DIE GROSSEN

PIANOFORTE-VIRTUOSEN

UNSERER ZEIT

AUS PERSÖNLICHER BEKANNTSCHAFT.

LISZT. — CHOPIN. — TAUSIG. — HENSELT.

VON

W. VON LENZ.

VERFASSER VON „BEETHOVEN ET CES TROIS STYLES“ UND BEETHOVEN „EINE KUNSTSTUDIE“.

Lenz



BERLIN.

B. BEHR'S BUCHHANDLUNG (E. BOCK)

27. UNTER DEN LINDEN.

1872.

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.
1189
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY
BIBLIOTEKA

DEM ANDENKEN

DER GRAFEN MICHAEL UND MATHIAS

WIELHORSKI

MEINEN VÄTERLICHEN FREUNDEN UND WOHLTHÄTERN.

VOS, MUSICAE PRINCIPES

MORITURUS SALUTAT.

Die folgenden Erinnerungsblätter aus meinem Musikleben erschienen in ihren Anfängen 1868 in der Neuen Berliner Musikzeitung. *Tausig* wünschte, was dem Augenblick der Tagespresse gegolten, in einem Sonderabdruck zu erhalten, und trat darüber mit mir in Briefwechsel. *Tausig* raubte uns der Tod, ein Verlust, der die allgemeinste Theilnahme gefunden hat.

Diese Arbeiten, die *Tausig* herausgeben wollte, erscheinen nunmehr in weiterer Ausführung, als in den Spalten der Neuen Berliner Musik-Zeitung möglich war, vermehrt durch den Abschnitt *Adolph Henselt.*

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

Franz Liszt 1

Chopin 19

Carl Tausig 51

Adolph Henselt 83

I.

FRANZ LISZT.

Majore cultu.

Alle Pianisten ersten Ranges der ersten Hälfte des Jahrhunderts waren mir persönlich bekannt geworden: *Field*, *Hummel*, *Moscheles*, *Kalkbrenner*. Aus der, mit Ausnahme von *Field*, der seine besonderen Wege ging, von *Hummel*, wo nicht erzogenen, so doch wesentlich influirten, heut' zu Tage bereits alten Schule, kam ich an die neuen Zeiten des Klaviers, an *Liszt* und *Chopin*.

Liszt ist eine Erscheinung der musikalischen Virtuosität im Allgemeinen, wie sie *nie* da war, wie sie nicht etwa nur am Klavier zählt. *Liszt* ist eine Erscheinung, die sich über das Gesammtgebiet musikalischer Produktion erstreckt und das Kriterium des Begriffs abgiebt.

Liszt spielt nicht etwa Klavier, er erzählt am Klavier seine mit dem Gange unserer Zeiten auf's Engste verknüpften, sie widerspiegelnden Geschicke. *Liszt* ist eine *latente Geschichte* des Tasteninstrumentes, mit der Krönung des Werks durch ihn selber. Ihm wird das Klavier zum approximativen Ausdruck seiner hohen Geistesbildungen, seiner Anschauungen, seines Glaubens und Seins. Was schiert ihn Klavierspiel! — *Steig' auf den Thurm, und siehe wie die Schlacht sich wendet* — das hat man sich bei ihm zu sagen; wie weit die Forschung auf wissenschaftlichem Gebiet, wie weit die Spekulation des musikalischen Gedankens gekommen, wie es steht um die Welt im Geiste — *das* hat man aus seinem Spiel

(giebt's anders dergleichen!) zu lernen, und immer zum *ersten* Mal, denn selbst kann man nie so weit.

Dass *Liszt* Priester wurde, lag im innersten Kern seines Wesens. Es war *thematisch*. Der Weltmann in *Liszt* ist eine Episode aus dem Thema. Nur dem Priester sind die Eingänge zum Unendlichen die natürliche Heimath des Geistes. Priester ist Fortsetzung von *Prophet*, und Prophet war *Liszt* jederzeit, vom Anfang seiner Laufbahn an.

Wenn *Liszt* die grosse B Dur-Sonate für Hammerklavier von Beethoven (opus 106) blitzt, donnert, säuselt, dieses *„hohe Lied"* des Tasteninstruments, so hört eben Alles auf am Klavier, so schlägt *Liszt* Kapital für die Menschheit aus den Ideen des grössten Denkers in den Zeichen der Musik, den die Welt hervorgebracht hat, der von einer *solchen* Produktion an seinem *Hammerklavier* keinen Begriff haben konnte, der seine letzten Klavierwerke (über opus 100 hinaus) für die *Transcendenz* seiner *Musik*- und nicht für seine *Klavier*idee schrieb, durch das Spektroskop seiner orchestralen Vorstellungen am Klavier betrachtete.

Der Pianist in *Liszt* ist ein *Gespenst*, das nicht hineinpasst in die von Schule und Professoren gezogenen Grenzen des Hauses! —

Es kommt da der Spruch zur Anwendung: »was Jupiter ziemt, ziemt darum noch keinem Gethier«, was in der nicht wohl übersetzbaren Aeusserung selbst dastehe: »Quod licet *Jovi*, non licet *bovi!*«

Nichts wäre thörichter, als *Liszt* nachahmen wollen, oder auch nur, *ihn* als Maasstab für die Beurtheilung Anderer zu brauchen. Wo *Liszt* erscheint, hören *alle* Pianisten auf, bleibt nur noch ein Piano nach, und das zittert am ganzen Leibe! —

Liszt ist die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft des Piano, wie soll er da Zeit haben, auch noch Professor und Muster zu sein? Er ist der Geist der Sache, er absorbirt den Begriff. Wie soll Körperliches Geistigem, Endliches Unendlichem nachklettern? — Die ganze Pianistenburg ist das Körperliche an der Sache, der Geist der Sache selbst war sie noch nicht, wenn auch noch so viel Geist in ihr zu Gaste wohnte. Ein Gespenst kann man nicht als Barometer in einer bürgerlichen Wohnstube aufhängen, deshalb ist Liszt kein Muster, nur Anfang, Fortsetzung und Ende! — *A priori* ist somit *jeder* Vergleich einer gegebenen Leistung am Klavier mit Liszt ausgeschlossen, weil er die Ausnahme ist, weil er der Prophet ist, der aufgehört hat, ein bürgerlicher Einwohner zu sein, um ein Geistessoldat in *seiner* Kirche, in *seinen* Anschauungen zu sein. Einen solchen Kopf muss man höher als ein Pianoforte fassen, und ist ein zufälliger, nicht importirender Umstand, dass Liszt überhaupt Klavier spielt, vielleicht ist dies in einem höheren Sinne (majore cultu) gar nicht der Fall und dabei nur ein Klavier sichtbar, wie eben ein *Bâquet* bei *Messmer!* —

Ganz unkritisch vollends ist, zu sagen, *Liszt* mache *dies* oder *das* anders als ein Anderer, er *macht* gar nichts: glaubt doch nicht, dass Liszt etwas *mache* — er *denkt* und *was* er denkt, nimmt *diese* Gestalt an. Das ist der Process. Heisst das Klavier spielen? —

»Des Leibes bist du ledig«

Und Gott ist der Seele gnädig, denn hier führt Alles nach oben, hinauf, hinan, excelsior! —

Liszt kann denn auch nicht, wie im Schul- und Professorenzimmer Sitte üben, Skalen vor sich bringen, Fingerkasteiungen vornehmen! — Uebt sich der Adler im Fliegen? er schlägt die Augen auf, sieht in die Sonne, entfaltet die Schwingen, fliegt in den Brand! —

So macht es Liszt am Piano und es ist nicht Jedermanns Sache, seinem Fluge zu folgen und das unglückliche Piano, den Ausgangspunkt, dabei zu vergessen! —

Ich will erzählen, unter welchen Umständen ich an Liszt *kam*, denn eines solchen Geistes bürgerliche *Bekanntschaft* macht man gar nicht — *man kommt an ihn*, oder *man kommt* nicht an ihn. Das ist Alles, und in einem wie dem andern Falle sehr viel.

Ich war 1828, vor 43 Jahren! 19 Jahre alt, nach Paris gekommen, um dort als ein glücklicher Mensch meine Studien (humaniores litterae) in grösserem Maassstabe, in französischem Fahrwasser vor Allem, fortzusetzen und dabei nach wie vor Klavier*stunden* zu nehmen, wie man damals sagte, aber bei *Kalkbrenner*. Kalkbrenner war ein Berliner, hebräischen Zeichens, in Paris war er der *Joconde* des Salon-Pianoforte unter *Karl dem Zehnten*. Kalkbrenner war Ritter der Ehrenlegion und Generalpächter aller am Pianoforte erlaubter Eleganzen. Die schöne *Camille Mock*, später Madame Pleyel, die weder Liszt noch Chopin gleichgültig liess, war die bevorzugte Schülerin des unwiderstehlichen Kalkbrenner. Ich hörte sie zwischen *Kalkbrenner* und *Onslow* das Sextuor des Letzteren aus dem Manuscript bei'm Baron *Trémont* spielen, einem damaligen zahmen Musik-Mäzen in Paris. Sie spielte Klavier, wie man einen eleganten Schuh trägt, wenn man eine hübsche Pariserin ist. Dennoch war ich in Gefahr, Kalkbrenners Schüler zu werden, aber mein Stern und Liszt wollten es anders. Bereits auf dem Wege zu Kalkbrenner (wer spielt jetzt eine Note von ihm?) kam ich über die Boulevards und las unter den Theater-Affichen des Tages, die so viel Anziehungskraft übten, die Anzeige eines von Mr. Liszt im Conservatorium zu gebenden *Extra*-Concertes (man war im November), mit dem Es Dur-Pianoforteconcert von Beethoven an der Spitze. Damals war Beethoven, und nicht nur in Paris, ein leiblicher *Paracelsus* im *Concertsaal*. Von Beethoven wusste ich damals nur so viel, dass ich mich sehr vor seinen viel gestrichenen Noten im D Dur-Trio und in der Fantasie mit Chor gefürchtet hatte, welche *Musikalien* (wie man sich damals ausdrückte) ich einmal aufgeschlagen und auch gleich wieder zugeschlagen hatte in einer Musikhandlung meiner Vaterstadt Riga, in der mehr Handel als Musik getrieben wurde.

Dass ich einmal sechs Bände in deutscher und zwei in französischer Sprache über *Beethoven* schreiben würde, *das* hätte mir Jemand sagen sollen, wie ich unschuldig da stand

vor der Littfass-Säule in Paris und durch die Anzeige belehrt wurde, dass es überhaupt Klavierconcerte von Beethoven gebe. Vom Septuor hatte ich gehört. Damals hiess Beethoven *J. N. Hummel!* —

Aus der Concertanzeige auf den Boulevards schloss ich indess, dass Jemand, der ein Klavierconcert von Beethoven öffentlich spiele, ein *Tausendsappermenter* sein müsse und ein ganz anderes Gewächs wie Kalkbrenner, der Componist der Fantasie: *Effusio Musica*. Dass diese *Effusio* ein Lumpenstück sei, so viel verstand ich bereits, so jung und glücklich ich auch war. —

In dieser Weise begegnete mir auf den damals so schicksalsvollen Pariser Boulevards, zum ersten Male im Leben, der Name Liszt, der die Welt füllen sollte — auf den Boulevards, wo man sich einbildete, an der Tagesgeschichte von Europa zu arbeiten, wenn man dort spazieren ging!

Diese Concertanzeige war dazu bestimmt, einen nachhaltigen Einfluss auf mein Leben zu äussern. Ich sehe noch nach so viel Jahren die Farbe des Schicksalpapiers: »fette Riesenbuchstaben auf hellgelbem Grunde« (la couleur *distinguée* jener Tage in Paris).

Ich fuhr stracks zu Schlesinger, der damaligen musikalischen Börse von Paris, Rue Richelieu.

Wo wohnt Mr. Liszt? fragte ich und sprach *Litz* aus, denn die Pariser haben es mit *Liszt* nie weiter als bis auf *Litz* gebracht. Den guten Deutschen, der zufällig einmal ihr bester Violinvirtuose war, Rudolf Kreutzer, nannten sie *Kretsch*, weshalb der Mann, dem Beethoven seine grosse Violin-Sonate op. 47 widmete, seine Visitenkarte so stellte: *Rodolphe Kreutzer, prononcez Bertrand*. Das verstanden die Pariser, Pariser sind einmal sehr „*so*“, meint *Fallstaff*.

Die Adresse von Liszt war Rue Montholon, weit weg, da, wo Paris sich einbildet ein Berg werden zu können. Was hat sich Paris nicht Alles eingebildet, und was haben wir ihm nicht Alles geglaubt? — Berg und Thal, Himmel und Hölle hat es sich eingebildet zu sein!

Die Adresse von Liszt gab man mir ohne Anstand bei Schlesinger, als ich aber nach dem Preis von *Litz* fragte und meinen Wunsch verlautbarte, von *Litz* Klavierstunden zu nehmen, da lachten sie mich Alle aus und die Commis hinter den Pulten kicherten mit, und Alle sagten sie auf einmal: »*Der* hat noch nie eine Lektion gegeben, *Der* ist kein *professeur de Piano!*«

Ich musste also etwas recht Dummes gefragt haben! Aber die Antwort, *kein* professeur de Piano, gefiel mir dennoch und ich liess mich graden Wegs in die Rue Montholon fahren.

Liszt war zu Hause. Das wäre eine grosse Seltenheit, sagte mir die Mutter, eine vortreffliche Frau mit deutschem Herzen, die mich sehr ansprach, *ihr* Franz wäre fast immer in der *Kirche*, sagte sie, und *beschäftige sich überhaupt gar nicht mehr mit Musik!* Es waren die Tage, wo *Liszt* Saint-Simonist werden wollte, wo der *Père Enfantin* Paris unsicher machte, wo *Lamenais* die *Paroles d'un Croyant* schrieb und *Balzac* die *Scènes de la vie privée* auf seine *Peau de chagrin* folgen liess. Es war eine grosse Zeit und Paris der *Nabel* der Erde. *Da* lebten *Rossini* und *Cherubini*, auch *Auber*, *Halévy*, *Berlioz* und der grosse Geiger *Baillot;* der seitdem an Politik verkommene Dichter *Victor Hugo* hatte soeben seine „*Orientales*“ herausgegeben und *Lamartine* erholte sich von der Anstrengung seiner *Méditations poétiques*. Da wurde bereits an der Juli-Revolution gebraut, man war aber noch im Ministerium *Martignac*.

Odilon-Barrot sprach *con sordini* in der Kammer, *Cuvier* hielt Vorlesungen im Jardin des Plantes, *Guizot* und *Villemain* in der Sorbonne; *Cousin* entdeckte die deutsche Philosophie; *Lerminier* — Savigny und Ganz — und man lief von Einem zum Andern! *Scribe* gerirte sich im Theater, wo noch eine *Mars* spielte. Dumas hatte, nach deutschen Mustern, sein erstes und bestes Stück, *Henri III et sa Cour*, dem Théâtre français gegeben, dessen erste Aufführung vom Ministerium inhibirt wurde, weil etwas von „Lilien« vorkam. Paris

bildete sich ein, *Klassiker* und *Romantiker* zu haben, und diese Partheien lagen sich in den Haaren. Bei *Karl dem Zehnten* waren kostümirte Hofbälle, bei denen die Herzogin von Berry als Maria Stuart, der Herzog von Chartres als Franz I. erschien, man sprach von dem schönen Fuss der Herzogin von Berry und *Salvandy* sagte, auf einem Ball im Palais Royal, beim Herzog von Orléans: „*man tanze auf einem Volkan*“. *George Sand* war noch nicht recht erfunden, *Chopin* noch nicht in Paris. Marie Taglioni tanzte Tragödien im Grand Opéra, *Habenek*, ein deutscher Meister, leitete das Elite-Orchester im Conservatorium, wo die Pariser, ein Jahr nach dem Tode von Beethoven, zum ersten Mal etwas von ihm hörten. Die Malibran und Sonntag sangen in der italienischen Oper das Turnier-Duett im Tancredi. Es war im Winter von 1828 auf 1829. Baillot spielte Quartett, Rossini gab seinen „*Tell*“ im Frühjahr.

In *Liszt* fand ich einen hageren, blass sehenden, jungen Mann mit unendlich anziehenden Gesichtszügen. Er lagerte, tief nachdenklich, in sich verloren, auf einem breiten Sopha und rauchte, unter drei herumstehenden Klavieren, an einer langen türkischen Pfeife. Er machte nicht die geringste Bewegung bei meinem Eintritt, schien mich vielmehr gar nicht zu bemerken. Als ich ihm in französischer Sprache, anders konnte man ihm damals nicht kommen, erklärte: »meine Familie wiese mich an *Kalkbrenner*, ich käme aber zu ihm, weil er ein *Pianofortconcert von Beethoven öffentlich spielen wolle*“, da schien er zu lächeln. Das war aber nur der Blitz eines Dolches in der Sonne.

»Spielen Sie mir Etwas,« sagte er in unbeschreiblicher Satyre, die dennoch nichts Verletzendes hatte, etwa wie es nicht beleidigend ist, wenn's *donnert*.

»Ich spiele die Sonate für die *linke* Hand (pour la main gauche principale) von Kalkbrenner,« sagte ich und glaubte was Rechtes gesagt zu haben!

»*Die* will ich nicht hören, kenne sie nicht und wünsche

nicht, sie kennen zu lernen!« antwortete er mit steigender Satyre, mit kaum zurückgehaltenem Hohn.

Ich fühlte, dass ich eine *traurige* Rolle spielte, vielleicht für Andere, für Pariser büsste; ich sagte mir aber auch, je fester ich den jungen Mann ansah, *dieser* Pariser, denn das war er seiner ganzen Erscheinung nach, müsse durchaus ein Genie sein und ohne Weiteres, ohne Plänkeleien, wollte ich nicht von einem Pariser aus dem Felde geschlagen sein.

Ich ging bescheidenen, aber festen Schrittes, an den mir zunächst stehenden Flügel.

»Nicht an den!« rief mir Liszt zu, ohne im Geringsten seine halb liegende Stellung auf dem Sopha zu ändern, »da, an den andern!«

Ich trat an den zweiten Flügel.

Damals war ich von der „*Aufforderung zum Tanz*“ absorbirt, ich hatte mich aus Liebe mit ihr vor zwei Jahren verheirathet, wir waren noch in den Flitterwochen. Ich kam aus *Riga*, wo man, nach einem beispiellosen Erfolge des „*Freischützen*“*), an die *Klaviercompositionen* von Weber

*) In Riga war seit 1828 der *Freischütz* eine Persönlichkeit, mit der man gesellschaftlich verkehrte, der Text, Umgangssprache; ich besitze die Ouvertüre vierhändig, war eine peremtorische Einladung zu Abendgesellschaften. Keine Drehorgel ohne *„und ob die Wolke sie oder sich* verhülle (worüber gestritten wurde), keine Kegelbahn ohne den *Jägerchor*, kein Tanzboden ohne den *Walzer*, kein Backfisch ohne *Jungfernkranz und veilchenblaue Seide*, kein heirathsfähiges Mädchen ohne *kommt ein schlanker*. Der mit zwei kleinen Schnepfen heimkehrende Jäger entschuldigte mit: *Alles, was ich konnt erschauen;* der auf den Klub beim Glase Punsch verspätete Ehemann mit: *schwach war ich, obwohl kein Bösewicht. Doch hast du auch vergeben, den Vorwurf, den Verdacht?* war die letzte Frage der Frau vor Schlafengehen. Tauben, nach denen schon lange nicht mehr geschossen wurde, brauchten ein allegorisches: *Schiess nicht, ich bin die Taube! Die süsse Stimme ruft,* sagte der Tenor, wenn er zum Duett ans Pianoforte trat, *konnt ich das zu hoffen wagen?* jeder Zufriedene. *Samiel hilf!* war ein unterhaltender, kleiner Gesellschaftsschrei; *Bei den Pforten der Hölle,* die Bekräftigung jedes Versprechens; kein Nagel wurde eingeschlagen ohne: *Schelm halt fest.* Frauen, welche keineswegs an der Möglichkeit zweifeln, dass auch ein ungeladenes Gewehr losgehen könne, hielten tapfer drei Schüsse im Freischützen aus. Der Freischütz ging über Land

gekommen war, wie noch lange nicht in Paris, wo der Freischütz *Robin (!) des bois* hiess und durch Rezitative von Berlioz verballhornisirt worden war!

Ich hatte bei guten Meistern gelernt. Als ich die drei ersten As in der Aufforderung angeben wollte, gab das Instrument keinen Ton von sich — was war das? — ich spielte stark an, ganz *piano* liessen sich die As hören — ich erschien mir sehr lächerlich — ohne eine Miene zu verziehen ging ich aber tapfer weiter, bis zu den ersten Akkordeintritten — da erhob sich Liszt, trat an mich heran, nahm mir die rechte Hand ohne Weiteres von dem Instrumente weg und fragte: »Was ist *das?* Das fängt gut an!« »Ich glaub' es wohl,« sagte ich mit dem Stolz des Küsters auf seinen Pastor, »das ist von *Weber!*«

»Hat Der auch für Klavier geschrieben?« fragte er erstaunt. »Wir kennen hier nur den *Robin des bois!*«

»Gewiss hat er für Klavier geschrieben und schöner wie Alle«, war meine eben so erstaunte Antwort. »Ich führe im Reisekoffer«, setzte ich hinzu, »2 Polonaisen, 2 Rondos, 4 Hefte Variationen*), 4 Solosonaten, von diesen habe ich eine bei Vehrstaedt in Genf gelernt, die enthält die ganze Schweiz und ist *unglaublich schön*, da lächeln alle schönen Frauen auf einmal, die ist in As-Dur, von der können Sie sich gar keinen Begriff machen, so schön ist sie; so hat noch Niemand für Klavier geschrieben, das können Sie mir glauben.«

(rus evolavit), jeder Baumstamm verwandelte sich Abends in den Jäger, *der im Dunkeln wacht.* Ein nie erlebtes Zusammenwirken aller Kräfte, aller Stände, aller Gewerbe! — Sie *alle* hatte Weber in Musik gesetzt und die Vertheilung der Rollen blieb: *alle* Gutsbesitzer, den *Ottokar,* der auf die Jagd zieht und glücklich macht; *alle* Förster, den *Kuno;* alle Liebhaber von *Gott Bachus Bauch,* den *Kaspar; alle* und *jede* Verliebte, mit und ohne Flinte, den *Max;* die weibliche Bevölkerung, *Aennchen* oder *Agathe,* ohne tertium comparationis. *Das* war unser Robin des bois! was konnten daran Franzosen verstehen!

