dem besten Schüler Viotti's. So ist denn Joachim musikalisch ein directer Nachkomme des großen Viotti.