*) Vien qua Dorina, Thême russe, Thême original, die Josephvariationen.

Ich sprach von Herzen und so überzeugt, dass ich sichtlich Eindruck auf Liszt machte. Er sagte nunmehr in gewinnendem Tone: »Nun, ich bitte Sie, das Alles bringen Sie mir aus Ihrem Koffer, und Lektion will ich Ihnen geben, *zum ersten Mal in meinem Leben*, weil Sie mich Weber am Klavier kennen lehren und sich auch nicht abschrecken liessen durch dieses schwergehende Instrument, ich hab' es mir eigens bestellt, um 10 Skalen gemacht zu haben, wenn ich *eine* darauf gemacht habe; es ist ein vollständig unmögliches Piano. Es war eine *mauvaise plaisanterie* von mir, warum sprachen Sie aber auch von *Kalkbrenner*, und einer Sonate von ihm für die linke Hand? — Aber nun spielen Sie mir Ihre Geschichte (votre chose), die so kurios anfängt. *Da*, das ist eins der schönsten Instrumente in Paris, *da*, wo Sie sich zuerst setzen wollten.«

Nun spielte ich aus vollem Herzen die *Aufforderung*, aber nur die mit *wiegend* bezeichnete Kantilene, in zwei Theilen. Liszt war entzückt über die Composition. »Nun das bringen Sie mir«, sagte er, „das wollen wir uns gegenseitig *erzählen*« (dire)! —

So kam der letzte Buchstabe des musikalischen Alphabets an den ersten.

Liszt konnte sich in unserer ersten Lektion gar nicht von dem Stücke trennen. Er ging immer wieder einzelne Theile durch, versuchte Verstärkungen, gab den 2. Theil des Minore in Octaven und war unerschöpflich im Lobe Webers. Was besass man denn auch damals im Klavier-Repertoir? — Den glatten Tischlermeister *Hummel*, die *Herz, Kalkbrenner* und *Moscheles*, nichts Plastisches, Dramatisches, Sprechendes am Piano; Beethoven war noch nicht verstanden, von seinen 32 Solosonaten spielte man *drei* (!): die AsDur-Sonate mit den Varationen (op. 26), die CisMoll quasi Fantasia und die Sonate in FMoll, die eine Verlegerphantasie *appassionata* genannt hatte, nicht Beethoven. Die 5 letzten, die unsere Tage überwanden und zur Anerkennung brachten, galten für ungeheuerliche Missgeburten eines deutschen Ideologen, der

gar nicht für Piano zu schreiben verstände. Man verstand nur Hummel und Consorten, *Mozart* war zu alt, kannte keine rechte *Passage* wie Herz, Kalkbrenner, Moscheles, der kleineren Species zu geschweigen.

In diesem Reiche der *Mitte* lebte *Liszt*, und davon hat man sich Rechenschaft zu geben, um die Grösse des Mannes zu ermessen, der am Klavier auf Weber und auf sich selbst kam, als er erst zwanzig Jahre alt war! —

Von der AsDur-Sonate von Weber war Liszt vollends entzückt. Die hatte ich mit Vehrstaedt*) in Genf in grosser Liebe studiert und gab dieselbe durchaus im Geiste der Sache. Das bezeugte mir Liszt durch die Art, wie er zuhörte, durch lebhafte Gesten und Bewegungen, durch Ausrufe über die Schönheit der Composition, so dass wir zweiköpfig arbeiteten. Dieses grosse romantische Gedicht für Piano beginnt bekanntlich in einem Tremolo des Basses auf As. So hatte noch keine Sonate angefangen! Es ist wie ein Sonnenaufgang über dem verzauberten Walde, in dem die Aktion vor sich geht! — Die Unruhe meines Meisters war über den 1. Theil des ersten Allegro so gross geworden, dass er mich noch vor Schluss desselben mit den Worten an die Seite schob: „*Warten Sie! warten Sie! was ist das? Da muss ich selbst hinein!*“ Das hat man noch nicht erlebt! — Man denke sich ein Genie wie Liszt, zwanzig Jahre alt, zum ersten Male vor einer solchen Kapital-Composition von Weber, vor der Erscheinung dieses Ritters in Goldrüstung!

Er versuchte immer wieder diesen 1. Theil in den verschiedensten Intentionen; bei der Passage (in der Dominante) in Es, am Schluss des 1. Theils, (eine Passage hat die Sonate gar nicht, einen reizenden, der Idee verwebten Klarinettgang könnte man es nennen), sagte Liszt: »Es steht *Ligato* da, ob man das nicht besser pp. staccato (piqué) machte? steht

*) Vergl. über diesen curiosen Pianisten, Lenz: Beethoven et ses trois styles, Sonate oeuvre 26, wo ich ihn zu zeichnen bemüht war.

doch auch *Leggermente* dabei.« Er experimentirte nach allen Seiten.

So war mir gegeben zu beobachten, wie *ein* Genie sich ein *anderes* ansieht und für sich verwerthet! So machten wir jedes Mal an die zwei Stunden Aufenthalt in Weber, eine absonderliche Lektion!

»Nun, und wie ist denn der 2. Theil des 1. Allegros?« fragte Liszt, und sah ihn sich an. Es schien mir rein unmöglich, dass man diesen, die thematische Durchführung in gehäuften Octaven, die sich seitenlang bekämpfen, vom Blatt lesen könnte! —

»Das ist sehr schwer«, sagte Liszt, »schwerer indess die Coda, und in diesem Schlusse das *Ganze* zusammenzufassen, hier in der Centrifugal-Figur (13. Takt vor Schluss). Die Passage (im 2. Theile, natürlich in der Haupttonart As) machen wir also nicht *Staccato*, das wäre etwas geziert (recherché), wir machen sie aber auch nicht *Ligato*, dazu ist's zu dünn, wir machen sie *Spicato;* schwimmen wir zwischen beiden Wassern« (nageons entre les deux eaux!). —

Hatte ich das Feuer und Leben, die durchgeistigte Leidenschaft im ersten Theil der Darstellung durch Liszt bewundert, so setzte mich seine siegesgewisse Ruhe und Sicherheit und wie er sich zurückzuhalten verstand, um alle Kräfte dem letzten Angriff aufzusparen, im 2. Theil in Erstaunen! — So jung und so weise! sagte ich mir und war desorientirt, absorbirt, decouragirt! —

Im *Andante* der Sonate lernte ich in den ersten 4 Takten mehr bei Liszt, als in Jahren bei meinen früheren guten Lehrern. »Diese Exposition ist zu machen, wie *Baillot* Quartett spielt, die begleitenden Stimmen sitzen in den abgehobenen Sechzehntheilen, aber Baillots Stimmen sind sehr gut, Sie dürfen es nicht schlechter machen! Sie haben eine *gute* Hand, Sie *können* es lernen; passen Sie auf, es ist nicht leicht, damit kann man Steine rühren; ich kann mir denken, wie die Klavierhusaren das abreissen! Ich werde nie vergessen, dass ich die Sonate durch *Sie* kennen lernte, nun

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA
Stowarzyszenia I. F. C.

sollen Sie etwas durch mich kennen lernen, ich werde Ihnen Alles sagen, was ich über unser Instrument weiss.«

Die 32. Theil-Figur in der Andante im Bass (35. Takt) hört man und nur zu oft, als eine *Passage* in der linken Hand entheiligen, die Figur will *kosend* ausgesprochen sein, ein *amoroses* Violoncell-Solo soll es sein! So gab es Liszt, in furchtbarer Majestät aber, den Octavendurchbruch auf das 2. Thema in CDur, das Henselt die „*Zehn Gebote*“ nennt, eine treffliche Bezeichnung.

Wie soll ich auch nur andeuten, was Liszt aus dem *Menuetto capricioso* und Rondo der Sonate bei *erster* Bekanntschaft mit diesen genialen Sätzen machte? — Was waren nicht in seiner Behandlung das Klarinett-Solo im Trio des *Menuetto*, die Modulation dieses Sehnsuchtsrufes, die Gewinde im Rondo! —

Angesichts der Weberschen Sonaten darf man sagen, dass die Art Webers, das Instrument zu behandeln und für dasselbe zu schreiben, als Ausdruck des Instrumentes, als specifische Klaviermusik, die Beethovenschen Sonaten hinter sich lassen, nicht als Musikidee, die am Klavier zur Sprache kommt. Die Sonaten Mozarts sind Cartons zu Quartetten, die Sonaten von Beethoven symphonistische Rhapsodien, die ritterlichen Sonaten Weber's aber der glücklichste und beglückendste Ausdruck des Instruments als solches! Das Piano Weber's ist das von Quartett- wie Symphonie gleich freie, selbstständige, sich genügende, selbstbewusste Pianoforte, das der neueren Schule, das der Behandlung des Instruments durch Liszt und Chopin die Pforten öffnete.

Und ist auch nur je eine grössere Genialität in Behandlung des Klaviers erreicht worden, als in der CDur-Sonate von Weber, seiner ersten?

Mit Staunen steht man vor diesem Werk aus dem *Jahre 1813* (in diesem beurtheilt es die grosse *Blinde*, die Allgemeine Musikalische Zeitung), ein Werk, das vielleicht noch früher entstand, das sich *dermaassen* von den vor 60 Jahren (!) herrschenden Formen des musikalischen Ge-

dankens, wie aller gesellschaftlichen und social-politischen Beziehungen und Verhältnisse im Leben emancipirte! denn wir trennen nicht das Leben von seiner Gestaltung durch die Kunst. Das Vaterhaus, der Heerd, der Hausaltar, die *häusliche Jahreszeit,* sind die Motive der Weberschen Sonate in C, mit dem Impuls der jugendlichen Seele nach dem unbekannten Lande, das hinter dem Weichbilde der bürgerlichen Geburtsstätte und seiner beengenden Marken hinausliegt! Dieser Sehnsucht leiht Weber Worte in dem Sonatengedicht in C, eine zweite „*Glocke*".

Vom Mädchen reisst sich stolz der Knabe! —
Das steht deutlich da in dem verminderten Akkord zu Anfang, durch den das Gedicht von Weber sich in's Leben stürzt.

Die Sonaten von Weber verbinden uns dem Leben, das Verhältniss von Beethoven zum Leben ist am Klavier das des Kanzelredners zur Gemeinde.

Wie Liszt gerade Weber am Klavier verherrlichte, welche Alexander-Triumphzüge er mit Weber, namentlich im *Concertstück,* durch Europa aufführte, das weiss die Welt und ferne Zeiten werden davon sprechen.

Ich komme jetzt auf einen Gedanken, auf den ich mir, verehrter Leser, allerdings seinerzeit etwas einbildete, weil ihn Niemand gehabt, weil er die absonderliche Art von Liszt, für Klavier zu schreiben, aus inneren, aus esoterischen Gründen erklärt und seinen mechanischen Schwierigkeiten das Aeusserliche und anscheinend Gesuchte nimmt.

Ich verstehe die Schreibweise von Liszt für Klavier als eine Persiflage der Standesunterschiede, Conventionen und Albernheiten in den früheren Pariser Salons, die in ihren vielfachen Erbärmlichkeiten und Kindereien ich unter drei Pariser Regierungen zu beobachten Gelegenheit hatte. Diese ohnmächtigen Pretensionen aller Art, diese Löwen geltenden Nadelstiche, unterschieden weiland Paris von Deutschland, von dem in solcher Beziehung breitathmigeren Petersburg, wo der Künstler als Kulturträger den Höchstgestellten noch ebenbürtig ist, das Verhältniss des Künstlers zum Leben

eher in das gegenseitige Extrem, wenn auch nicht immer zum Glück des Künstlers, umschlägt.

Die Schwierigkeiten in der Schreibart von Liszt sind, so zu sagen, Variationen auf das von ihm Paris aufgegebene Thema: »*Stirb* Vogel oder *friss!*« Liszt wirft den Parisern diese Schwierigkeiten in's Gesicht — *den Dank, Dame, begehr' ich nicht,* sagt er: macht mir das nach, sagt er, *wer* und *was* seid ihr? fragt er. Wer nicht in weiland Paris war, war in keiner rechten Stadt. *Dieser* Stadt — Geissel wie Schooskind — war *Liszt.* Seine Weise, schwer zu schreiben, ist auch noch ein Ausdruck seines ihm *natürlich* innewohnenden, nie erlebten Klaviermechanismus, denn es ist ein grosser Irrthum, wollte man glauben, dass ihm Jemand darin gleichkommt oder gleichkommen *könnte,* so wenig am Mechanismus an und für sich, nicht auch in seinen Anwendungen, gelegen sein mag. Man hat gesagt: lasst alle Componisten zusammenkommen und den einfachen CDur-Accord instrumentiren, Beethoven's Accord wird Beethoven sein! Dies trifft den Kern der Sache! Es ist nicht anders mit *Liszt*; lasst alle Pianisten zusammenkommen und das Es Dur-Pianoforteconcert von Beethoven angreifen (um *dies* Beispiel zu wählen), mit dem ersten Schlag von Liszt wird man wissen, dass *er* und kein Anderer es war! *Seine* Fantasie hat keine Schwere, sie ist unkörperlich gegeben; wo Liszt erscheint, da verschwinden alle Pianisten in seinem Schlagschatten wie in einem Zaubermantel. *Liszt* ist Doctor wie *Faust* und wir Alle sind seine *Wagner!* —

Der freundliche Leser dieser Erinnerungsblätter hat somit nicht das Recht, bei unseren Beurtheilungen Anderer, zu fragen: aber *Liszt?* —

Das wollte ich feststellen. »Das ist der Humor davon,« sagt Pistol, das hiess, Liszt ist ein *Gespenst!*

Seitdem man bis Rom gehen muss, um Liszt zu *sehen,* von hören war ohnehin keine Rede; seitdem Liszt der Oeffentlichkeit den Rücken gewandt, hat man nur noch das Recht, ihn *gehört* zu *haben,* nicht ihn als Pianisten anzuführen; Liszt

ist gleichsam ein Todter, der zum Glück am Leben ist, ein Pianist ist er nicht. In seiner Persönlichkeit ist er ein Spiegelbild unserer Tage, in denen mehr geschieht, als sonst in Jahrhunderten geschah; abgesehen von aller Musikoberherrschaft, ist Liszt eine Grossintelligenz des Jahrhunderts.

Zur Erklärung und richtigen Anschauung der eigenartigen Schreibart von Liszt, aus ihm selber, aus seiner bevorzugten Natur sei noch gesagt: Die Kunst ist die ideale Wahrheit des Erdenlebens, die unkörperliche Wahrheit ist sie. Diese kann sich verschieden geben, die Schwierigkeiten in Liszt sind nichts Aeusserliches, sie sind ein Schlüssel zu seinem inneren Wesen. Werden sie nur äusserlich dargestellt, diese Schwierigkeiten, wie man nur zu oft erlebt, so bleiben sie etwas Aeusserliches, so klebt ihnen die Erdscholle an und der Geist bleibt bei'm Componisten zurück. —

II.

CHOPIN.

„Il ne faut pas s'en nourrir, mais s'en servir comme d'une essence.“

Pascal.

Europa feierte Liszt von Madrid bis Petersburg, als wir uns 1842 in Paris wiederfanden, wo Ludwig Philipp König geworden war. Hielt das Jahr 1830 schon lange nicht mehr Wort in der Person des Bürgerkönigs, es war dennoch wieder eine grosse, bewegte Zeit, eine Ideenzeit, und Paris war Centralsonne in der Constellation Europa, durch den Einfluss, den es auf Sitte und Leben, mehr noch, durch den allgemein getheilten Glauben an seine maassgebende Bedeutsamkeit, übte. Das Leben war elegant leichtsinnig geworden, unter *Karl dem Zehnten* war es einfach corrumpirt gewesen. Damals hatte das Laster seine Livrée getragen, jetzt machte man es zur *demi-monde* mit allerlei social-autorisirten Ansprüchen, mit den acceptirten Abstufungen, Duchesse, Camélia und so weiter! Die Grisette war avancirt zur *Lorette*, eine Specifikation, die durch *Thiers*, wenn ich nicht irre, oder doch durch eine hochstehende politische Persönlichkeit der Zeit, Bürgerrecht in der Sprache erlangt hatte, nach der niedlichen Kirche *Notre Dame de Lorette*, in deren Nähe, in dem beau quartier der Stadt, diese Bruchtheile der bürgerlichen Gesellschaft zu wohnen pflegten. *Thiers* wohnte damals im Sprengel der Notre Dame de Lorette-Kirche, *Place Saint George*, im freundlichen Hôtel seiner Schwiegermutter, Madame Deaune, mit einem Gärtchen nach der Strasse. Er war von Zeit zu Zeit Minister König Ludwig Philipps, was nicht viel

sagen wollte und nie lange dauerte. Thiers glaubte damals wahrlich nicht, dass eine Revolution der Mühe werth finden würde, sein Haus der Erde gleich zu machen, er aber, der aus Marseille nach Paris gekommene kleine Advokat, auf den *Ruinen*, Präsident der Republik Frankreich sein werde. Impavidum ferient ruinae! —

George Sand war im J. 1842 bereits ganz und gar erfunden worden, die ganze Camelienlitteratur stand in Blüthe, Balzac meinte, ein elektrischer Duft ginge durch Paris, Paris sei ein *milieu*, in dem allein man leben könne.

In diesem *milieu* lebte Chopin, war aber im Augustmonat noch in der *Touraine* mit *George Sand* auf einem *château*, dessen Proportionen die Uebersetzung „*Schloss*“ gewiss ausschlossen. Der Geist dieser Zeit, der Kunst- und Litteratur-Plejaden, die sie zeugte, lag überhaupt darin, mehr *scheinen* zu wollen als man *war*, und auszugeben, was man gar nicht hatte! Der Begriff „*distinguirt*“ *(le distingué)* primirte und machte kaleidoskopisch die wunderbarsten Abstufungen durch. Vor dem Monat November nach Paris zurückzukehren, und hätte man sich Sommers über auch nur in Paris versteckt gehalten, das war nicht „*distingué*“, und *Chopin* war sehr *distingué*, nicht etwa wie olim-Kalkbrenner als Pfau oder Silberfasan (auch schmückte ihn nicht das kleinste Ehrenlegionbändchen), sondern als ein *grosser* Künstler, obgleich gut fashionabler Pariser, war Chopin *distingué*, in seiner leicht vornehmen Reserve, in seinen Manieren, in seiner ganzen äusseren Erscheinung war er es und suchte er offenbar etwas darin.

Diesmal kam ich aus Petersburg nach Paris, nicht aus Riga, über Genf. Seit der Weberschen As Dur-Sonate hatte ich 14 Jahre in Petersburg zugebracht, quantum mutatus ab illo! Liszt war in Paris und soeben seinen beispiellosen Petersburger Triumphen entgangen, wo er sich vor vier tausend Personen, allein, ohne Begleitung, im Saal des Adels producirt hatte, wo die Damen der höchsten Gesellschaft ihn, nach einem solchen Triumphconcert, an der Treppe seines

Gasthauses mit Blumenguirlanden zu empfangen pflegten, wo der hohe Adel eigens ein Dampfboot mit Musikchören herstellte, um den grossen Künstler bis nach Kronstadt und weiter bis auf die Rhede des finnländischen Golfes zu geleiten, als er sich nach Deutschland einschiffte.

Mein erster Gang in Paris war zu Liszt, der in der *Rue Blanche*, nicht weit von unserer Rue Montholon aus dem Jahre 1828, wohnte. Wieder empfing mich freundlichst die gütige Mutter des grossen Künstlers, sagte mir aber nicht mehr wie damals: „ich fatiguire ihren Franz, und der sei immer „*tout chose*“, wenn ich ihn mit meinen Sonaten von Weber besuche!“ Die Kirche besuchte der Sohn nicht mehr so häufig, die trug er in sich, und Saint-Simonist wollte er nicht mehr werden.

Liszt selber empfing mich erst recht grossartig.

»Ich besuche Sie täglich«, war sein erstes Wort; „ich lasse Ihnen einen Flügel von Erard hinstellen, Sie wohnen so gut, in der Nähe von Schlesinger, wo man oft ist; am Instrument wollen wir uns der alten Zeiten erinnern, besonders der Sonaten von Weber, die führen Sie ja wohl mit sich?«

»In demselben Exemplar mit Ihren Anmerkungen, die ich wie ein Heiligthum bewahre, aber ich möchte gern etwas Chopin« —

»Was Sie wollen, studieren wir; bilden Sie sich nur nicht ein, zahlen zu dürfen; für einen *Preis* gebe ich nicht Lektion, ich besuche einen Freund, eine Tasse Kaffee aus dem Hôtel, das ist Alles. Ich komme alle Tage, Punkt 2 Uhr, und wir verabreden Mittag und Abend, den ganzen Morgen müssen Sie am Instrument sitzen, ich schicke Ihnen das Beste, ich werde es selbst bei Erard aussuchen.«

Das waren unvergessliche Vormittage! Liszt verfehlte selten die Stunde, das war die „*politesse du Roi*“. Stand er in der Thür meiner Gasthausnummer, den Hut auf dem Kopf, ein elegantes Stöckchen von *Verdier* in der Hand, mit

dem geistreichen, sprechenden Gesicht mich anlächelnd — ich glaubte, ich wäre König geworden in Paris! —

Einmal spielte ich ihm nach seinem Sinne das von ihm gesetzte Ständchen von Franz Schubert. »Geben Sie einen Bleistift,« sagte er, und schrieb hinein: comme *naturaliste*, parfait, mit Franz List, zur schlängelnden Unterschrift.

„*Wie, Naturalist?*“ entgegnete ich, „wenn ich *Sie* zum Lehrer gehabt?“

„Nun ja! Sie spielen's sehr gut, herzlich, sehr herzlich spielen Sie's und ganz tadellos, aber nicht als Virtuose und nur ein solcher, und wie Wenige unter ihnen, können die Coda geben, wie *ich's will!* Das ist verdammt (diablement) schwer; nicht in den Noten, in dem ganzen Zusammenhang und im Virtuosenausdruk. Das wollte ich sagen.“

Wir kamen an die Polacca in E Dur von Weber.

„Das ist wieder Virtuosenarbeit“, sagte er, „Sie spielen's ganz gut, aber Sie können mit der Kraft nicht reichen, man muss da den Teufel im Leibe haben.“

Ich spielte das Trio, das mondbeschienene.

„Das spielen Sie *schön*“, sagte Liszt lebhaft, „sehen Sie, das ist vollkommen, geben Sie Bleistift“, und er schrieb hinein: »ceci est parfait», sehen Sie, das ist die Medizin für den Schubert. Wer hat Sie denn den Fingersatz gelehrt? diesen Wechsel von Daumen und Zweiten und umgekehrt (auf der punktirten Mittelstimme, auf h und e)? Der ist nicht von Ihnen, der ist gut, aber etwas häcklig ist er, man kann sich accrochiren, von wem ist er denn, der Fingersatz?“

„Von *Moscheles* in London: Damals, *nach* Ihnen, 1829!“ —

„Ei! ei! war *der* so klug in *Weber?* — Nun, *ich* werde Ihnen also die Polacca spielen, es wird besser sein.“ Als er die Wendeltreppe im Hôtel hinabstieg, zu der ich ihn stets bis zum Hof begleitete, sagte er noch mehrmals auf der Treppe: „famos war das Trio, ganz famos! Das hatten Sie nicht geübt, nicht wahr? Das ist sehr schwer, in

dieser Kantilene, das erlebt man nicht an den sogenannten *starken* Schülern, und hier in Paris nun schon gar nicht, also immer Weber, das ist Ihr *natürlicher Boden!*“

Ich war glücklich, hielt mich für etwas, für einen foudre de guerre au Piano! Ist doch die Einbildung das Glück! Es waren seelige Tage, diese Tage im Weber-Bündniss mit Liszt! —

Seitdem hat Liszt den geistreichen Gedanken gehabt, die ernste, sprechende Introduktion aus der ersten, unbedeutenden Polacca von Weber in Es Dur, der zweiten, der herrlichen Ahnfrau der Gattung, der Polacca in E Dur anzubauen, das Ganze für Piano und *Orchester* zu gestalten und dem Bravour-Repertoir als unschätzbares Geschenk zu verehren. Die von Liszt dem Stücke, von der Weberschen Introduktion, bis zur Weber'schen Polacca, hinzukomponirte Brücke, ist das Geistreichste und Geschmackvollste, was man sich zu denken vermag; es ist wie ein *Gesicht* in romantischem Schimmer! Das ist Titaniens Wald unter *anderen* Bäumen! Das ist unnachahmlich gefühlt! Dazu hätte *Chopin* geweint! — So hoch flog er nicht! — Bis an die Romantik kam er nicht! — Poetisch *materiell* blieb er, gefangen sass er in der glänzend *materiellen* Atmosphäre von Paris, in dessen conventionellen Satzungen, in dessen kleidenster Toilette! —

Eines Morgens sagte Liszt: „Gehen wir spazieren, es ist schönes Wetter, aber was haben Sie denn *da* für einen Ueberzieher?“

„Den nahm ich mir in Hamburg, eine Art Tigerfell in braunem Sammt, schloss gut, gefiel mir.“

„In Paris machen Sie damit Aufsehen, *ich* bin in Paris der *einzige* Mensch, der Ihnen in diesem hanseatischen Fell den Arm geben kann; kommen Sie. Wir essen Maccaroni bei Broschi, der Grand Opéra gegenüber, wo Rossini hinkommt, wir setzen uns an seinen Tisch.“ Als wir über die Boulevards gingen und die Menschen uns so neugierig ansahen und nachsahen, verstand ich die Worte von Liszt,

wie nur er sich mit einem Menschen in einem Paletot dieser Art zu zeigen vermöge. *Chopin* hätte es nicht gethan! Das hätte der Sand missfallen können! So sonderbar, so modenäffig, so klein war das grosse Paris und wird es bleiben.

Die Weber'sche As-dur Sonate kam, post tot errores, an die Reihe. „Sehr gut, sehr gut", sagte Liszt im Rondo, unter Anderem, „aber noch zu wenig von der kleinen Gräfin B * * in Petersburg, der sprechende Fuss fehlt." Er spielte den Fuss; ich studirte und trat ihm wieder mit dem Rondo unter die Falkenaugen. „Nun! so ist's recht", sagte er, „der Fuss ist da, aber wo ist der Schuh?" — Er spielte den Schuh.

So musste er immer etwas sagen und thun, und hatte jederzeit Recht. Es war die Stelle im Rondo (24ter und folg. Takte) mit der im Bass schlängelnden Skala in F-moll. Liszt hat's längst in Rom vergessen. Ich werd's behalten.

In den Mazurken von *Chopin*, in B-dur und A-moll op. 7, lernte ich viel Klavierspiel im Allgemeinen bei Liszt. In beiden Stücken notirte er bedeutsame kleine Varianten und nahm die Sache sehr streng, namentlich den scheinbar so leichten Bass im Maggiore der A-moll Mazurka. Was hat er sich da für Mühe mit mir gegeben! „Nur ein Esel kann glauben, dass das leicht ist", sagte er, „an diesen *Verbindungen* erkennt sich der Virtuose! Spielen Sie *Chopin* das *so* vor, er wird etwas merken; es wird ihn freuen. Diese dummen französischen Ausgaben verhunzen Alles in ihm, diese »*Bogen*« müssen *so* im Bass ziehen!" —

„Wenn Sie *ihm* das *so* vorspielen, so wird er Ihnen Lektion geben, Sie müssen nur die Courage haben dies zu thun", schloss Liszt.

Es war bereits October und *Chopin* noch immer so *distingué*, dass er nicht in Paris war. Da sagte Liszt eines Morgens mit liebenswürdigster Theilnahme an mir: „Nun, *er* kommt, ich hab's erfahren, wenn ihn nur die Sand loslässt!" Ich sagte: „Wenn *er* nur »*Indiana*« losliesse!" „Das thut er nicht", meinte Liszt, „das kenn' ich. Ist er hier, so bring' ich

ihn gleich zu Ihnen, der Erard steht einmal bei Ihnen, wir spielen dann von ungefähr die vierhändige Sonate von Onslow (F-moll), auf die Sie so versessen sind, wie wir bereits einmal öffentlich in Paris thaten, es war curios (curieux) genug, *Chopin* spielte die Oberstimme, *ich* wollte es so, er wird's gern wieder thun; Sie müssen die Sonate haben, nehmen Sie das bei Schlesinger, suchen Sie die Leipziger Edition zu bekommen, die ist korrekt. Auf diese Weise bekommen Sie am Leichtesten Lektion bei ihm, es macht sich von selbst, besonders jetzt im Anfang der Saison. Sie glauben gar nicht, wie schwer das ist, da kennen Sie noch gar nicht Paris! bei mir, zum Beispiel, nun da ist's gar nicht, aber schwer, schwer ist's bei *Chopin!* Wie Viele haben die Reise nach Paris gemacht und bekamen ihn nicht zu sehen!« —

Seitdem ich hoffen durfte, *Liszt* und *Chopin* bei mir zu hören, trug mich die Luft in Paris, vor Musikhandlungen grüsste man mich, bei Schlesinger bot man mir jedesmal einen Stuhl. Ich war mit Liszt *vorbeigegangen*. Bei Schlesinger begegnete ich Berlioz, er verstand wenig von Klaviermusik und sah im blauen Frack mit Metallknöpfen und der wohlverdienten Ehrenlegion aus, wie ein musikalischer *Robert Macaire*, ein Charakter, den Frédéric *Lemaitre* im Theater der *Porte Saint-Martin* vortrefflich darstellte. *Berlioz* nannte Liszt, *le cher sublime*, das fand man sehr *spirituel*, man war damals noch regelmässig erstaunt, wo immer Jemand über den Zaun der Sprache kletterte. Als ich Berlioz in Petersburg 1868 wiedersah, nach dem Verluste seines Sohnes, seines ganzen Glückes, da kam er mir vor wie der Vicar of Wakefield auf einem Begräbniss; da war er nicht mehr gut zu sprechen auf Liszt, da hielt er die B-dur-Symphonie von Beethoven für die schönste! da lag der arme leidende Mann immer auf dem Rücken im Palais der Grossfürstin Helena, wo er wohnte; da las ich ihm meine Berichte über die von ihm dirigirten Concerte der, unter dem Patronat der Grossfürstin bestehenden, Russischen Musikalischen Gesellschaft an seinem Bette vor, da liess er mir beim Abschied

sein Lichtbild mit der Inschrift: «à l'homme qui a sû aimer et admirer!! son frère dévoué, Hector Berlioz.» Berlioz war unglücklicher wie König Lear! —

Der Oktober war da, aber *Chopin* noch immer nicht! — Mit Mühe und Opfern erlangte ich Verlängerung meines Urlaubs aus Petersburg, wartete unverdrossen und war so fleissig am Erard, wie möglich. Ich erinnere mich sehr wohl in jedem Cabriolet, das ich mit Halsbrechen bestieg, um das famose Milieu *mit elektrischem Duft* in allen Richtungen zu bestreichen und gründlich kennen zu lernen, fortwährend, noch auf dem das Fuhrwerk schliessenden *Deckel,* die Volate geübt zu haben, die mir Liszt in der B-dur-Mazurka von Chopin notirt hatte, um die rechte Hand im *Wurf* zu erhalten. Es handelte sich darum, statt von f auf f (eine Octave tiefer) in das Thema zurückzugehen, zwei Octaven *höher* zu gehen und dann in die tiefere Octave zurückzufallen, d. h. in Triolen, 12 f zu nehmen und sich doch nicht zu versäumen! Unter Liszt's Händen war das eine Rakete mit einer Sternschnuppe, in der Reprise des Themas! Ich führe das an, um den Adepten zu warnen, sich je einzubilden, so etwas nachmachen zu können. Naive Verirrungen, die vom Wege abführen, in denen man sich komischer vorkommen sollte, als wenn man als Deutscher Französisch spricht, wie Göthe meint.

Eines Abends besuchte mich Liszt mit dem vortrefflichen Pianisten *Hiller* und dem bekannten Violinvirtuosen *Ernst.* Bei mir stand das gute Instrument, und Musikalien waren zur Hand. Liszt spielte mit Hiller die Freischützouvertüre, und Ernst geigte dazu nach Kräften. Das war den Herren so über Mittag eingefallen und Ernst hatte sein Instrument gleich mitgebracht. Es war eine merkwürdige Aufführung. Die Herren blieben den Abend und machten noch allerlei *Jux,* wie Liszt sich ausdrückte. „Wo wohnt *Cramer?*“ fragte ich. »Der hat eine Pianofort-Lancaster-Schule angelegt«, entgegnete Liszt, »den können Sie nicht sehen, der ist nie in der Stadt, der wohnt in der Vorstadt der Batignolles!« Cramer, in London Millionair geworden, spekulirte bei einem

Banquier, verlor Alles, ist in England Engländer geworden und nun nach Paris gekommen, wo es ihm nicht gefällt. »Cramer ist ein Siebziger, den lassen Sie in Ruhe«, schloss Liszt, »von dem haben Sie auch nichts zu lernen, da Sie mich haben«.

Ich liess Cramer nicht in Ruhe; er war mir heilig, venerabilis Beda! — Ich hatte ihn 1829 in London in den Argyle-Rooms-Concerten vortrefflich das Klavier-Quartett von Mozart in Es Dur spielen gehört, mit *Lindley,* dem englischen Violoncellisten, und Franz Cramer in der Violinstimme, dem Bruder von Jean Baptiste. Ich schrieb Cramer in Erinnerung dessen einen devoten Brief; der Graf Wielhorsky war ihm in Rom begegnet und hatte mir viel von ihm erzählt. Das waren Anknüpfungspunkte. Der Verfasser der weltbekannten Etüden, dieses Gesangbuches für unconfirmirte Pianisten, *Kirchenvater* Cramer, antwortete mir und versprach zu kommen. Nun sagte ich mir: ein *englisches* Diner bestellen, alle Schüsseln auf einmal aufgetragen, den besten Portwein und *alle seine Werke* auf dem Tisch! *Sämmtliche Werke,* ein ungeheurer Stoss Noten, gab Schlesinger her. Sie mussten lange vom fingerdicken Staube gereinigt werden, waren aber vollständig. Ein ganzes Menschenleben! —

Um ein englisches Essen und Portwein ersten Ranges zu beschaffen, fuhr ich einen ganzen Tag umher. Ein so sonderbarer Ort ist Paris. Paris will eben nur sich selbst kennen.

Leider hatte Liszt Paris bereits verlassen. Er hätte mir nicht abgeschlagen, Kirchenvater Cramer aus dem Stoss vorzuspielen. Das wäre noch etwas gewesen! —

Cramer erschien mit dem Schlage sieben, früher sei er mit der *Schule (!)* nicht fertig, hatte er geschrieben. Ich wollte meinen Augen nicht trauen! Von Jugend auf stand Cramer in einem Heiligenschrein in Riga und jetzt stand er leiblich vor mir! Ich küsste ihm mit Gewalt die Hand. Er war betreten. Mir schien es in der Ordnung. »Nur das vermag ich Ihnen zu bieten,« sagte ich, und führte ihn an den Thurm seiner sämmtlichen Werke.

»Ist das Alles von mir?« seufzte er, »hab' ich das Alles geschrieben? Wer kennt das *jetzt?* aber es freut mich, es freut mich sehr« — er schüttelte mir *Englisch* die Hand. Wir sprachen Französisch, Englisch schien mir nicht am Platz, Cramer hätte denn angefangen, und von Deutsch ist in Paris nicht die Rede, das Pariserische dringt einmal in alle Spalten des Lebens; Wasser filtrirt! —

Nun wurde aufgetragen. Alles Englisch, Teller, Gläser. Er sah es gleich. »Leben Sie Englisch?« fragte er. »Es ist eine kleine Aufmerksamkeit gegen Sie!« Es schien ihn zu freuen. »Es gab eine Zeit, wo ich solchen Wein trank«, sagte er, wie er den Portwein kostete, »aber wo haben Sie ihn *hier* gefunden? *Aux trois têtes de Mores*, es soll der einzige Ort in Paris sein, wo man guten Porto findet.«

»Man hat mir davon erzählt, es ist ein amerikanisches Geschäft, sonderbare Stadt, dieses Paris, nicht wahr? Ich liebe es nicht, ich hätte besser gethan, nach Deutschland zu gehen, aber das Klima hier thut mir wohl, ich bin schon mehrere Jahre da und zu alt, um weiter zu gehen.«

Cramer war wortkarg und antwortete immer ruhig, bedacht, Moderato. Als ich ihn nach *Chopin* fragte, sagte er: »Ich versteh' ihn nicht, er spielt aber schön und correct, o! sehr correct, er lässt sich nicht gehen wie die anderen jungen Leute, aber ich versteh' ihn nicht; Liszt ist ein *Phänomen*, der spielt auch nicht immer seine eigenen Compositionen; ich verstehe nicht die neue Musik.«

Die Stimmung bei Tisch war eine gedrückte, warum? Cramer schien mir zu sehr der Vergangenheit anzugehören, als dass ihn die Gegenwart interessiren könnte, auch kam ich mir ihm gegenüber gar zu unbedeutend und jung vor mit meinen damaligen 33 Jahren! — Nach Tisch indess wurde Cramer gesprächiger, ich machte eine Diversion an den Erard und bat ihn, mir zu erlauben, ihm seine 3 ersten Etüden vorspielen zu dürfen. Er setzte sich auf's freundlichste zu mir. So nahm ich also de facto, Lection bei J. B. Cramer! — Das hätte ich mir in der Jugend nicht träumen lassen!

Schon *Vehrstaedt* in Genf spielte die Etüden als *Repertoir;* ich hatte sie bei ihm studiert, die dritte in D Dur, mit einem intriguirten Fingersatz, Alles abgebunden, in voller Cantilene, als Gebet, als Schlummerlied, wie man will.

Cramer sagte: »Von mir haben Sie nichts zu lernen. Das sind Uebungen, spielen Sie denn diese Sachen zum *Vergnügen?*«

»Gewiss!« Ich schlug die Etüde in F mit der Achteltriolenfigur auf — »sehen Sie! welche Pastorale!« — Ich sprach von *Henselt* in Petersburg, der in den Etüden ganz lebe. Es schien ihn zu freuen.

Auf meine Bitte spielte Cramer die 3 ersten Etüden. Es war trocken, hölzern, rauh, ohne Cantilene in der dritten, in D Dur, aber abgerundet und magistral. Der Eindruck, den ich empfing, war ein peinlicher, ein äusserst peinlicher! — War das Cramer? Hatte der grosse Mann so lange gelebt, um so weit hinter der Gegenwart zurück zu bleiben? Ich that das Mögliche, um meine Enttäuschung nicht durchblicken zu lassen, war aber vollständig desorientirt und wusste nicht, was ich sagen sollte; ich fragte ihn, ob er ein *absolutes Ligato* in jener 3. Etüde etwa nicht indizirt fände? — Er hatte die Gruppen in der Oberstimme *„abgesäbelt"*, nicht einmal die Bassfortschreitungen unterbunden, ich wollte Ohren und Augen nicht trauen! —

»*Wir* waren nicht so *ängstlich,*« antwortete Cramer, »wir legten nicht so viel hinein, das sind Uebungen; *Eure* Accente und Intentionen hab' ich nicht, *Clementi* spielte ebenso seinen *Gradus ad Parnassum*, wir verstanden es nicht besser und schöner wie *Field*, der ein Schüler von Clementi war, hat Niemand auf dem Klavier gesungen; mein Vorbild war Mozart, schöner hat Niemand componirt! Jetzt bin ich vergessen und ein armer Elementarlehrer, in einer Vorstadt von Paris, wo sie die Etüden von *Bertini* spielen, ich selbst muss in den Etüden von *Bertini* lehren! Sie können's hören, wenn Sie wollen, acht Pianos auf einmal!« —

Ich sprach von *Hummel*, von dessen Cramer gewidmeten

Pianofortetrio in E-Dur, ich meinte, das Thema des 1. Satzes sei schön, es werde aber nichts daraus, es kämen nur glatte Passagen.

»Nach Mozart ist *Hummel* der grösste Componist für Klavier«, sagte Cramer, »den hat *Niemand* übertroffen.« Ich wusste, dass man Cramer nicht mit *Beethoven* kommen konnte und um so viel weniger mit *Weber*. Ich hatte alle meine Musikalien entfernt, Alles im Zimmer war J. B. Cramer. Ich zog seine vierhändige Sonate in G-Dur hervor (mit dem Adagio in C). Die hatte ich so gern in meiner glücklichen Jugend, mit meinem Lebensfreunde *Dingelstaedt* gespielt! Cramer wunderte sich, dass ich sie kannte, musste sich erst auf die Sonate besinnen, spielte den Bass rauh und plump, dass mir nur die Ehre blieb, neben dem Componisten gesessen zu haben! Eine so grosse Enttäuschung erfuhr ich mit einem Künstler von so grossem Namen nur noch einmal im Leben, mit Ferdinand Ries, dem Schüler von Beethoven in Frankfurt am Main im Sommer 1827. Ries war ein Holzhacker am Pianoforte.

Cramer hatte eine gedrungene Gestalt, mit vollem, geröthetem Gesicht, dunkelen, braunen Augen; er hatte ein englisches Ansehen, englische Manieren; für sein hohes Alter war er äusserst rüstig. »Ich bin gut *zu Fuss*«, sagte er, »von den Batignolles komm' ich zu Fuss nach Paris.« Er blieb bis spät Abends, suchte selbst Eins und das Andere aus seinen ältesten Compositionen heraus und spielte Sätze aus denselben. »Das hab' ich ja gar nicht mehr! Das kenn' ich ja gar nicht mehr!« waren seine Worte dabei. Mit der *höchsten Ehrfurcht* hörte ich ihm zu, mit seiner Behandlung des Klaviers konnte ich mich nicht befreunden. Es war abstossend. Beim Abschied sagte Cramer: »Empfangen Sie den Segen eines alten Mannes, ich verdanke Ihnen einen Abend, wie ich nicht mehr zu erleben glaubte, möge Ihnen das Glück bringen, ich wünsche es aufrichtig; also noch nicht ganz vergessen bin ich, sagen Sie?« —

»Der grosse Virtuose *Henselt* spielt Ihre Etüden als *Re-*

pertoire in Petersburg; in meiner Vaterstadt Riga liegen die Etüden auf jedem Klavier, die werden *nie vergehen*, die *allein* sind dem *„wohl temporirten Klavier“* zur Seite zu stellen als ein *Buch der Weisheit*, die sind nie erreicht worden, die können, wie das Werk von Bach, nie beseitigt werden!«

Ich sprach von Herzen! Dass Cramer bei mir gewesen, hatte ich Mühe, habe ich noch Mühe, zu glauben. Der verdiente Mann starb wenige Jahre später in Dürftigkeit, von Allen vergessen! Das wäre in Deutschland nicht der Fall gewesen! In seinen Etüden ist Cramer ein Dichter.

Unterdessen war *Meyerbeer* nach Paris gekommen und schrieb dort an seiner neuen Oper, deren Namen er nicht aussprechen wollte. Es war die *Afrikanerin*. Seine Ankunft war ein Ereigniss in Paris.

Liszt hatte mir für Chopin seine Visitenkarte mit folgenden Worten auf derselben gelassen: *„Laissez passer, Franz Liszt.“* *„Das* geben Sie bei Chopin ab“, hatte er hinzugesetzt, „ohne ein *laissez passer* würden Sie ihn am Ende gar nicht sehen; das ist so Sitte bei Schriftstellern und Künstlern ersten Ranges, wir können unsere Zeit nicht verlieren. Gehen Sie gegen 2 Uhr in die *Cité d'Orléans*, wo er wohnt, da wohnt auch die *Sand*, die *Viardot*, *Dantan* (der berühmte Karikaturist, der Liszt am Klavier mit 4 Händen dargestellt hatte). Abends kommt diese Gesellschaft dort bei einer spanischen Gräfin, einer politischen réfugiée, zusammen. Vielleicht nimmt Sie Chopin einmal mit. Ersuchen Sie ihn aber nicht, Sie der *Sand* vorzustellen. Er ist scheu« (ombrageux).

»Ihre Courage hat er nicht?«

»Nein! die hat er nicht, pauvre Frédéric!« —

Endlich konnte ich zu *Chopin* fahren! Die Cité d'Orléans war ein Neubau in grossen Proportionen, mit einem geräumigen Hof, das erste Unternehmen dieser Art; ein Complex von Wohnungen nach Nummern, und mit einem Namen *(Cité)* sind die Pariser jederzeit bei der Hand. Die *Cité* lag hinter der Rue de Provence, im *beau quartier* von Paris.

Es sah da vornehm aus, und darauf kam und kommt Alles in Paris an! —

Ich gab die Karte von Liszt dem Diener im Vorzimmer. Eine männliche Dienstperson ist ein Luxusartikel in Paris, eine rarissima avis bei einem Künstler. Der Diener sagte, Monsieur Chopin sei gar nicht in Paris. Ich liess mich nicht irre machen und wiederholte: »Ueberreichen Sie die Karte, das Uebrige ist meine Sache.« Mit der Karte in der Hand trat mir bald Chopin entgegen — ein junger Mann mittlerer Statur, schlank, hager, mit abgehärmtem, sprechendem Gesicht und feinster Pariser Tournüre, stand vor mir. Einer so natürlich eleganten, gewinnenden Erscheinung bin ich kaum wieder begegnet. Chopin nöthigte mich nicht zum Sitzen, ich stand wie vor einem regierenden Herrn. — »Was wünschen Sie? ein Schüler von Liszt, ein Künstler?«

»Ein Freund von Liszt — ich wünschte das Glück zu haben, Ihre Mazurken, die ich für eine Litteratur ansehe, mit Ihnen kennen zu lernen — ich habe einige derselben bereits mit Liszt« — ich fühlte unvorsichtig gewesen zu sein, aber es war zu spät —

»So?« sprach *Chopin* gedehnt, aber im artigsten Tone — »wozu brauchen Sie denn mich? Spielen Sie mir, ich bitte, was Sie mit Liszt gespielt, ich habe noch einige Minuten« — er zog eine elegante, kleine Uhr aus der Tasche — »ich war im Ausgehen, ich hatte meine Thür verboten, entschuldigen Sie!«

Wie vor 13 Jahren bei Liszt, fühlte ich mich in der peinlichsten Lage. Also ein Examen? *Nach* Liszt durfte ich mich aber nicht mehr fürchten und ich kam aus Petersburg — ich ging ohne Weiteres an den Flügel und öffnete ihn, als ob ich zu Hause wäre. Es war ein *Pleyel;* man hatte mir gesagt, dass *Chopin* kein anderes Instrumet spiele. Es waren dies die leichtgehenden der Pariser Fabrikation. Ich gab einen einzigen Akkord an, bevor ich mich setzte, um die *Furt* (le gué sagte ich) zu erkennen. Dies und das Wort (le mot!) schienen *Chopin* zu gefallen, er lächelte,

stützte sich fatiguirt auf's Instrument und sah mir mit seinen klugen Augen gerade in's Gesicht. Ich wagte nur einen Blick auf ihn zu werfen und schlug herzhaft die B Dur-Mazurka an, die typische, zu der mir Liszt Varianten notirt hatte.

Ich kam gut durch, und die Volata durch zwei Octaven gelang wie noch nie, das Instrument ging eben leichter als der Erard bei mir.

Chopin flüsterte verbindlichst: »Der *trait* ist nicht von Ihnen, nicht wahr? den hat *er* Ihnen gezeigt — *er* muss auch an Alles seine Hand legen; nun! er darf's, er spielt vor *Tausenden,* ich selten vor *Einem!* Nun, es ist gut, ich gebe Ihnen Lektion, aber nur zwei Mal die Woche, es ist mein höchstes Maass; es wird mir schwer, 3/4 Stunden zu finden.« Er sah wieder nach der Uhr. »Was *lesen* Sie denn? womit beschäftigen Sie sich überhaupt?« Das war eine Frage, auf die ich gut präparirt war: »George Sand und Jean Jacques ziehe ich allen Schriftstellern vor«, sagte ich zu rasch, — er lächelte, er war bildschön in diesem Augenblick. —

»Das hat Ihnen Liszt gesagt — ich sehe, Sie sind eingeweiht, desto besser. Seien Sie nur präcise, es geht bei mir nach der Uhr, mein Haus ist ein Taubenhaus (un pigeonnier). Ich sehe schon, wir werden uns näher treten, eine Empfehlung von Liszt will etwas sagen, Sie sind der erste Schüler, den er mir empfiehlt; wir sind Freunde, wir waren Kameraden.«

Ich kam immer lange vor meiner Stunde und wartete. Eine Dame nach der Anderen kam da heraus. Eine schöner wie die Andere, einmal Fräulein Laure Duperré, die Tochter des Admirals, sie begleitete *Chopin* bis an die Treppe, die war die Schönste und wie eine Palme gewachsen, der hat Chopin zwei seiner bedeutsamsten Notturnos dedicirt (in C Moll und Fis Moll, op. 48), die war zur Zeit seine Lieblingsschülerin. Im Vorzimmer traf ich oft den kleinen, leider früh verstorbenen *Filtsch,* erst 13 Jahr alt, ein Ungar und

ein Genie. *Der* verstand's, *der* spielte *Chopin!* — Von *Filtsch* hatte List in meiner Gegenwart auf einer Soirée bei der Gräfin d'Agoult gesagt: »Wenn der Kleine auf Reisen geht, mach' ich die Bude zu« (quand le petit voyagera, je fermerai boutique). Auf *Filtsch* war ich eifersüchtig, *Chopin* hatte nur Augen für ihn, er studirte mit *Chopin* das Scherzo in BMoll (op. 31); mir hatte Chopin das Stück rund *abgeschlagen* und gesagt, das sei zu schwer für mich (auch Recht gehabt), aber *dabei sein* liess er mich, wenn sie es spielten, und so habe ich das reizende Stück in höchster Vollkommenheit oft gehört. *Filtsch* spielte auch noch das EMoll-Concert, Chopin begleitete auf einem zweiten Piano und behauptete: der Kleine spiele es besser als er selbst. Ich glaubte es nicht. Aber *so* war er! Die physische Kraft fehlte ihm, seine Grazie und Eleganz blieben unerreicht, und wenn er eine Verzierung machte, so war es immer die Apotheose des Geschmacks. Nur in früheren Jahren hatte *Chopin* Concerte gegeben und sich seine Stellung in Paris an der Seite von Liszt erobert. Das will viel sagen! — Jetzt spielte er nur einmal jährlich, halb öffentlich, in einem gewählten Zirkel seiner Schüler und Anhänger, unter der Blüthe der höchsten Gesellschaft, die im Voraus die Billette nahm und unter sich vertheilte, wie er mir erzählte.

»Studieren Sie, wenn der Concerttag kommt?« fragte ich ihn.

»Es ist eine schreckliche Zeit für mich; ich liebe nicht die Oeffentlichkeit, aber es gehört zu meiner Stellung. Vierzehn Tage schliesse ich mich ein und spiele *Bach*. Das ist meine Vorbereitung, ich übe nicht meine Compositionen.«

Chopin war der Phönix der Pianofortintimität, in seinen Notturnos und Mazurken unerreicht, geradezu fabelhaft. Seine Mazurken, das waren die Lieder von *Heinrich Heine* am Klavier! — Als ich ihm das sagte, spielte er zerstreut mit der Kette an der kleinen Uhr, die er bei der Lektion immer auf's Piano legte, um nicht die $^3/_4$ Stunden zu überschreiten, die so schnell verliefen! »Ja! Sie verstehen mich«,

sagte er, »auch höre ich Ihnen gerne zu, wenn Sie etwas von mir das *erste* Mal spielen, dann *geben Sie mir Ideen;* präpariren Sie, so ist es nicht mehr dasselbe, dann wird's dürftig« (médiocre).

»Liszt hat mir dasselbe gesagt«, entschlüpfte mir.

»*Dann* wundere ich mich nicht, dass Sie mir Recht geben«, war die pikante und pikirte Antwort. In Liszt wie in Chopin lagen solche Stiche, man musste vorsichtig mit ihnen sein, in der Reizbarkeit waren sie Ultrafranzosen.

„Von den Mazurken hat Liszt gesagt, vor jede müsse man einen neuen Pianisten ersten Ranges anspannen« (atteler).

»Lisst hat immer Recht«, antwortete mir Chopin, »glauben Sie etwa, dass *ich* mir in meinen Mazurken genüge? Niemals! ein paar Male ist's mir begegnet in, jenem alljährigen Concert, wo ich durch die Stimmung des Saales gehoben war, nur da muss man mich hören, einmal im Jahr, der Rest ist Arbeit! — Da ist die *Valse mélancolique* — sehen Sie, die werden Sie im Leben nicht spielen, aber weil Sie das Stück gut verstehen, will ich Ihnen etwas hineinschreiben.« *) Ein Autograph von Chopin ist selten; er schrieb keinen Brief, kein Billet: »George Sand«, hörte man ihn sagen, »schreibe so schön, dass man kein Recht zum Schreiben habe!« So weit ging er! so war er! Wie gerne täuscht sich das Genie dem Weibe gegenüber! Wie viel höher stand Chopin! Chopin wird man spielen, wenn man keine Zeile von George Sand mehr lesen wird. Was hätte diese in Frankreich so überschätzte Frau Unvergängliches geschrieben? Aber die Pindarischen Siegeshymnen Chopin's, die Polacca in AsDur (um nur diese zu nennen) sind unvergänglich; sie gehören auf immer der besten Litteratur

*) Valse mélancolique, 8. Takt, da steht in der Oberstimme d (Viertel) d gis (Viertel) zu dem ersten d; nehme man gis und c, zu d und gis aber h, dadurch entsteht ein Schluss (eine Stimme). Es ist schön, bei den Wiederholungen der Stelle zu wiederholen. —

des Klaviers an, die Werke der Sand aber dem Verfall der Sitten, der Kehrseite guter Litteratur. *Chopin* war verblendet, von vornherein eingenommen für die Giftpflanze, vielleicht weil er nur einseitig litterarisch gebildet war, nicht, wie Liszt, universell. Es ist einmal *so*, und der englische Richter hatte Recht, der bei jedem Kriminalfall die Frage stellte: »Wo ist das Frauenzimmer? ich sehe nicht das Frauenzimmer!« —

Mit *Chopin* ging ich um, wie mit einem Frauenzimmer, dem man durchaus gefallen will, mit *Liszt* ging nicht *ich* um — der ging mit mir um und wenn's ihm gerade einfiel. *Chopin* sagte mir in einer vertrauteren Stunde: »Ich tadele nur *eins* an Ihnen, dass Sie ein Russe sind!« Das hätte Liszt nie gesagt, das war einseitig, beschränkt, aber ein Schlüssel zu seinem Wesen. Er hat es mir oft indirekt abgebeten, er sagte einmal: »Ja! wenn man *so* Beethoven, Weber kennt! Das kann kein Franzose!«

Als ich ihn fragte: »Könnten wir nicht zu *Duperré* gehen?« antwortete er: »Ah! *die* hat Ihnen gefallen! ich *introducire Niemanden!* von der haben Sie nichts zu lernen, Sie spielen meine Sachen „*Weberisch*“ und haben etwas von Liszt gelernt. Das hätte Liszt nicht gesagt, der hätte gesagt: »Wann wollen Sie gehen?« — Freilich setzte Chopin entschuldigend hinzu: »In diesen Tagen spiele ich russischen Damen die As Dur-Sonate von Beethoven (op. 26), ich hab's versprochen; ich bitte Sie mitzufahren, es wird mir angenehm sein, wenn Sie dabei sind. Die Damen schicken mir die Equipage, wir werden wie die Fürsten (en princes) fahren.«

Equipage spielte eine grosse Rolle in diesem sonderbaren Paris; auch noch in *diesen* Kreisen! —

Die russischen Damen waren die ideal schöne Baronin Krüdner und ihe graziöse Freundin, die Gräfin Schérémetjew; denen war ich in Petersburg wohl bekannt geworden; die fehlten nie in den Sonntag-Matinées bei *Henselt*, bei musikalischen Gelegenheiten im Hause der Grafen Wielhorski.

Als wir über die Linie der Boulevards zu ihnen fuhren,

sprach ich Chopin von *Henselt*. — »Der möchte Sie gern hören!« »Ich ihn nicht weniger gern!« antwortete herzlich Chopin. »Wird er denn nicht einmal kommen?« — Immer musste man kommen, *sie* kamen nicht, die Pariser! —

Die talentvolle Tochter der Baronin war Schülerin von Chopin, auch die junge Fürstin *Tchernischew*, Tochter des russischen Kriegsministers war es damals, der Chopin das Prélude in Cis Moll op. 45 dedicirt hat.

Als wir so über die Boulevards fuhren, in der schönen Muschel einer Petersburger Kalesche mit Livrée-Diener, den mich Chopin bemerken lies, dachte ich: »Das kommt auch nicht wieder, dass so der erste und letzte musikalische Buchstaben beisammen sitzen in der schönen Sonne im schönen Paris!

Chopin war abgeholt worden, um die Beethovensche Sonate zu spielen (den Variationen-Satz).

Wie spielte nun Chopin in op. 26 von Beethoven? Schön spielte er, aber nicht so schön wie seine Sachen, nicht packend, nicht en relief, nicht als von Variation zu Variation gesteigerten Roman. Mezza voce säuselte er, aber unvergleichlich in der Cantilene, unendlich vollendet in den Zusammenhängen der Satzbildung, ideal schön, aber *weiblich!* Beethoven ist ein *Mann* und hört nie auf, einer zu sein! Chopin spielte auf einem *Pleyel*, er gab einmal auf keinem andern Instrument Lektion; einen Pleyel hatte man nehmen müssen. Alles war entzückt, auch ich war entzückt, aber nur über den Ton von Chopin, über seinen Anschlag, über die Anmuth und Grazie, über den reinen Styl.

Als wir zurückfuhren, war ich ganz aufrichtig, auch fragte er mich nach meiner Meinung. »Ich deute an (j'indique)«, entgegnete er ohne alle Empfindlichkeit; »der Zuhörer selbst muss das Bild vollbringen (parachever).«

Als wir in Chopin's Wohnung zurück waren, ging er zum Umkleiden in das an den Salon stossende Kabinet. Ich setzte mich an den Pleyel. Das glaubte ich Liszt schuldig zu sein und spielte das Beethovensche Thema *so* im Ausdruck einer Herbstlandschaft, mit einem Strahl der Sonne

des Sommers! mit den drei wohl abgestuften, tief zu empfindenden Crescendos in den fünf auf einander folgenden As (Sechzehntheilgruppe)! Es kam noch allerlei dabei vor; auch ein gewisser Halt vor dem Grupetto in 32 Theilen! Chopin trat sogleich aus dem Kabinet heraus und setzte sich, noch in Hemdärmeln, zu mir. Ich spielte gut und glühte wie eine Kohle, es war eine Art Herausforderung gewesen; nicht in *meinem Sinne*, ich sprach nur mit mir selber. — Bei'm Thema blieb ich stehen und sah ruhig Chopin in die Augen. Er legte seine Hand freundlich auf meine Schulter und sagte: »Ich werd's Liszt erzählen, es ist mir noch nie passirt (arrivé), aber es ist schön, so, muss man denn aber immer passionirt sprechen (si déclamatoirement)?« —

»Es ist kein Salonstück, es ist das Leben eines Menschen«, erwiderte ich. »*Rochlitz* hat darüber einen Roman geschrieben, und dass es passionirt sein muss, das steht in der Coda der letzten Variation, wo die As nur noch Begleitung der Sehnsuchtsidee (de l'aspiration), nicht mehr punktirt sind und in die Mitte genommen werden. Aber was machen *Sie* nicht Alles aus den Gewinden der Triolen-Gruppen in der letzten Variation! Wenn ich das doch bei Ihnen lernen könnte! Aber das ist unmöglich, das liegt in Ihrer Natur, im Ganzen Ihrer Behandlungen des Instruments!«

Wir sprachen viel über Beethoven. Zum ersten Mal. Er hatte es nicht sehr ernst mit Beethoven; er kannte nur die Hauptsachen, die letzten Werke gar nicht. Das war in der Pariser Luft! Die Symphonieen kannte man; die mittleren Quartette wenig, die letzten gar nicht. Die *Morin'sche* Quartett-Gesellschaft entstand später. Hinter Deutschland war Paris immer Jahrzehnte zurück. —

Ich sagte Chopin unter Anderem: »Im F Moll-Quartett habe Beethoven *Mendelssohn*, *Schumann* und *ihn* errathen; das Scherzo bereite auf *seine Mazurken-Fantasieen* vor; von keiner Benutzung seinerseit, gehe die Rede; ein Universalgenie wie Beethoven anticipire in dieser Art über die Zeiten.«*)

*) Vergl. Lenz, Beethoven, eine Kunststudie, 4. Theil bei op. 95 S. 266.

»*Dies* Quartett bringen Sie mir«, sagte Chopin, »ich kenne es nicht.« Ich brachte es. Er dankte mir mehrmals. Auch *Weber* brachte ich. Er wusste ihn nicht zu schätzen; er sprach von *Oper*, *„unklaviermässig"!* — Chopin stand überhaupt *deutschem* Geist in der Musik ziemlich fern, obgleich ich ihn oft sagen hörte: »Es giebt nur *eine Schule*, die *deutsche*.« Sein Satz ist deutscher Faktur, nicht französischer, er hat *Bach* im Sinn. Von vielen Beispielen betrachte man sich die Cis Moll-Mazurka op. 50, die Cis Moll-Mazurka op. 41, die fangen auf der Orgel an und endigen in einem exclusiven Salon, die sind in imitatorischem Styl. Sie machen ihm viel Ehre. Sie gehören zu den ausgeführteren, sie sind *Sonetten*, wie noch keine waren! Sehr erfreut war Chopin, als ich ihm sagte, in der Mazurka op. 50 sei (in der Durchführung) der Gang von E Dur nach F Dur in der Agathen-Arie des *Robin des Bois* enthalten (vergl. in der C Dur-Sonate von Weber, Trio des Menuetto E Dur 8 Takte vor Schluss).

»Die Arie kenne ich nicht, gehört habe ich sie! — Das zeigen Sie mir.« Und als ich ihm Arie und Sonate brachte: »Das wusste ich gar nicht, so etwas findet sich unter der Feder!«

»Aber denken Sie, wie *früh* bei Weber! 1813 in der Sonate, 1820 im Freischützen!« —

* * *

Am meisten quälte ich Chopin mit dem bekannten Notturno in Es Dur op. 9, der schönen *Camille Pleyel* (siehe oben) gewidmet. Er, wie Liszt, gehörten einmal zu dem Hofstaat der Dame.

Deux coqs vivaient en paix, une poule survint:
Et voilà la guerre allumée.
Amour! tu perdis *Troie!*

Das Notturno ist nur ein veredelter, auf interessantere Bässe gepfropfter *Field*, 1842 stand es in voller Blüthe der Mode, jetzt ist es durch die späteren, durch die höheren Formen

in Chopin beseitigt, namentlich durch die beiden Duperré'schen Notturnos op. 48 (C Moll, Fis Moll).

Wenn Chopin mit einem Schüler zufrieden war, so machte er mit einem fein zugespitzten Bleistift ein Kreuz unter den Satz. Ich hatte im Nocturne eins erhalten (premier chevron), war wiedergekommen, hatte ein zweites davongetragen. Ich kam noch einmal. »Lassen Sie mich nun damit in Ruhe!« sagte Chopin; »ich liebe das Stück gar nicht« (weil er bereits in höheren Formen dachte), »da haben Sie noch ein Kreuz, mehr wie drei geb' ich nicht, besser werden *Sie's* nicht mehr machen!« —

»*Sie* spielen das so schön«, entgegnete ich, »so kann es wohl Niemand?« »Liszt kann's«, sagte trocken Chopin und spielte es mir nicht mehr vor. Kleine, sehr wichtige Changements hat er mir hineingeschrieben, seine Noten waren sauber, klein, scharf, wie Englisches »diamant-printing«.

In der Cité d'Orléans, wo Chopin wohnte, lebten Dantan, George Sand, Pauline Viardot. Abends vereinigten sie sich in demselben Hause bei einer alten spanischen Gräfin, einer politischen Emigrantin. Alles wie mir Liszt gesagt hatte. Chopin nahm mich einmal mit. Auf der Treppe sagte er: »Sie müssen aber etwas spielen, aber Nichts von mir, Ihr Stück von Weber (die Aufforderung) spielen Sie.«

George Sand sagte kein Wort bei meiner Vorstellung durch Chopin. Das war unartig. Ich setzte mich gerade deshalb neben sie. Chopin flatterte umher wie ein im Käfig erschrecktes Vöglein, er sah etwas kommen. Was hatte er auf diesem Terrain nicht immer Alles gefürchtet? Bei der ersten Pause in der Conversation, welche die Freundin der Sand, Mad. Viardot, führte, welche grosse Sängerin ich später in Petersburg kennen lernen sollte, nahm mich Chopin unter den Arm und führte mich an das Piano. Leser! spielst du Klavier, so wirst du dir vorstellen, wie mir dabei zu Muthe sein musste! Es war ein Steh- oder Stutzflügel von Pleyel, den sie in Paris für ein Pianoforte halten! Ich spielte die Aufforderung fragmentarisch, Chopin reichte mir freundlichst

die Hand, George Sand sagte kein Wort. Ich setzte mich noch einmal neben sie. Ich verfolgte offenbar eine Absicht. Chopin blickte besorgt zu uns hinüber über den Tisch, auf dem der unausweichliche »Carcel« brannte.

»Kommen Sie nicht einmal nach Petersburg?« sprach ich George Sand im verbindlichsten Ton an, »wo Sie so viel gelesen, so hoch verehrt sind?« —

»Zu einem Sklavenlande werde *ich* mich nie erniedrigen!« antwortete kurz George Sand (je ne m'abaisserai jamais jusqu'à un pays d'esclaves!).

Das war unanständig, nachdem sie unhöflich gewesen war.

„Sie haben am Ende Recht, *nicht* zu kommen", entgegnete ich in demselben Tone: „Sie könnten die Thüre verschlossen finden! Ich dachte an Kaiser Nikolaus". George Sand sah mich erstaunt an, ich tauchte unerschrocken in ihre grossen, schönen, braunen Kuhaugen. Chopin schien nicht unzufrieden, ich kannte seine Kopfbewegungen.

Statt aller Antwort stand George Sand theatralisch auf und schritt männlichst durch den Salon, zum lodernden Camin.

Ich folgte ihr auf dem Fuss und setzte mich schussfertig zum 3. Male neben sie.

Sie musste endlich etwas sagen.

George Sand zog eine enorm dicke Trabucco-Cigarre aus ihrer Schürzentasche und rief in den Salon hinein: „Frédéric! *un fidibus!*"

Dies beleidigte mich für ihn, meinen grossen Herrn und Meister; ich verstand das Wort von Liszt: „Pauvre Frédéric", seinem ganzen Umfange nach.

Chopin schwankte gehorsam mit einem Fidibus heran.

George Sand würdigte mich nun bei der ersten entsetzlichen Dampfwolke eines Wortes: „In Petersburg", hub sie an, „könnte ich wol nicht einmal eine Cigarre in einem Salon rauchen?"

„In *keinem* Salon, Madame, habe ich jemals eine Cigarre rauchen sehen", antwortete ich nicht ohne Betonung, mit einer Verbeugung!

George Sand fixirte mich scharf — der Stoss hatte gesessen! — ich sah mich ruhig um nach den guten Bildern im Salon, die, ein jedes mit einer besonderen Lampe, erleuchtet waren. Chopin durfte nichts gehört haben, der war an den Tisch zur Wirthin zurückgekehrt.

Pauvre Frédéric! Wie leid er mir that, der grosse Künstler! — Den anderen Tag sagte mir der Schweizer im Gasthause, Mr. Armand: „Ein Herr und eine Dame sind dagewesen, ich sagte, Sie seien nicht zu Hause, Sie hatten nicht gesagt zu empfangen, der Herr hat seinen Namen gelassen, er hatte keine Karte bei sich.“ Ich las: *Chopin et Madame George Sand.* — Zwei Monate lang zankte ich nachträglich mit Mr. Armand.

Aber so waren sie, so sind sie, die Pariser; voraus soll man wissen, ob man Besuch bekommt, und immer nur so unangenehmen bekommen, dass man vor demselben geschützt sein will!

Das wäre wahrlich eine interessante Visite geworden! Chopin hätte gar noch vierhändig mit mir gespielt! Das hätte ich gemacht.

Chopin sagte mir in der Lektion: „George Sand (man nannte Madame Dudevant einmal so) war mit mir bei Ihnen — wie schade, dass Sie nicht zu Hause waren! — ich hab' es sehr bedauert — George Sand meinte unartig gegen Sie gewesen zu sein! — Sie hätten gesehen, wie liebenswürdig sie sein kann, Sie haben ihr gefallen!“

Die Visite hing wol mit der spanischen Gräfin zusammen, die war eine vornehme Dame, die mochte die Unhöflichkeit verwiesen haben, dachte ich. Ich fuhr zu George Sand, Sie war nicht da — ich fragte: »Wie heisst Madame denn eigentlich, Dudevant?« »Ah! Monsieur, die hat viele Namen!« war die Antwort des braven alten concierge.

Von da an genoss ich bei Chopin einer besonderen Zuvorkommenheit. George Sand sollte ich gefallen haben! Das war ein Diplom. George Sand hatte mich der Ehre eines Besuches gewürdigt! Das war ein Avancement.

Liszt oder *Chopin* — der Mensch bleibt derselbe.

»Sie haben gefallen«, hatte Liszt mir einen Monat früher von einer Dame der hohen Pariser Gesellschaft gesagt, der er jederzeit gefallen wollte und gefallen hatte! Ich aber hatte nur der Dame die Triumphe von Liszt in Petersburg referirt, was er nicht gut hat selbst thun können.

Hier liegt unser Aller Indifferenzpunkt — *hic jacet homo!* — Charakteristisch für Liszt war dabei folgender Zwischenfall. Nachdem ich der erwähnten Dame die Relation gemacht, hatte sie mich (nur aus Artigkeit) aufgefordert, ihr von *Weber* vorzuspielen. Liszt fand mich noch am Piano und sagte: »*Sie* ersetzen mich also am Piano« (Vous me faites donc des queues au Piano?) halb Scherz, halb Ernst, wie immer bei ihm; wie Alles in Paris.

Ich habe schon angeführt, wie das Spiel Chopin's reizend, aber nicht gross war, ganz unnachahmlich, zum Beispiel, in seinen sogenannten Valses, welche Valses bezaubernde *Rondos* sind, wie man sie nicht besass. Einmal trat *Meyerbeer*, den ich noch nie gesehen, zu meiner Lektion in's Zimmer bei Chopin. *Meyerbeer* wurde nicht gemeldet, der war König. Ich spielte gerade die Mazurke in C (op. 33) auf einer *einzigen* Seite, die so viele *Hunderte* enthält, ich nannte sie die Grabschrift des Begriffs, so bekümmert und traurig ist der Satz, der ermüdete Flug eines Adlers! —

Meyerbeer hatte sich gesetzt, *Chopin* lies mich fortfahren.

Das ist *Zwei*viertel-Takt, sagte Meyerbeer. Chopin widersprach, lies mich wiederholen, taktirte laut mit dem Bleistift auf dem Instrument — seine Augen glühten.

»*Zwei* Viertel«, wiederholte Meyerbeer ruhig.

Nur einmal sah ich Chopin sich ereifern, es war in diesem Augenblick! Er war schön anzusehen, wie ein leichtes Roth seine bleichen Wangen färbte.

»Das sind *drei* Viertel«, sagte er laut, er, der immer so leise sprach.

»Geben Sie's mir«, entgegnete Meyerbeer, »zu einem Ballet

in meiner Oper (der damals geheim gehaltenen *Afrikanerin*) ich zeig' es Ihnen dann.«

»Das sind *drei* Viertel!« schrie fast Chopin und spielte nun selbst. Er spielte die Mazurke mehrmals, zählte laut, stampfte den Takt mit dem Fuss, er war ausser sich! Es half nichts, Meyerbeer blieb bei *zwei* Vierteln — sie trennten sich gereizt. Es war mir nichts weniger als angenehm, Zeuge dieser gereizten Scene gewesen zu sein. Ohne mich zu grüssen, war Chopin in seinem Kabinet verschwunden. Das hatte kaum ein paar Minuten angedauert. Ich stellte mich Meyerbeer als den Freund seiner Freunde, der Grafen Wielhorski in Petersburg, vor. »Darf ich Sie nach Hause bringen«, fragte er verbindlich am Perron auf dem Hofe, wo sein Coupé ihn erwartete. Kaum waren wir eingestiegen, als er anhub: »Ich hatte Chopin lange nicht gesehen, ich liebe ihn sehr! ich *kenne keinen Pianisten wie ihn*, keinen Componisten für Piano, wie ihn! Das Piano lebt von Nüancen, von der Kantilene, es ist ein Intimitätsinstrument; auch ich war einmal Pianist und es gab eine Zeit, wo ich mich zum Virtuosen erzog; besuchen Sie mich, wenn Sie nach Berlin kommen, wir sind ja jetzt Kameraden; wenn man sich bei einem so grossen Manne traf, so war es für's Leben.« Meyerbeer sprach deutsch und so herzlich! Er gefiel mir besser als die Pariser, aber Chopin hatte Recht gehabt — dadurch dass der 3. Werth in dem bezüglichen Satz verschluckt wird, existirt er nicht weniger, aber ich hütete mich wohl, diesen Punkt gegen den Componisten der *Hugenotten* zu berühren.

Et adhuc sub judice lis est! —

Als ich 20 Jahre später in Berlin *Meyerbeer* begegnete, war sein erstes Wort: »Erinnern Sie sich noch? es war in Ihrer Lektion, die ich störte.«

»Sie thaten ihm weh! Was musste es nicht für Chopin auf sich haben, wenn *Sie* den dreitheiligen Rhythmus in einer Composition negirten, die wesentlich auf demselben beruht, bei seiner Reizbarkeit!« —

»Ich meinte es nicht übel«, sagte wohlwollend der grosse Mann, »ich glaubte, er habe es so gewollt!« —

Was Chopin's Execution prägnant charakterisirte, war *sein Rubato*, wobei dem Rhythmus und Takt, im grossen Ganzen, ihr Recht blieb. »Die *Linke*«, hörte ich ihn oft sagen, »die ist der Kapellmeister, die darf nicht weichen, nicht wanken — macht mit der rechten Hand, was ihr wollt und vermöget. Er lehrte: angenommen, ein Stück dauert so und so viel Minuten, wenn das *Ganze* nur so lange gedauert hat, im Einzelnen kann's anders sein!«

Aber sein Rubato hat Liszt 1871 in Weimar, wie ich von dessen ausgezeichnetem Schüler, dem vortrefflichen russischen Pianisten *Neilissow* gehört, besser erklärt. »Sehen Sie diese Bäume«, sagte Lizt zu Neilissow, »der Wind spielt in den Blättern, entwickelt unter ihnen *Leben*, der Baum bleibt derselbe, das ist *Chopinsches Rubato!*«

In dem Schwanken der Bewegung, in diesem *Hangen* und *Bangen*, im Rubato *seines* Begriffs, war Chopin hinreissend, jede Note stand auf der höchsten Stufe des Geschmacks, im höchsten Sinne des Wortes. Brachte *er* einmal eine Verzierung an, was nur selten geschah, so war es immer eine Art von Wunder in gutem Geschmack. Seinem ganzen Wesen nach war Chopin nicht dazu angethan, *Beethoven* oder *Weber* zu geben, die in grossen Linien und mit grossem Pinsel malen. Chopin war ein Pastellmaler, aber ein *unvergleichlicher!* Liszt gegenüber konnte er mit Ehren für dessen ebenbürtige *Frau* gelten. Die grosse BDur von Beethoven op. 106 und Chopin schliessen sich aus.

Damals lebte in Paris ein Pianist, *Gutmann* mit Namen, ein roher Geselle am Piano, aber mit blühender Gesundheit und herkulischen Knochen. Durch diese seine physische Ausstattung imponirte er Chopin, auch mochte ihn die Sand protegiren. *Gutmann* lobte Chopin als *den* Pianisten, der ihm seine Kompositionen am meisten zu Dank spiele! Das war stark! »Er habe sich ihn erzogen«, sagte er. Das war stärker, *er*, einen Riesen! — Das Scherzo in Cis-moll, op. 39,

ist Gutmann dedizirt, seiner Klopffechterfaust wahrscheinlich der Akkord im Bass zugedacht, den keine linke Hand nehmen kann (dis, fis, h, dis, fis (Octave des ersten fis) 6. Takt), am wenigsten die Hand von Chopin, der darüber auf seinem leichtgehenden *schmaltastigen* Pleyel hinwegarpeggirte. Nur *Gutmann* schlug damit ein Loch in einen Tisch! Ich habe ihn gehört bei Chopin, er spielte wie ein Lastträger. So lässt sich das Genie täuschen, wenn seine Schwächen zu Gericht sitzen! Mir und dem kleinen Filtsch war *Gutmann* ein Greul, wir verlachten ihn, er hatte gar nichts von Chopin, aber Chopin hatte sich einmal die Mühe gegeben, aus diesem Klotz einen Zahnstocher zu schnitzen. Das genügte, das blendete ihn. Man hat nie wieder etwas von diesem *Gutmann* gehört, er war eine Erfindung Chopin's.

Chopin starb an Seelenkummer und Betrübniss, nicht an Schwindsucht, im Alter von Mozart und Raphael.

Liszt hat ein geniales Buch geschrieben: *Frédéric Chopin par Franz Liszt* heisst es — ein *sprechender* Titel. Es erschien 1845 bei Escudier in Paris und ist vollständig vergriffen. Ich habe es mir weder in Berlin, noch in Leipzig, noch in Petersburg verschaffen können, wohin eine bedeutende Anzahl Exemplare gekommen war. Ich konnte es seinerzeit nur flüchtig lesen in der Bibliothek der Grafen Wielhorski. Es ist mehrmals vergebens in Paris angefragt worden.

George Sand spricht von *Chopin* in ihrem Buche: *„un hiver au midi de l'Europe“*, es ist die Beschreibung ihres Aufenthaltes auf *Minorca* mit Chopin, den die pariser Aerzte nach den Balearen geschickt hatten, als er bereits gefährlich brustkrank war. Sie nennt nicht seinen Namen, sie bezeichnet ihn »l'artiste«. Das ist sonderbar geheimnissvoll. Es ist nicht depreciativ, es ist für einen so grossen Künstler aber auch nicht allzu appreciativ, es ist einfach pariserisch albern! — Was konnte auch eine französische Natur an Chopin verstehen? Eine Sand konnte es in der Musik nicht weiter bringen als: »Jouez moi *„quelque chose“*, Frédéric! *un fidibus*, Frédéric!« u. s. w.

L'artiste war in ein Gewebe gerathen, dem die Spinne nicht fehlte! —

Die Compositionen Chopins eröffneten dem Pianoforte eine neue Aera, sie laufen aber die Gefahr, aus Unkenntniss der Vortragsweise des Meisters, seiner Intentionen, seiner Anschauung des Tasteninstrumentes, unverstanden zu bleiben, weil sie sich anders auf dem Papier machen, als in dem ihnen adäquaten Tonleben. Als Ausdruck des Instruments, als Behandlung desselben sind sie noch über *Weber* zu stellen. Sie gingen um einen Schritt weiter. Sie behaupten einen ersten Platz in der Klavier-Literatur. Sie stehen in dem Ideenschacht eines *Novalis*, eines *Heine*. Sie können nicht *arrangirt*, auf andere Instrumente verbreitet werden. Sie sind Klavier-Seele. Sie tangiren weniger die speculative Musikidee als das Instrument. Sie sind oft *gross* in *kleinen* Rahmen, sie sind nicht *kosmisch*, sie sind elegisch, lyrisch, auf dem Standpunkt der Nationalität ihres Schöpfers, sie sind aber ideal, sie sind unvergänglich in der Geschichte des musikalischen Geistes.

Es ist nicht die Aufgabe dieser Erinnerungsblätter, eingehend die Bedeutung der Compositionen Chopin's zu besprechen.

Eine Brochüre ist kein Buch. Nur ein Buch würde gestatten, von so grossen Persönlichkeiten wie die Dioskuren des modernen Pianoforte, Liszt und Chopin, ein vollständiges Bild zu geben. Ein solches könnte nicht der Feststellung des ganzen kulturhistorischen Niveau der dreissiger und vierziger Jahre entbehren. Die Schriftsteller jener Tage wären zu schildern, Balzac und Hugo, Dumas und Sue, Guizot und Villemain, die Maler Ary Scheffer und Delacroix, die Componisten Cherubini, Rossini, Halévy und Berlioz. Sie Alle gehören zum Kulturbilde.

Aus diesem Lichtfokus nur könnten sich die Gestalten Liszt und Chopin in Lebensgrösse ergeben.

Den späteren französischen Zuständen gegenüber, der totalen Napoleonischen Verfinsterung verglichen, waren die

Louis Philippischen Tage eine grosse Zeit. „*Notre voix avait un son éclatant qu'elle a perdu*“, schrieb Jules Janin dem Verfasser im J. 1853 nach Petersburg.

Die musikalische Literatur ist eine concrete Thätigkeit der allgemeinen Geisteskultur und damit ein Spiegelbild des Lebens, unter dessen Verhältnissen sie entstand.

Die Werke von Chopin machen darin keine Ausnahme. Auch Chopin ist ein Sohn seiner Zeit und will durch sie verstanden sein. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven mag man absolut beurtheilen, nicht einmal Weber.

Ueberblicken wir sämmtliche Compositionen von Chopin, so kommen wir zu dem Ausruf: *So viel* in so Wenigem! in kaum 64 authentischen Opus-Zahlen, von denen Anfangsstufen in Abzug zu bringen! — Und doch so *viel* auf dem Gebiete des Geistes! —

Was wäre nicht zu sagen über den vollendeten Techniker in Chopin? in welcher Beziehung er sogar über Weber steht! — Was nicht zu sagen über *seinen* Satz, *seine* Harmonie, *seine* Modulation, *seine* Behandlung des Klaviers im Allgemeinen, *seine* Behandlung der linken Hand*) im Besonderen?

Die Tonfarbe Chopin's ist eine Raphaelische! Er ist der Raphael des Klaviers, aber nicht in der *Kirche* sind seine Madonnen zu suchen — im *Leben!* —

*) Vergl. in letzterer Beziehung op. 10 No. 12, op. 25 No. 7, op. 34 No. 2, op. 51, op. 64 No. 3, in den Mazurken, unter Anderem op. 33 No. 4 HMoll, wo der linken Hand ein unbegleitetes Solo zufällt.

III.

CARL TAUSIG.

Dem Mann muss Musikfeuer aus'm Kopf schlagen —
Rührung passt für Weiber.

Beethoven.

Selten erregte ein Todesfall eine dermaassen allgemeine Theilnahme, wie der Tod *Carl Tausig's*, in den Jahren künstlerischer Kraft, in den Jahren in denen *Chopin* erlag, auf der Höhe der Entfaltung! —

Persönlichkeiten, die das musikalische Land nie betraten, Tausig nie gehört, nur von ihm gehört hatten, nahmen Antheil an dem Verlust, der Alle getroffen hatte, die den Künstler, die den Menschen in Tausig verehrten. In Petersburg, wo Tausig nur als einmaliger Gast erschienen war, sprach Alles von dem betrübenden Todesfall in Leipzig, wie von dem eines Nahestehenden, zur Geistesfamilie Gehörigen. Wie viel mehr muss das in Deutschland der Fall gewesen sein!

Nur *eine* Stimme über Tausig! Auch unter den Neidern! Leider giebt es deren unter uns Musikanten, wir mögen mit der Feder auf dem Papier kratzen, streichen, klavieren oder blasen, und nur der Schläger (Timpani!) ist harmlos, und auch nicht in Wien, wo er noch Pianofortvirtuose ist! —

Es giebt Menschen, die bei ihrem ersten Erscheinen einen bleibend gewinnenden Eindruck machen. Zu *diesen* seltenen Menschen gehörte *Tausig*.

Der Spätherbst des J. 1868 führte mich in der Absicht, *Tausig* zu hören, in die *Vernunftburg* von Europa, Berlin. Ich kam aus dem artigen Schmetterlingskästchen Dresden, wo man Alles findet, wie in dem Besteck eines Chirurgen, nur nicht das *Kaliber*. In Dresden hatte ich allerlei zer-

streute Gedanken über die Grösse des Componisten des Freischützen im Theater und am Klavier gehabt, die mir dermaassen auf der Eisenbahn folgten, dass ich jeder Vorsichtsmaassregel gegen den über die Stoppeln gehenden Herbstwind vergass und mich bereits unwohl fühlte, als wir an die Laternenlinie von Berlin kamen, die mir wie die Illumination zu Ehren des Einzugs einer Prinzessin nach den Sächsischen Nächten erschien. In Berlin zeigte sich denn auch gleich das *Kaliber*. Mein künstlerisch gesinnter Freund, der General-Intendant Herr v. Hülsen, liess auf meine Bitte den Freischützen geben, aus dem ich nun einmal nicht mehr herauskommen wollte, nachdem ich seit 40 Jahren in ihm gelebt. Herr von Hülsen hatte meine kleine Polemik gegen die Aufführung dieses Manifestes deutschen Geistes bemerken wollen; er hatte bestimmt, man möge meine Bemerkungen berücksichtigen und namentlich hingefragt: »Wir haben doch keine 4. Trombonen im Freischützen?« Mir war die Einlage einer *Tuba* in Weber, in Dresden, wie ein Kuckuksei erschienen, als ein *Anti*-Webersches Moment. Keine Tuba, mirum spargens sonum, wie im Requiem, mit *idealer*, nicht *realer* Verwendung der Blasinstrumentkräfte durch Mozart.*)

In die Loge des Herrn General-Intendanten, die er mir freundlichst eröffnete, war ich durch Reiseschicksal lange vor Anfang gekommen, hatte den grünen Schirm aufgezogen und notirte Motive zu einer Antwort nach Dresden, wo man sich nicht zufrieden geben wollte. Nur zwei Personen waren im Halbdunkel des Orchesters dicht unter mir erschienen, eine Bratsche und eine Clarinette. Die Bratsche sprach zur Clarinette: »Nun pass' du auf! zieh' hübsch zurück auf der Dominante in der Ouverture, wie angesagt ist; *er* sitzt schon da« (auf mich hinter'm Schirm zeigend). *Das* war das *Kaliber*. Die Berücksichtigung einer möglichen Wahrheit durch die Autorität, war das Kaliber.

*) Vergl. *Signale* für die musikalische Welt vom J. 1868 NN. 37 bis 39, wo eine Lanze für Weber einzulegen mein musikalisches Gewissen mich geheissen hatte.

Aber krank musste ich schon werden und das Gasthauszimmer hüten. Ich schrieb Tausig, den ich nicht persönlich kannte, wie sehr ich bedauere, ihn noch nicht besuchen zu können. Nach einigen Stunden schon stand ein junger Mann, etwas unter mittlerer Grösse, liebenswürdig einfach vor mir: »Ich bin Tausig; da Sie nicht zu mir kommen können, komme ich zu Ihnen; ich werde täglich kommen, wenn ich kann zweimal. Sie sind aus dem Liszt'schen Hause, ich auch, wir sind Kameraden, bestimmen Sie über mich in Berlin.« Das war nicht mein Empfang bei Chopin, das war Berlin, das war nicht Paris! Das war deutsche Herzlichkeit, kein conventionelles Wesen und doch war Tausig in Berlin in der Stellung Chopin's in Paris.

»Soll ich Ihnen ein Instrument herstellen lassen«, fragte er, »ich habe sehr gute.«

Ich konnte ihn bald besuchen in der Taubenstrasse, wo er wohnte. Als ich kam, war er nicht zu Hause. Ich werde den Herrn erwarten, sagte ich dem Dienstmädchen und trat, sicut meus est mors, gerade an den Bücherschrank im ersten Zimmer. Hier las ich auf eleganten Einbänden die Namen der grossen deutschen Philosophen in erster Reihe. Erstaunt war ich weniger, als angenehm überrascht. Ich war lange allein, nahm mir ein Buch nach dem andern heraus und war bei Arthur Schopenhauer angekommen, als Tausig mit den Worten mir die Hand auf die Schulter legte: »Gute Bücher! nicht wahr? Meine Lieblinge, und nicht nur im Schrank, viel gelesen! Hierunten aber sind meine *Naturalien* (so nannte er scherzhaft die Naturhistoriker), aber auch Ihr Buch steht da. Glauben Sie nicht? — hier steht es.« —

»Haben Sie's gelesen? — aufrichtig!«

Er zögerte mit der Antwort, sah mir treuherzig in die Augen und sagte: »Das *Französische* hab' ich gelesen, es hat damals einen Mordlärm gemacht bei Liszt.«

»Das ist das Schlechte«, entgegnete ich, »lesen Sie schon das Deutsche, aber für *Sie* ist nur der letzte Band, die Betrachtung der letzten Werke, z. B. die A-Dur-Sonate op. 101,

zu der mir unbekannte Data, aus Wien, von *Holz* und Anderen geliefert wurden.«

»Die A-Dur steht drin? Die ist mein Liebling! Das wird »besorgt!« Das les' ich noch heute.« Er nahm das Buch und legte es auf den Tisch im Salon.

Wir traten in's Nebenzimmer, wo sich das erste Pianoforte zeigte. Auf diesem lag aufgeschlagen die Quasi-Fantasia in Cis. »Das hat eine Schülerin vergessen«, sagte Tausig.

»Wissen Sie auch, dass man das nur in einem mit schwarzem Tuch ausgeschlagenem Zimmer spielen darf?«

»Nein, das weiss ich gar nicht!« —

»*Holz* hat es mir geschrieben, der weiss es; ihm hat Beethoven vertraut, er habe das Adagio in einem schwarz ausgeschlagenen Zimmer bei der *Leiche* eines Freundes improvisirt.«

»Aber das ist schön!« schmunzelte Tausig in seiner oft humoristischen Weise; »quält mich noch eine Schülerin damit, so frag' ich: Ist Ihr Zimmer schwarz, ganz schwarz ausgeschlagen? sonst nicht.« — *) **)

*) Der Humor, der weihevolle Künstlerübermuth, unterscheidet den *Deutschen* vom *Wälschen*. Ueber diesen specifischen Unterschied liess sich einmal die *Times* so vernehmen: „Franzosen haben keinen Humor, das arme, miserable Ding, das sie *esprit* nennen, ist ein dünnfädiger, saurer, bläulicher Claret, sehr verschieden von der vollen, reichen, Portwein duftenden Traube, die das englische Herz liebt. (The french have no humour. That poor, pitiful *stuff* of theirs, called *wit*, is nothing, but thin, sour, blue-coloured *claret* — a very different thing to the full, rich, portwine flavoured growth, dear to Englishmen.) —

**) In der *Neuen freien Presse* vom 1. Sept. 1871, hat Herr Dr. L. Nohl als Nachtrag zur Bonnerfeier, Mittheilungen von *Holz*, dem Secundarius des Schuppanzighschen Quartetts, in den Zeiten Beethovens, dessen *Famulus*, dem der Meister viel enthüllt hat, verdienstlich zusammengestellt. Mit *Holz* stand ich in eifriger Correspondenz: Holz excerpirte für mich aus seinen musikalischen *Tagebüchern* Alles, was Beethoven ihm über die letzten fünf Quartette mitgetheilt hatte, und in diesen Werken spielte *Holz* die zweite Violine, stand ihnen mithin nahe. Die mir geschriebenen Briefe von *Holz* habe ich als eine wichtige Quelle und ein Autograph der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek in Petersburg übergeben, den Inhalt aber wörtlich im 6. Bde. meines Buches: *Beethoven, eine Kunststudie*, bei op. 127, dem ersten der fünf letzten

Bei diesem meinem ersten Besuch kam es nicht zum Gefecht am Piano, ich vermied's absichtlich. Tausig sagte: »Also, wir haben uns von *jeher* gekannt und Sie kommen

Quartette, aufgenommen. Es ist der *einzige* Nachweis, den man über diese Sybillinischen Bücher besitzt, und dieser Nachweis ist ein *authentischer*. Herrn Dr. Nohl begegnete ich auf der Säcularfeier in Wien im Dezember 1870, man hatte ihn, Sérow und mich, in den Concerten zusammengesetzt, und Sérow erzählte mir, offenbar in der Absicht, mir etwas Angenehmes zu sagen, Dr. Nohl habe ihm mitgetheilt, in meinem Buche die meisten Nachweise und Quellen über Beethoven gefunden zu haben. Herr Dr. Nohl kennt somit wenigstens mein Buch; da ist auffallend, dass er bei seinen Mittheilungen über Beethoven aus der Quelle von *Holz*, der wichtigeren, weil ganz eingehenden, die mir *Holz* machte und die in meinem Buche abgedruckt sind, nicht einmal *Erwähnung* thut. Ich war nur das Medium der Erhaltung dieser mir durch Frau Fanny *Lingbauer*, geb. Tonsing, damals in Pesth, bei *Holz* eröffneten Quelle. Mit Frau *Lingbauer*, einer begeisterten Kennerin der Beethoven-Literatur, stand ich mehre Jahre in Correspondenz über Beethoven, und es wurde der vortrefflichen Dame gerade nicht leicht, von dem schwerfälligen, schreibfaulen und gerade nicht schreibfertigen, braven *Holz* die mir von ihm übermachten Aeusserungen Beethoven's über die letzten fünf Quartette zu veranlassen. Das Verfahren des Herrn Dr. Nohl nennt man, glaube ich, *„todtschweigen"*. Die von *Holz* gegen Frau Lingbauer 1858 mündlich gemachten, von letzterer notirten und jetzt von Herrn Dr. Nohl l. c. veröffentlichten interessanten Data aus Beethoven's Munde, wurden mir zum Theil *nicht* aus derselben Quelle, weil Frau *Lingbauer* noch nicht in deren Besitz war, als sie die Güte hatte, mit mir zu correspondiren, für mein Buch, *Holz* in Angriff zu nehmen und ein ganzes *Traktätchen* über die fünf letzten Quartette von ihm zu erlangen. Frau *Lingbauer* hiermit noch einmal meinen Dank. Mir war nicht beschieden, meine opferfreudige Beethoven-Correspondentin (aus Wien und Pesth) kennen zu lernen. Mein unreifes, aber wohlgemeintes *erstes* Buch über Beethoven in französischer Sprache: *Beethoven et ses trois styles*, *St. Petersbourg* (1852 2 Vol. chez *Bernard*, zweimal nachgedruckt: chez *Stapleaux*, Bruxelles 1854; chez *Lavinée*, Paris 1855) war 1852 so eben versandt worden, als ich durch die österreichische Gesandschaft in Petersburg eine wahre Beethoventrophäe von Frau *Lingbauer* erhielt, eine von derselben sinnreich zusammengestellte, in Wien vortrefflich photographirte Gruppe von Beethoven-Reliquien, bestehend aus der besten Büste Beethoven's, seiner Lichnowski'schen Geige, der Lithographie, die den Meister, an der Missa solemnis arbeitend, darstellt, einem *Autograph* aus den letzten Quartetten und dem Portrait des braven *Holz*, der zu der Zusammenstellung mitgeholfen hatte. Diese Beethoven-Reliquien vervielfältigende, nur in *zwei* Exemplaren existi-

alle Tage. Sollten Sie bei'm Eintreten Klaviergetöse hören, das sind die Schüler! Entweichen Sie in mein Kabinet, da steht das beste Instrument, da finden Sie Partituren, die Zeitungen und, ich glaube, die besten Cigarren in Berlin. Hören Sie auch da noch das Getöse, so spielen Sie contra; so mach' ich's, denn bei mir geben auch andere Leute Lection, ich bin *collectiv*, ja! aber lang' halt' ich's nicht aus, noch ein *Lustrum* und ich geh' auf die Universität, erhole mich, Philosophie und Naturgeschichte will ich studieren und ohne Pianoforte womöglich leben. Wollen Sie mitkommen? Was meinen Sie zu Heidelberg? oder wo nun gerade ein grosser Philosoph sitzt? Berlin ist aufreibend, haben Sie noch nichts gemerkt? Aber ich liebe Berlin, sehr lieb' ich's, aber noch fünf Jahre *collectiv* und ich sage: Johanna ging und nimmer kehrt sie wieder.« Das war so seine Art, wie weit entfernt von den ehernen Bauden der Mode in Paris!

Bei meinem zweiten Besuch spielte mir Tausig die A Dur-

---

rende Photographie in *Gross Quarto*, habe ich der Bibliothek der Kaiserl. Hofsängerkapelle in Petersburg geweiht. Ueber die Mittheilungen des Herrn Dr. Nohl in der *Neuen freien Presse* ist zu bemerken: 1) dass man endlich aufhören sollte, nach Schindler und Holz, l'oeuvre *le* plus accompli zuschreiben, wie Beethoven die Messe in D in einem Briefe an Cherubini bezeichnete; es heisst nun einmal: *la plus accomplie*, und auf diplomatische Conservation eines Sprachfehlers kann es hier nicht ankommen. 2) Die 10. Symphonie war nicht, wie Herr Dr. Nohl sagt, in C Moll, sie war in Es Dur angelegt (das Scherzo in C Moll und C Dur). *Holz* schickte mir Abschrift von den Skizzen, und seitdem die Welt steht, ist kein grösserer geistiger Verlust zu bedauern gewesen, als diese 10. Symphonie! 3) Der Mittelsatz langsamer Bewegung im F Moll-Quartett ist kein ausserordentliches *Adagio*, wie Herr Dr. Nohl schreibt, sondern ein ausserordentliches *Allegretto* (ma non troppo), und ist diese Bezeichnung Beethoven's *specifisch* und *wichtig* für das *Verständniss;* was Herr Dr. Nohl weiter mittheilt: „Beethoven erging sich Nachts bei sternenhellem Himmel über die Saatfelder bei Baden; seine Blicke schweiften fragend, sehnend im unendlichen Raum" — ist wichtiger und bedeutsamer, als die ganze, seither über das unsterbliche Quartett erschienene Literatur, wie diese Mittheilungen des Herrn Dr. Nohl überhaupt höchst verdienstvoll sind. Denn gegen Aussprüche von Beethoven selbst, sind wir Alle, die wir auf diesen Gebieten mit unendlicher Mühe arbeiteten, nur Staub! —

Sonate op. 101, wie ich sie nie gehört hatte, der erste Satz wurde zum Idyll, das Finale mit der Fuge, in dieser Behandlung, zu einer Entdeckung für mich.

»Das zweite Thema (im Finale), bevor es losgeht (Fuge), vertheilen Sie gleichsam zwischen zwei Blasinstrumenten, ich hörte, so zu sagen, Hoboe«, sagte ich.

»Wie mich das freut! das ist in der That meine Intention, ich hab's Niemandem gesagt.« —

»Die Nüance im Anschlag sagt's«, entgegnete ich.

Es schien ihn zu freuen.

»Den ersten Satz kann man „*quasi chitarra*" geben«, bemerkte ich.

»Zwei Guitarren, vier, wenn Sie wollen!« Er spielte den Satz, dass man Guitarren hörte und sagte: »Aber unser Legato ist doch besser, bleiben wir beim grossen Styl, Beethoven ist keiner Genre-Manier fähig.«

»Ich spiel' Ihnen nun die As Dur-Polonaise von Chopin, es ist so eine kleine Specialität!«

Nie hörte ich das triumphale, stupend schwierige Stück in dieser Vollkommenheit, mit dieser *leichten* Ueberwindung, richtiger, gänzlichen Beseitigung der mechanischen Schwierigkeiten! Das Trio in abwärts streichenden Octaven in der linken Hand setzte mich in ein Erstaunen, dem ich rücksichtslos Worte lieh.

»Da hört Alles auf!« rief ich, »wie können Sie diese Octaven so egal, so volltönig, in diesem rasenden Tempo abstürmen? pianissimo murmeln, fortissimo donnern?«

Ich sagte, es ist eine Specialität! »Sehen Sie, meine Hand ist klein, und ich ball' sie noch zusammen; meine Linke hat, so zu sagen, einen natürlichen Absturz vom Daumen zum fünften Finger, da fall' ich so natürlich über die vier Stufen (e, dis, cis, h) her, es ist wie ein Naturspiel (er lächelte): ich kann's machen, so *lange* Sie wollen, greift mich nicht an; das ist für mich geschrieben, machen Sie einmal die vier Stufen mit *beiden* Händen, Sie werden's doch nicht so stark machen.« Wir versuchten es. — »Sehen Sie,

sehen Sie! ganz gut, sehr gut, aber nicht so stark wie bei mir und nach ein Paar Tacten schon sind Sie müde und die Octaven sind's auch. — Ich glaube, diese Stelle macht mir Keiner nach — aber wie Wenige verstehen Das! Es ist eben Pferdegetrappel leichter polnischer Cavallerie!« —

Das künstlerisch höchststehende Moment war mir die Exposition des Hauptmotivs beim jedesmaligen Eintritt. Das waren siegestrunkene Polen, ihre schönen Damen, im Tanz mit sich fortreissend! —

»*Drei* Skalen hab' ich in meinem Leben gehört: *Tausig* in dieser Polonaise, *Liszt* im Scherzo in Op. 106 von Beethoven, *Henselt* in der A Moll-Etüde von Chopin, das sind die Amazonenströme des Klaviers, die reichen über das Ganze und sind unnachahmlich!«

Tausig sagte: »Mit Liszt kann sich kein sterblich' Geborner messen, der lebt auf einsamer Höhe!« —

»Spielen Sie denn auch *Weber?*« fragte ich.

»Nicht gern, meinen inneren Menschen geb' ich nicht gern Preis und das thut man bei Weber, nicht wahr? — Ich spiele für die Kunst und denke, wenn ich der Kunst genügt, habe ich auch dem Menschen genügt! Das *Concertstück* indess hab' ich oft gespielt, aber es ist nicht meine Sache, wie das Es Dur-Concert von Beethoven, das ist meine Specialität, damit trete ich zuerst in Petersburg auf. Die *Philharmonischen* haben mir geschrieben, wer sind denn die? In deren Concert spiele ich und gebe dann meine Eigenen.«

»Die *Philharmonischen*, wie Sie sagen, sind ein Verein, sind ein alter Verein der Petersburger Musiker, der zwei Concerte jährlich zum Besten seiner Wittwen und Waisen im Saale des Adels giebt, das ist die erste Stelle.«

»Ich komme, das ist *besorgt*; Petersburg muss ich sehen. Spielen Sie viel Beethoven?«

»Nicht öfter als ich in die *Kirche* gehen will (Tausig lächelte verschmitzt) und damit ist man gewöhnlich mässig. Man liest ihn, hat ihn viel gelesen, liest ihn immer wieder. Der immer *gegenwärtige* Beethoven wohnt im Orchester.»

»Auf Weber«, sagte Tausig, »hab' ich Absichten in der *Aufforderung;* ich will sie für Virtuosenspiel bearbeiten, wir sprechen darüber. Bei mir werden wir aber oft gestört, wir sollten uns auf meinen Geschäftswegen sehen, da ist mir oft eine Stunde frei, wenn Sie mich erwarten wollten? wir haben geeignete Locale.«

Ich proponirte die *maison dorée* unter den Linden. Da trafen wir uns; da sprachen wir ganz ungestört. Da bewunderte ich die Bescheidenheit des grossen Künstlers, seine Wissbegier, von Chopin zu hören, den kennen zu lernen er nicht Gelegenheit gehabt hatte, dessen Werke er dennoch interpretirte wie kein Zweiter! Hier sprach ich zu Tausig, selbstverständlich in der devotesten Weise, von Chopin's Behandlung jenes unschuldigen Notturno in Es op. 9 No. 2.

»Das ist interessant«, äusserte Tausig, »da werd' ich selbst den Bass mit *beiden* Händen durchgehen, da ist die *Guitarre* am Platz, das wird *„besorgt!“* — Am meisten aber interessirte ihn, wie schwierig und häklig Chopin war in den so einfach aussehenden vier ersten Tacten des grossen C Moll-Notturno (op. 48, No. 1, Lento). Da steht im 2. Tact (4. Viertel) die Sechszehntheilfigur d, es, f, g. — Dieses g nach c (3. Tact, 1. Viertel) zu schleifen war die Aufgabe. Chopin war damit nie zu befriedigen. Er sagte mir: »Da dies in *Ihrer Möglichkeit* liegt, so *müssen* Sie's machen können.« Endlich kam ich dahin, aber es dauerte lange, bald war ihm das g zu kurz und trat das c zu schnell ein, bald war es umgekehrt. »Darin liege eine Intention«, sagte Chopin. Eben so schwierig war er mit dem Abheben des c vor der Achtelpause in der Sechszehntheilgruppe es, c im 4. Tact; das c war zu kurz oder zu lang! Ich fand den Ausweg, das c mit dem Daumen »*abzukämmen*« (peigner), d. h. den Finger die Taste entlang bis an's Ende derselben zu führen und erst an der scharfen Ecke der Taste abzuziehen. So war's ihm endlich recht! Aber das war nichts gegen die Art, wie Chopin die beiden Stellen behandelte! —

»Ich verstehe ihn ganz«, bemerkte Tausig, »das wird »*besorgt*«.«

Chopin wollte eine *Frage* vom g zum c; eine *Antwort* auf dem c.

»So hab' ich's verstanden«, sagte Tausig.

Eben so wenig war Chopin je mit dem 1. Tact im CMoll-Notturno zufrieden, die Viertel g, as sollen hervortreten, sie sind Thema und waren immer zu stark oder zu piano.

Chopin spielte eben einen Pleyel, ein leicht gehendes Instrument, auf dem kann man so etwas leichter nüanciren, als auf einem tonsaftigen.

In höchster Vollendung spielte mir Tausig beide Notturnos nach einigen Tagen, identisch mit Chopin. Er war selbst zufrieden und sagte doch: »*Den* hätte ich kennen lernen sollen!« Nie ist wohl ein Componist von einem grossen Virtuosen inniger gepflegt worden als Chopin von Tausig.

Eines Tages erschien Tausig schon früh Morgens bei mir: ›Die Frau Minister Baronin Schweinitz ladet Sie zu einer Soirée bei sich ein, sie ist meine beste Schülerin, aber gar keine Schülerin, eine Künstlerin ist sie und die reizendste Erscheinung. Sie finden eine Sie ansprechende Gesellschaft. Die Baronin entschuldigt sich, dass der Baron Ihnen nicht eine Visite macht.« —

»Solche Prätentionen hab' ich gar nicht und schätz' mir die Einladung billig zur Ehre«, war meine Antwort.

»Nun, dann bin ich heute Abend Schlag 8 Uhr bei Ihnen und wir fahren in die Commandantur!«

Als wir von der Freitreppe den grossen halberleuchteten Saal in stucco durchschritten, sagte ich: „Wir haben solche Säle in Petersburg, aber wenige.«

»Hier hab' ich oft gespielt«, antwortete Tausig; »wir geben hier Wohlthätigkeitsconcerte, mit der Baronin an der Spitze.«

Tausig schritt auf eine Seitenthür in Mahagony mit reicher Vergoldung zu und öffnete dieselbe. Eine Reihe von drei Salons, a giorno erleuchtet, lag vor uns, gleich im

ersten empfing uns die Baronin in gewinnendster Art und Weise. Die Gesellschaft bestand aus einigen ausgezeichneten Künstlern aus dem näheren musikalischen Kreise Tausig's und der Baronin, dem Oesterreichischen Botschafter Grafen Wimpffen nebst Gemahlin, dem Russischen Militairbevollmächtigten Grafen Kutusow und dem Herrn vom Hause, Hof-Minister von Schweinitz.

Tausig hatte mir nicht zu viel gesagt; die Baronin spielte, eine vollendete Künstlerin, Schumann und ein schweres glänzendes Stück von Tausig, dessen Benehmen mir ganz besonders gefiel. Er effaçirte sich ganz, es war, als ob er gar nicht da war und doch war er überall und der Ausgangspunkt der lebhaften Conversation. Diese Soirée lebt in meinen musiko-sozialen Erinnerungen als eine durch Geist und Geschmack gleich hervorragende, durch den Tod des grossen Künstlers, der mir liebenswürdig diese Thüren öffnen wollte, als eine geheiligte! Wenn in den hohen Kreisen in Petersburg die Rede von Berlin geht, so ist immer von steifer Etiquette die Rede. Hier öffnete sich eins der vornehmsten Häuser in Berlin einem Fremden, dessen einziges Verdienst darin bestand, von Tausig gekannt zu sein.

Als wir in der Droschke nach Hause fuhren, sagte Tausig: »Sie haben mir ein ausserordentliches Vergnügen gemacht! Sie „*sassen*“ leibhaft wie *Er* am Instrument.« —

»Sie werden doch nicht glauben, dass mir einfällt, Liszt imitiren zu wollen?« — ich war etwas betreten, was hatte Tausig sagen wollen? —

»Sie verstehen mich nicht; ich meine das ernsthaft; da ist von keiner Imitation die Rede, sondern von einer nur mir verständlichen Verwandtschaft im Geiste der Sache, *wie* Sie da sassen, so etwas weit weg! woran Sie gar nicht dachten in Ihrem Umgange mit dem Instrument; wie *Er* leibt und lebt, sage ich Ihnen, und nur an *Ihn* hab' ich den Abend über gedacht!«

Nie ist wohl ein Meister von seinem Schüler inniger verehrt worden, als Liszt durch Tausig! Ein so treues, liebes

Herz war Tausig! Eine so liebenswürdige Natur hätte nie betrübt werden sollen im Innern des Lebens, an der empfindlichsten Stelle! In Tausig war das allgemein Menschliche, hervorragend, wie die künstlerische Höhe, auf der er stand. Trübe Eindrücke schienen schon früh auf dieses Leben gefallen zu sein; vor ihnen mochte der Künstler in die Kunst flüchten und deshalb in seiner Virtuosität den Menschen vor dem Künstler zurücktreten lassen, mit anderen Worten, seine Kunst vorherrschend, objektiv gestalten. Im Leben fasste er als rein menschliche Pflicht, was Andere Gottesverehrung nennen. Im tiefsten Ernste, nicht um zu glänzen, kam Tausig an die philosophischen Studien. Jeder Ostentation stand er fern; er buhlte nicht nach Beifall, ihm war der Beifall gleichgültig, was zu beobachten ich bei seinen Triumphen in Petersburg Gelegenheit hatte. Ihn beherrschte Melancholie, ein gewisses Versenktsein in seine Gedanken, was ihn zerstreut erscheinen liess, wo er mit seinen Gedanken immer nur zu gegenwärtig war. Diese seine melancholische Grundstimmung versteckte er sorgfältig, sie blieb indessen sichtbar und der humoristische Zug in der Ausdrucksweise des Künstlers war auch ein Flüchten seines Geistes vor dem schwarzen Gespenst, der *atra cura* des Horaz! —

Ein Schlüssel seines künstlerischen Wesens lag für mich in der Art, wie wir an die *Barcarole* von *Chopin* kamen. »Kennen Sie die *Barcarole?*« fragte mich Tausig. »Nein!« »Ich werde Ihnen die Barcarole Sonntag spielen, kommen Sie aber vor der Stunde, zu der sich meine Freunde Sonntags einzufinden pflegen, die HH. Davidsohn, C. F. Weitzmann, einige Herren vom Kladderadatsch. Das bleibe unter uns, das ist eine Production, die man nicht vor mehr als zwei Personen vornehmen muss; ich werde Ihnen meinen Menschen spielen, ich liebe das Stück, aber nur selten gehe ich an dasselbe.«

Ich las selbigen Tages die *Barcarole* aufmerksam in einer Musikalienhandlung. Das Stück gefiel mir gar nicht, ein langer Satz im Notturno-Styl, Schwulst in Tonalität (Fis-

Dur) und Modulation; auf leicht angelassenem Fundament, ein Thurmbau von Figuration! — Die grössten mechanischen Schwierigkeiten auf den Kauf — nun, Letzteres war Tausig's Sache!

Wie sehr sollte ich mich geirrt haben! —

Tausig bezeichnete das Stück, das er einmal ausnahmsweise nicht auswendig spielte: »Hier handelt es sich um zwei Personen, um eine Liebesscene in einer verschwiegenen Gondel; sagen wir, diese Inscenirung ist Symbol einer Liebesbegegnung überhaupt. Das ist ausgedrückt in den Terzen und Sexten; der Dualismus von zwei Noten (Personen) ist durchgehend; es ist Alles zweistimmig oder zweiseelig. In dieser Modulation hier in Cis-Dur (dolce sfogato überschrieben) nun, da ist Kuss und Umarmung! das liegt auf der Hand! — Wenn nach 3 Tacten Einleitung im 4. dieses im Basssolo leicht schaukelnde Thema eintritt, dieses Thema dennoch nur als Begleitung durch das ganze Gewebe verwandt wird, *auf* diesem die Cantilene in 2 Stimmen zu liegen kommt, so haben wir damit ein fortgesetztes, zärtliches Zwiegespräch. Von der Kette der Doppeltriller an, wird die Geschichte schwer darzustellen; das ist meine Sache, das wird „*besorgt*“. Kehren Sie nun hübsch die Blätter um und hören Sie hübsch zu.«

Selten im Leben hörte ich so zärtlich, so subjectiv schön etwas am Clavier darstellen, jede Note war sprechend; der Künstler gab den Menschen Tausig. Und wie interessant waren Beide! —

Wie schwer, wie nur subjectiv durchdrungen überhaupt möglich, ist es, auf 9 Seiten jedenfalls entnervender Musik, eines und desselben langathmigen Rythmus (zwölf Achtel) so viel Interesse, so viel Bewegung, so viel Handlung zu legen, dass ich bedauerte, das lange Stück sei nicht länger!

Hier war Tausig die leibhaftige Personification von Chopin, er spielte wie er, er fühlte wie er, er war Chopin am Clavier! —

Ich sagte es ihm unumwunden, er hörte meinen Worten

die Wahrheit der Ueberzeugung an. Im Princip war er sonst vorsichtig, ja, misstrauisch bei solchen Gelegenheiten, weil er etwa nie freudig gestimmt und ohne *alle* Wolken sein mochte!

Tausig hat seinerzeit in Berlin Chopin-Concerte gegeben, die ausschliesslich Werken von Chopin geweiht waren. Das erste Beispiel, denke ich, man müsste denn Chopin selbst, in seinem oben erwähnten alljährlichen Intimitätsconcert in Paris, ausnehmen. Wie undankbar pflegen Unternehmungen dieser Art zu sein! Wie sehr ist Tausig zu danken, eine solche Initiative in Chopin ergriffen zu haben, dessen Bedeutung am Clavier lange nicht genug erkannt ist.

Eine weitere, prägnante, ganz hervorragende Darstellung Tausig's war die der Ballade von Chopin in FMoll, die drei Aufgaben stellt: »Erfassen des Programms im *Ganzen*, denn Chopin schreibt auf Programme, auf ihm bewusste Situationen im Leben; die richtige Exposition der Motive im *Einzelnen*, in der ihnen adäquaten Fassung; Besiegung der maasslosen Schwierigkeiten in complicirten intriguirten Figuren, verwickelten Harmoniegängen, schwerliegenden Gängen.«

Tausig löste diese Aufgaben, gleichsam spielend, in einer die Bedeutung und den Sinn des Werkes verkörpernden Weise.

Die Ballade (Andante con moto, sechs Achtel) beginnt in der Molltonart der Dominante. Der 7. Tact bleibt vor einer Fermate auf CDur stehen.

In der leichteren Behandlung dieser 7 Tacte deutete Tausig wie er mir sagte an: »Das Stück hat noch nicht angefangen«; in der festeren, edel ausdrucksvollen, von jeder Sentimentalität (die hier nahe liegt) sich entfernt haltenden Exposition des Hauptthemas, gab er dem grossen Styl sein Recht.

Eine wesentliche, an Instrumentalvirtuosen zu stellende Forderung ist, dass der Virtuose zu *athmen* verstehe, den Zuhörer auch zu Athem und damit zu besserem Verständniss

gelangen lasse. Ich verstehe darunter den richtig gewählten Einschnitt, die Caesur, und ein Rhythmus und Tact, keineswegs schädigendes, vielmehr besser geltend machendes *Verweilen* (*Luft lassen* — nannte es bezeichnend der geistreiche Tausig), welches *Verweilen* an einschlagenden Stellen *aufzuschreiben* unsere Zeichen nicht erlauben*), weil ein solches Verweilen aus Minimaltheilen besteht. Wischt von einem Pfirsich, von einem Schmetterling den Farbenduft, was übrig bleibt, wird in die Küche, in die Naturgeschichte gehören! — Es ist nicht anders mit Chopin! — Der Farbenduft erhielt sich in Tausig's Behandlung des Stoffes der Ballade.

Er kam an die 1. Passage, wie man sonst sagte, an das Motiv unter Blüthen und Blättern muss man bei Chopin sagen; eine in den Mittelstimmen figurirte Wiederaufnahme des Hauptthema's, dessen polyphone Variante. Ein Fädchen führt an das choralartig introducirte 2. Thema, das stark und überraschend modulirt, vielleicht etwas zu viel. Das Fädchen verknüpfte Tausig zu einem *doppio movimento*, und zwar im zwei Viertel-Tact, aber dadurch entstanden Sextolen, der choralartige Satz setzt aber auch darum um so besser ab. Nun folgt a Tempo eine Stelle, in welcher das Hauptthema Versteckens spielt.

Wie das Alles klar auf der Hand lag durch Tausig's Darstellung! Schwierigkeiten kannte er buchstäblich gar nicht; er gab die intriguirten und intriguirenden Stellen so leicht wie die leichten, ich möchte sagen, leichter! —

Ich bewunderte die kurzen Triller in der Linken, die selbstständig ausgetrillert wurden wie von einem *2.* Spieler; die schwebende Leichtigkeit in der Cadenz (dolcissimo überschrieben). Sie schwingt sich in's hohe Register, wo sie vor ADur stehen bleibt, wie die Einleitung vor CDur stille stand.

---

*) Meyerbeer sagte: „Kann man Weibern Alles aufschreiben? Sie stifteten Unglück, liess' man sie aus dem Tacte heraus!“ Vergl. No. 37 der Neuen Berliner Musik-Zeitung 1871 (Berliner Bekanntschaften). —

Nachdem sich dann das Thema noch einmal hat modificirt (variirt) hören lassen, kommt es in die Stampfe einer überaus figurirten Coda, welche das Studium eines Künstlers in Anspruch nimmt, die Kräfte eines robusten Mannes, die stärkste Pianofortegesundheit, in einem Wort! —

Tausig besiegte diese dräuende, durch das Programm im Stück, gut motivirte Gruppe entsetzlichster Schwierigkeiten, ohne Anstrengung, gleichsam spielend. Die Coda bleibt in modulirenden Harfengriffen vor einer Fermate stehen, die den voraufgegangenen Fermaten correspondirt, um im Hafen der Dominante Anker zu werfen und dann in einen Sabbath von zu Terzen geschaarten Triolen einzumünden. In höchster Bravour geht das 18 Seiten lange Stück zu Ende.

Tausig's linke Hand war eine »*zweite rechte.*« Tausig hatte nie das Ansehen, Schwierigkeiten auch nur zu bemerken! — Anton Rubinstein nannte ihn den Unfehlbaren, Liszt bezeichnete seine Finger als *ehern*, Sérow sagte mir Jahre lang, so oft zwischen uns von Pianisten die Rede war: »*Tausig* hören, hören Sie *Tausig!*« —

Was Tausig vor Allem kennzeichnete, war, dass er nie auf den Effect, immer nur auf das Stück spielte, eine Objectivität, die das grosse Publikum nicht versteht. Das will, wo Schlangen gewürgt werden, jedesmal wissen, wie dick und gefährlich sie waren, und ermisst das an dem Gebahren des Reproducenten. Das grosse Publikum meint, was leicht überwunden wird, sei nicht schwierig und Sohn oder Tochter zu Hause könnten es auch! Aber gerade die absolute äussere Ruhe und Unerschütterlichkeit der Haltung in Tausig setzten seiner Virtuosität die Krone auf.

Wohl durfte Tausig sagen, wie ich hörte: »Ich bin kein *Stubenspieler*, ich bin ein *Oeffentlichkeitsspieler;* nur in der Oeffentlichkeit beherrsche ich *alle* meine Mittel!« Excentrische Gesten, Mitspiel sämmtlicher Gliedmaassen, mögen in der That auf das grosse Publikum Wirkung äussern, sind aber vom Uebel, sind ein kunstfeindliches Element. *Tausig* spielte

aus einem Guss, in einem Guss! — Tausig hätte Chopin entzückt, dessen *leichte*, aber weit in Kraft und Gewalt unter der seinigen bleibende Beseitigung der Schwierigkeiten des Mechanismus er besass.

In Berlin nahm ich Abschied vom Künstler in der Fantasie von Liszt, über die Don Juan-Motive, dieser höchsten, an einen Pianofortevirtuosen ersten Ranges zu stellenden Anforderung. Tausig sagte mir dabei in seiner edlen Bescheidenheit: »*Lange* habe ich dieses Stück nicht überwinden können, erst nachdem ich auf's Neue, und immer wieder, in *Bach* und in den letzten Sonaten von *Beethoven* studirt, hat es sich mir ergeben. Sie machen mir keine Ausstellung in der Don Juan-Fantasie? aber ich selbst sage mir, dass ich hier nicht *über* der Schwierigkeit stehe, sondern in der Schwierigkeit; nur *Er* steht *über* derselben, nur *Er!* Dies ist das Geheimniss des Eindrucks, den *Er* macht! Sie haben in Ihrem französischen Buche gesagt: »*Er* sei der *Paganini* des Claviers.« Das ist wahr und hat ihm auch gefallen, es ist aber viel zu wenig gesagt. Bei Liszt kommt zur Darstellung die unbedingte Herrschaft über das Gesammtgebiet musikalischer Kunst, der berufene Componist in den grössten, in allen Formen! Aus diesem grossen Ganzen geht bei ihm der Virtuose hervor; da hinan reicht kein Paganini, der bei der Virtuosität stehen blieb!« —

In der That hat man die von Liszt der Claviertechnik zugemutheten Aufgaben als eine *vergeistigte* Technik für sich zu verstehen, als einen *neuen* Ideenkreis, als einen von *Bach* über *Beethoven* bis zu uns fortgesponnenen Faden, der auf die Compositionen von Liszt hinführt, wie auf den letzten Ausdruck aller Pianofortemöglichkeiten! —

Die grossen Pianofortevirtuosen des Jahrhunderts vergleiche man *Erdtheilen* oder aber *Ländern.*

Liszt, *Chopin*, *Henselt* sind Erdtheile, Länder: *Tausig*, *Rubinstein*, *Bülow.*

Thalberg war nur der *correcte gentleman-rider* des Pianoforte der vierziger Jahre, die ein Jahrhundert hinter unseren

Tagen zurück zu liegen scheinen! Ein Reiter, und sässe er noch so gut zu Pferde, muss auch einmal absteigen! *Thalberg* ritt perpetuirlich. Das hiess Fantaisie — über *Moses*, zum Beispiel; Musik machte Thalberg wie der Trompeter in Kaufmanns Museum in Dresden, durch die Luft, nicht durch die Seele geblasen! Thalberg war das gut gestriegelte und gebügelte Pianoforte. Wer sattelte heut zu Tage noch eine Note von Thalberg? Nur *eine* Elucubration von Thalberg ist musikalisch angelassen und auch nur im Anfang, im *Trott*, sein zweites Caprice (Es Dur), dessen Motiv reizend aufgezäumt ist und zu Ende der interminablen »*Performance*«, wie die Engländer Musikproductionen nennen, mit *Hindernissen* auftritt, über zwei Octaven in Octaven *Barrière* springt! —

Thalberg hat gesagt, er getraue sich mit *Liszt Parallele* zu spielen, nur müsse Liszt hinter einem Schirm sitzen, *sehen* müsse man ihn nicht dabei! Gerade dann wäre Thalberg und zum ersten Male, gestürzt, denn die Seele wäre nicht hinter'm Schirm geblieben! »*Du gleichst dem Geist, den Du begreifst, nicht mir!*« hätte Liszt ihm sagen können.

Thalberg war ein vollendeter Weltmann am Piano, mit dem Daumen der rechten Hand, zum *groom*, den hat er als trockenen Melodieführer zu Ehren gebracht. Die zuerst von *Beethoven**) (im 1. Pianoforteconcert, C Dur, Largo, op. 15, erschienen 1801), dann von *Weber* wiederholt (Sonate, D Moll, Andante; Es Dur-Concert, Rondo; Aufforderung) in das Medium des Claviers verlegte Begleitung, ist nicht die Erfindung von Thalberg.

Eine oft ausgesprochene Ansicht will, das Piano habe seinen Abschluss gefunden durch *Liszt* und *Chopin*.

Jede Zeit hat ihre Berechtigung, Virtuosität die ihrige, und davon ist Tausig der beste Beweis.

Es ist eben so in der Production. Zerfällt das Leben

---

*) Was ich zuerst nachgewiesen zu haben glaube, Beethoven, eine Kunststudie, 3 B. S. 152 bei op. 15.

in Kirche und Theater, in das, was diese Factoren symbolisiren, so sind uns die Vertreter dieser Bühnen *am Clavier* vor Allen *Beethoven* und *Weber*. Zu dem Gefühlsleben in Weber im grossen Ganzen brachte Chopin das Leben der hohen Klassen der Gesellschaft im Einzelnen. Chopin fühlt nicht weniger tief als Weber, weil er in Paris fühlt, er fühlt nur concret, Weber kosmisch, weil auf germanischem Grund und Boden! — Chopin ist niemals Oper, Symphonie, welche Elemente in Weber's Claviermusik wie die Irrlichter in der Wolfsschlucht herumspucken. Chopin ist immer nur das Clavier in einer Meisterbehandlung des Instruments, in einer Meisterfactur, die Weber überlegen ist; *Chopin* gebietet über *alle* technischen Mittel, wie sie Weber in diesem Grade nicht zu Gebote standen.

Das Verhältniss von Chopin zu Beethoven und Weber am *Clavier*, ist das eines diesen Grössen Ebenbürtigen. Die Claviermusik Beethoven's ist als Orchester- und Quartett-Carton zu verstehen, in der Art, wie die Kaulbachschen Cartons im Dom zu Berlin als Gemälde. Beethoven, als das incarnirte Symphonie-Genie, ist immer symphonistisch, er ist es in seinen Clavierconcerten wie in seinem Violinconcert. Der Flug seiner Gedanken verlässt das Clavier in einer *Parabel; diese* Linie kehrt nicht wieder, verliert sich in der Unendlichkeit der Idee! —

Selbst die Quartette von Beethoven sind Symphoniesplitter, bei aller quartettmässigen Ausstattung.

Tausig wusste zu unterscheiden in Beethoven wie in Weber am Clavier. In der reizendsten Pianofortefarbe gab Tausig die A Dur-Sonate op. 101 von Beethoven, orchestral, die gewaltige Orchester-Fantasie in der F Moll-Sonate op. 57, die man nun einmal »*Appassionata*« nennt, als ob nicht alle Beethovenschen Sonaten »*appassionate*« wären! In *pompejanischem* Farbenschmelz recitirte Tausig die As Dur-Sonate op. 109, *colossisch* die letzte Sonate op. 111.! —

Nichts ist dem Virtuosen wichtiger als die richtige Auffassung der Tondichter, deren Interpretation er übernimmt.

In dieser Beziehung stand Tausig seine hohe allgemeine Bildung zur Seite und der aus wissenschaftlichen Beschäftigungen hervorgehende, feinere Geschmack in allen Dingen.

In dieser, man mag sagen, was man wolle, den Ausschlag gebenden Beziehung, behauptete Tausig eine exceptionelle Stellung. Ein für alle Male nahmen wir Grossmeister Liszt als Maassstab der Beurtheilungen aus.

Bevor ich Tausig in Petersburg wiederfinde, noch eine Reminiscenz von ihm in Berlin, aus jenem, durch die gütige Liebenswürdigkeit des Künstlers mir unvergesslichen Spätherbst 1868.

Tausig setzte mich einmal an sein Clavier, als wir allein waren, und sagte: »Spielen Sie hiervon die Oberstimme, das Stück *kann* Ihnen noch nicht bekannt sein.« Es waren kurze, bedeutsame Sätze zu vier Händen von R. Schumann.

»Nun! wie Sie das gespielt haben, ganz wie *Er!*«

Ich sah ihn betreten an; dass Tausig mich aufziehen wollte, konnte ich einerseits nicht annehmen, andererseits kam ich mir lächerlich vor. —

»Ich sage das ganz ernsthaft«, setzte er hinzu; »es war in *Seiner* Art und Weise, ich wiederhole, ganz wie Er!« —

»Aber da ist ja nichts zu spielen, nur zu verstehen.« —

»Das ist es eben — *das* lehrt man die Schülerinnen nicht! Das hat mich ganz erstaunt, das sind die Reisen, Ihre Fussreisen in der Schweiz!« (So humoristisch war Tausig noch 1868; in Petersburg 1870 war das vorüber.)

Nach einigen Tagen erschien ich mit zwei Notenheften in der Hand. — »Ah!« sagte er, »da kommt die Rache für das Examen; nun, ich will's nur sagen, es war ein kleines Examen, ich wollte doch sehen — nun, worin werd' *ich* examinirt?« —

»Sie sehen: »Sonates *progressives et agréables.*« Tausig lachte recht von Herzen und fragte: »Was soll *uns* das?« Vergnügen machen! war meine Antwort. Das sind verkappte kleine Opern von Weber, spielen Sie nur das »*Bässchen*« und hören Sie recht zu. Das Original ist für Piano und Violine, dieses Arrangement von Czerny, wie mir der Herausgeber Cranz in Hamburg gesagt, den ich *deshalb* dort besuchte. Sonate 1 rectius Sonatine, F Dur, Allegro; *vor dem Thore, Pfingsten;* Larghetto; *Erzählung der Grossmutter am Kamin,* B Dur; Rondo, Amabile, F Dur, *Posthorn.* Das steht nicht da, das spiel' ich heraus«, sagte ich zuversichtlich.

Tausig: „Fangen wir an mit dem Kamin."

„Ja! Das ist freilich sehr interessant! Noch einmal", bat Tausig. „Es scheint Ihnen sehr bekannt."

„Eine 20jährige, treue Ehe!"

„Und noch verliebt? Nun, so gehen wir vor's Thor," scherzte Tausig weiter.

„Auch sehr interessant," musste er eingestehen.

„Nun das Amabile, die Postgeschichte, ist Nichts!"

„Aber das kleine Minore, in 8 Tacten?" fragte ich.

„Ja! Das ist wieder von einem Meister."

„Sonate 2. Moderato, carattere Espagnuolo, G Dur, *ein Deutscher in Sevilla.* Adagio, C Moll, *aus einer verlorengegangenen Oper: Didone abbandonata,* Rondo G Dur, Air Polonais. *Auf dem Lande, Johannis.*" —

Tausig: „Dies Spanien könnte auch in Deutschland liegen!"

„Gerade wie das Spanien im Don Juan, meine ich."

Tausig: „Meinen Sie? Hum, hum! vielleicht! Adagio, interessant; Rondo, reizend, Modulation nach B, in die Unterdominante (C Dur) köstlich — also Rondo noch einmal, wie das Ding coupirt ist am Schluss, oho!" — —

„Sonate 3. Air russe, D Moll, „*Wahrheit über Russland, in Deutschland unbekannt*", (wie treuherzig mich Tausig ansah!) Maggiore reizend; sehen Sie, ich hab' darauf geschrieben: amoroso (er lächelte freundlichst), Rondo, Presto, sechs Achtel, D Dur, Elfentanz, über alle Beschreibung reizend."

„Also die Elfen 'ran, gleich," drängte Tausig.

„Ja! Sehen Sie! Das ist eine ernsthafte Geschichte! Das Rondo ist sehr schön", freute sich Tausig, „und wie

coupirt am Schluss! Das muss wahr sein! Also Rondo noch einmal!“ entschied Tausig.

„Bemerken Sie die Blumengewinde vom 13. Tact an! noch eine Verführung von *Hüon*, aber ich bitte Sie, nun oben zu spielen, weil ich die Scalen so miserabel mache.“ —

„Da ist eine im Bass, die ist wichtiger, da setzt das ganze Orchester ein, ich bin's nicht schuldig geblieben, ich bleibe unten,“ entgegnete Tausig.

Wir spielten das Rondo dreimal. Es ist nicht lang, 84 Tacte im Ganzen, und was steht Alles drin! *„Landsitz ohne Schulden, mit Elfen!“* —

„Die Fortsetzung werden Sie wohl nicht —?“

„Gleich will ich die Fortsetzung, gleich,“ eilte Tausig.

„Also Sonate 4. Es Dur, Sonntag, *Kegelspiel. Sonnenblumen* an der Kegelbahn. Was das für brave Leute sind, das steht im 9. und folgenden Tacten! Rondo Vivace, bescheiden erleuchteter Garten, aber doch —“

Tausig: „Aber doch! Wie allerliebst er das Wort accentuirte, *der liebe Mensch!*“

„Sonate 5. *Im Theater.* A Dur, Andante con moto, thème de l'opéra *Sylvana*, vier Viertel.“

Tausig: „Na nu! geht's los?“ —

„Sehr! — wissen Sie, was das ist? Das Thema muss Weber geliebt haben, er hat es für principale Clarinette und ziemlich principales Pianoforte in Variationen bearbeitet, in B Dur, da ist's op. 33, hier in A ist's op. 10, in den Clarinett-Variationen sind ihrer mehre, welche sind die *„ersten?“*“

„Darüber streiten die Städte“, citirte treffend Tausig, „nach aller guten Methodologie ist das vollständigere Werk das letzte, denke ich.“

„Ja! aber in unserem op. 10 ist diese verteufelte Marsch-Variation, Marcia maestoso, die nur der vollendetste Meister schreiben konnte! Auch das *Finale Siciliano* ist reizend!“

Tausig: „Diese 5. ist gar zu nett! Wissen Sie, ich bekomm' *Absichten!* Diese Dinger könnte man ausstaffiren zu einer Weberfantasie für Salon-Bedürfnisse. Ich mach's einmal!“ (Ein Gedanke, der nicht verloren gehen sollte; aber lieben muss man Weber; A. Rubinstein liebt ihn!)

„Das 6. Sonatchen ist unbedeutend, die Schluss-Polonaise schwach, aber hübsches Violoncell-Solo, oder meinen Sie Fagott?“ —

Tausig: „Ich meine *„Piston!“*“ So *scherzoso* war er! —

So lebten wir! so lebten wir alle Tage! — leider nur sechs Wochen! —

Zwei Jahre vergingen; die Nachricht, Tausig käme zur Concert-Saison vor Ostern, erregte das ganze Interesse der compacten Gruppe des musikalischen Contingents von Petersburg. Man war im März 1870. Ich ging gleich zu Tausig, in's Hotel Demuth, wo er wohnte. Er begrüsste mich freundlichst, den Menschen in ihm fand ich dennoch verändert. Eine Wolke lagerte auf seinen Zügen; er war nicht mehr fröhlich! —

„Sie verzeihen mir, wie ich sehe,“ sprach er fein, „dass ich nicht zu Ihnen gekommen, ich mache keine Besuche, mein Hotel verlasse ich nur, um in mein Concert zu gehen, wenn bereits Alles dort besorgt ist und ich mich nur an's Instrument zu setzen brauche.“ —

Er reichte mir eine Cigarre. — „Es sind *dieselben!*“ setzte er mit einem betrübten Lächeln hinzu. Ich sprach sogleich von gleichgültigen Dingen; es schien mir das angezeigt, obgleich ich mir des Grundes noch nicht bewusst war. Es schien ihm recht zu sein, denn er stand gleich auf und sagte: „Ich muss Ihnen Ihre *„Aufforderung“* spielen.“ Er spielte nur die Passage, zu der in Tausig's Bearbeitung des Stückes ein motu contrario der linken Hand gekommen war. Ich gerieth in Erstaunen über diese, so zu sagen, *frei* im Raum schwebende Virtuosität, auf einem mir so wohl bekannten Gebiete! —

„Wenn es Sie amüsirt“, sagte er, „kann ich's schneller;“ er gab die Doppelpassage nunmehr pp, in einem fabelhaften Prestissimo-Tempo, lächelte und stand auf.

Dies Gebahren war nicht natürlich, *scuril* war es, wie Meister Kreissler-Hoffmann zu sagen pflegte. Der Künstler musste betrübt sein! Auf meine Bitte trug er mir indessen das ganze Stück mit seinen Arabesken, wie die Bearbeitung benannt ist, vor. Die *Aufforderung*, eines der verbreitetsten Stücke des Klavierrepertoirs, wurde vor einigen 50 Jahren von Weber geschrieben, ist aber noch jung! Ich halte dasselbe für das bedeutsamste und dankbarste Stück in Rondoform, ohne Begleitung, das man besitzt. Diese herzige, und doch so überaus glänzende Inspiration, gilt der Intimität am Klavier und lebt auf dem Boden des Familienkreises und Salons in natürlichem Zustande. Soll es vor ein Paar tausend Zuhörer treten, so ist in der Ordnung, dass es Balltoilette mache und in der ganzen Rüstung des modernen, weit über Weber's Grenzen am Klavier, hinausgekommenen, olympischen Concert-Instruments erscheine. So behandelte Tausig die *Aufforderung* in seiner Variante. Die bei Weber so bezeichnend *wiegend* überschriebene Cantilene, zu der bei Weber die Begleitung in die Mitte des Instruments zu liegen kommt, verlegt Tausig in das Medium, als Bassstimme, die dem Manne ziemt, als eine Liebeserklärung des Tänzers gegen seine Tänzerin, gleichsam als ein a parte, während bei Weber diese reizende Cantilene mehr dem *Ganzen* der Vorstellung zukommt.

Das mir in der Darstellung der *Aufforderung* durch *Tausig* künstlerisch am höchsten stehende Moment war das *Minore* im Stück, das er als eine, ich möchte sagen, *burschicose* Ausschreitung gab.

Ich sagte ihm das. Seine Antwort war: „Es ist doch hübsch, dass Sie das Alles am Platz finden, nachdem Sie es Ihr Leblang anders gemacht haben! — Werden Sie darüber schreiben?“ —

„Gewiss! über Ihre Arabesken zur Aufforderung werde ich schreiben, was ich Ihnen jetzt sage. Für meine Person bleib' ich, aus *guten* Gründen, bei'm Weberschen Text.“

Er lächelte in alter Weise. „Ja! *verteufelt schwer* ist

es!“ sagte er, „sehen Sie hier, wo der motus contrarius in der Passage *Moll* berührt, der Parquetboden des Tanzsaals, aber eben so spiegelblank und glatt, bleiben muss!“ —

„Ich habe oft an Sie gedacht, wie ich's machte, nun, heute Abend spiel ich's schon besser, mir wachsen die Flügel im Publikum. Sie werden's sehen. Nun leben Sie wohl und kommen Sie hübsch *gar nicht wieder*, denn ich bin ein unausstehlicher Mensch geworden.“! — Das war ein Stückchen seines alten guten Berliner Humors! —

In Concert und Oper, *wenn's gilt*, komm' ich immer hübsch früh. Gern seh' ich den *Schlag* der Contrabässe allmählich die langen Hälser ausstrecken; die Bläser in ihren Instrumentenkasten kramen; Trompeten und Pauke sich rüsten; die Geiger conferiren! — Man hat so seine Gedanken dabei! — Etwas Grosses ist es um ein Orchester! Das ist der *Dämos*, von dem geht Alles aus, zu dem kommt Alles zurück; das ist der *Gesammtbegriff*, und das Orchester, die *Kirche* des *Instrumentalen*. —

Einen so bedeutsamen Bruchtheil der Kulturbevölkerung sollte man nie zu *loser Speise* versammeln, immer nur zu einem *„Symposion!“* —

Diesmal hatten wir das Es Dur-Concert von Beethoven vor uns — ein würdiges Gastmahl! —

Reiseschicksal (in grossen Städten reist man immer!) hatte mich eine Stunde vor Anfang kommen lassen. Die ungeheuerlichen Räume des Saales des Adels in Petersburg (Dworänskoje Ssobranie) pflegen zu solcher Zeit einer halberleuchteten Krypte zu gleichen. Halberleuchtet war auch der Saal, aber schon vollständig gefüllt. Das war mir in 40 Jahren nicht vorgekommen! ich eilte in's Künstlerzimmer, um Tausig das zu expliciren, der aber war noch gar nicht da und erschien erst jedesmal *kurz* vor Anfang.

Dieser seit den vierziger Jahren bestehende Saal der officiellen Adelsversammlungen ist einer der schönsten, wo nicht der schönste in Europa. Er besteht aus einer Reihe von 12 Corinthischen Säulen, in spiegelblankem, weis-

sem Stucco zu *jeder* Seite, in 2 Etagen (mit Gallerie), aus 3 Säulenportalen an *jedem* Ende, durch die man zum Saal einige Stufen hinabsteigt. Zwischen den Säulen hängen 28 grosse Kronleuchter, im Luftraum des Saales 8 *kolossale.* Kann die Akustik unter diesen Umständen keine ausgezeichnete sein, so ist sie immerhin noch eine gute. Der Saal ist eben ein grosser Galla-Ball- und Ceremonien-Saal. Das Podium des Orchesters wird in denselben hineingerückt.

Auf diesem Orchester erschien das ganze musikalische Europa in seinen Spitzen, hier:

Franz Liszt! —

Hier erschienen die Gesangesgrössen: *Pasta, Viardot, Sontag* (Gräfin Rossi).

Hier, *Vieuxtemps, Ernst, Sivori, Ole-Bule;* hier sang

Rubini! —

Alle Haupt- und Staatsactionen des musikalischen Lebens von Petersburg fanden hier Statt, wie noch die beiden Grafen Wielhorski den Geschmack, die Richtung, das richtige Verständniss durch ihre künstlerische Ueberlegenheit, moralisch, nicht durch Zwang, und nur um so nachhaltiger, leiteten; denn diese, beispiellos in der Geschichte der Musikgeschicke in Europa dastehenden Mäzene und Künstler, nahmen nie eine officielle Stellung in der Musik ein. Um sie schaarte man sich *organisch,* nach *Zuchtwahl.*

A. Rubinstein, der jener grossen Musikzeit angehörte, sagte mir einmal: „Nunmehr ist Alles frei gegeben, öffentlich geworden!“ —

„Dat *vincla* libertas,“ sage ich mir dazu!

Jedenfalls müsste sich vor Allem die Oeffentlichkeit zu *dem* Kultur-Niveau erheben, das die nach *inneren* Gründen wirkende Hegemonie jener hervorragenden Geister kennzeichnete!

In den Concerten von Tausig war in diesen Räumen jeder Stuhl besetzt; sogar die der *Kaiserlichen* Loge gegenüber liegende des *diplomatischen Corps,* ein freier Balcon, war zu Stühlen eingeräumt. Die an den Kapitälern fortlaufende Gallerie bot den Anblick compacter Massen. Die Durchgänge, zwischen Fenstern und Säulenschäften, Reihe hinter Reihe zusammengedrängtes Publikum; auf den Fensterbrüstungen selbst die letzten Reihen stehend. —

So erwartete man Tausig! —

War das ganze Auftreten des Künstlers ein bescheidengewinnendes, so waren auch die Eintrittspreise bescheidene, wenngleich, nach den Maassstäben in Deutschland, immer noch hohe. Von 1 Rubel (Gallerie) über 2 zu 3 und 5 für die numerirten Plätze. Schon am Vormittage des Concerts hatten die Secretaire Tausig's für dreitausend Rubel Plätze verkauft. Die Einnahme betrug das Doppelte, und dieser Zudrang erhielt sich durch alle drei Concerte. Es war ebenso in *Moskau,* wo alle Billete ausverkauft waren, bevor der Künstler eintraf. Dennoch war er nicht zu vermögen, nach seiner Rückkehr von *Moskau* nach *Petersburg* noch ein Concert zu geben. —

Und *Tausig* erschien auf dem Podium vor dem Instrument, das er sich aus Berlin mitgenommen hatte! Ihn empfing ein Beifallssturm, wie ein Künstler nach langer Abwesenheit aus der Heimath ihn ausnahmsweise finden mag.

Und das Es Dur-Concert schlug los!

Aus sich heraus trat der Künstler, ich merkte es gleich, um nur noch der Gebieterin, der Kunst, in einem ihrer edelsten Werke anzugehören! —

Furchtbar waren seine Keulenschläge auf die Anfälle des Orchesters! — Das waren seine Antworten auf die Härten des Lebens, wie sie die *künstlerische* Seele berühren! —

Tausig spielte das Concert auswendig, wie Alles, was er uns gab. Er war der feuertrunkene Rhapsode des unsterblichen Dichters! —

Die Passagen brach er wie Spielwerk zusammen! Nie hörte ich eine feurigere und doch noch mannsvollere Exposition der Flamme des Rondos!

Wie sich dieses Rondo sondergleichen in den Saal stürzte! Im zärtlichen, zweiten Thema schien Tausig zu sagen: „Das geht mich nichts mehr an! *vorbei! vorbei!*“ —

In den elektrischen Funken der Sprünge in C (bei der Modulation) nun, da sagte er: „*Das* bin ich!“ — Es war die höchste Delikatesse, die geprüfteste Eleganz! — Ich dachte an sein Wort in Berlin: „*Das* Concert ist meine *Specialität*.“

Tausig entsprach *dem* Programm des Werks, das die Tagespresse, bei Gelegenheit der nachträglichen Säcularfeier in *Bonn*, so viel besser zeichnete, als ich vermochte.*) *Kölnische Zeitung* 1871: „Eine wahrhaft ritterliche Tondichtung, dieses Concert! nur verlangt sie auch, um sich in ihrer stahlgepanzerten Pracht tummeln zu können, einen *ritterlichen Spieler*, nicht einen, der sie des Panzers und der Schienen entkleidet und hübsch hoffähig, in seidenem Wamms und weichen Schnabelschuhen auftreten lässt.“ —

Dieser ritterliche Spieler war Tausig in Petersburg, der sich den Ehrenplatz in *Bonn* kaum hätte nehmen lassen! *Dort* hätte er *pro Germania* gespielt! —

Das Solospiel von Tausig in Petersburg verbreitete sich über das ganze Repertoir; von *Bach* und *Scarlatti* bis zu *Mozart* und *Beethoven;* von *Field* bis zu *Chopin*; über *Weber* und *Schumann* bis zu *Liszt*. *Allen* Stylen war Tausig ebenbürtig; der Eigenthümlichkeit der verschiedensten Naturen wurde er gerecht! —

Fassen wir die Eigenartigkeit des uns entrissenen Künstlers dahin zusammen:

Seine Macht über *alle Mittel*, war so gross, dass in dieser Macht, die *Poesie* des frei gerungenen Herrschers über Materie und Apparat, eine Poesie an sich und für sich, lag.

Seine Begabung für den strengen Styl (Fuge, imitatorischer Styl) war einzig in ihrer Art. Tausig gab Fugen und was damit zusammenhängt, mit dem Reiz der reizendsten Behandlung des *galanten* Styls, wie man sonst sagte: *Seine* Sauberkeit in allen *Stimmen*, die Nüancen seines Anschlags

*) Vergl. Beethoven, eine Kunststudie, 4. Theil S. 159 und folg.; eine ganze kleine Monographie und doch nicht so viel! —

„In seiner Werkstatt träume sich der Künstler
Zum Bildner einer schönern Welt!“

machten diese Gebiete populär, allgemein verständlich, allgemein ansprechend. In der Fuge steht man vor dem *Buchstaben*, in den man den *Geist* der Kunst zu tragen hat und nicht den *Menschen;* eine künstlerische *Subjectivität* im engern Sinne. Ordnete Tausig *in thesi* den Menschen dem Künstler, das Leben der Kunstnothwendigkeit unter, so war er in der Fuge ganz eigentlich in seiner *Geistesheimath*.

Tausig beherrschte das ganze Arsenal der letzten Möglichkeiten am Klavier in den Compositionen von Liszt.

Tausig war ein vollendeter Vertreter der Chopinschen Muse. —

Damit, Alles in Allem zusammengehalten, war Tausig einer der hervorragendsten Virtuosen, die es je gegeben hat, ein *infaillibler Triumphator* am Pianoforte.

Have, anima pia! Te! amicissimum sodalem —

morituras salutat! —

IV.

ADOLPH HENSELT.

Erlösung der Sinnlichkeit durch das Ideal.

Arthur Schoppenhauer, der in seiner Philosophie die Welt als Wille und Vorstellung versteht, sagt auch einmal: *„Das grösste Glück ist, gar nicht geboren zu sein“.*

Nicht schreiben, kann man schon für ein ganz annehmbares Glück halten! Schreiben ist schwer, weil man nicht nur sprechen, auch etwas sagen muss; Schreiben macht immer mehr Feinde als Freunde und der Erwerb dabei ist nur ein Symbol! —

In der Berliner Musikzeitung*) erschien eine Reihe von Arbeiten, die *Liszt, Chopin, Tausig* umfasste, und eine Fortsetzung in Aussicht stellte, zumal dieselbe vor der *eigenartigsten* Erscheinung dieses Jahrhunderts am Tasteninstrument, vor *A. Henselt* stehen blieb. Wenn wir *Henselt* die eigenartigste Erscheinung am Clavier nennen, so haben wir diese Bezeichnung aus innerlichen Gründen zu rechtfertigen.

Durch absolute Macht über *alle* Mittel am Instrument und dadurch, über *alle* Style, ist *Liszt kosmisch,* d. h. universell zu verstehen. Seine Eigenart besteht in der Universalität. *Tausig*, der specifisch den Apparat, das Mittel, zu einem für sich geltenden Kunstwerth, zu einem Inhalt für sich machte, gehörte damit derselben mehr universellen als

*) 1868, No. 37—39.

ndividuellen Richtung an. Chopin war zu eigenartig in der Production, als dass seine Reproduction bei der dem Künstler abgehenden physischen Macht über das Mittel, seine ganze Eigenartigkeit auszudrücken, im Stande gewesen wäre. Wir sagen, seine *ganze*, *denn im Einzelnen* der Darstellung, in einer nur ihm gegebenen *natürlichen*, aus dem Gemüthe kommenden, nicht gewollten, nicht gemachten Eleganz, in Geschmack und Innigkeit aller Auffassungen, war der Pianist *Chopin* auch eine unvergleichlich eigenartige Erscheinung ihres Zeichens, eine *polische* (sarmatische) mit französischer Erziehung, französischer Sitte, mit den Vorzügen und Nachtheilen beider Richtungen. Bei der ihm mangelnden physischen Kraft, setzte Chopin Alles in den Gesangsstyl, in die Zusammenhänge und Verbindungen, in das Detail. Damit war er ein Pastellmaler, *„wie noch Keiner war"*. — Die Mazurken von Chopin sind das Tagebuch seiner seelischen Reisen auf den politisch-socialen Gebieten sarmatischer Traumwelt! — Da war seine Reproduction zu Hause; *da wohnte* die Eigenartigkeit des Pianisten Chopin. Er vertrat Polen, sein *Traumland*, im Pariser Salon, den er in den Zeiten von Louis Philipp, auf *seinem* Standpunkt für eine politische, maassgebende Grösse ansehen durfte. Chopin war der *einzige politische* Pianist. Er *gab* Polen, er *componirte* Polen!

Nicht ohne Einfluss blieb französisches Leben, französische Schule in Kunst und Wissenschaft im Allgemeinen auf Franz Liszt. Das sprach sich seiner Zeit darin aus, dass das grosse *Gespenst* am Clavier, diese grösste am Clavier erlebte Erscheinung, dass Liszt die Errungenschaften eines nicht von einer gewissen Schablone entkleideten Mechanismus, die französischen Präcisionen conventioneller Formen, in die erste Reihe stellte und in Convention und in Allem *was die Mode streng getheilt*, wie der Dichter sagt, geltend machte. Seine Art und Weise hatte damals an *sich* genug, etwa wie die französische Sprache an sich genug hat. Das Genie des Künstlers, sein *„Unsterbliches"*, enthoben ihn französischem Wesen, führten ihn immer inniger Deutschland zu, dem Gesammtvaterland musikalischer Kunst, wobei ihm der Vortheil blieb, alle anderen Formen gleich frei zu beherrschen; mit deutschem Geist, aus deutscher Tiefe, deutschem Wissen und Vermögen, auf italienisches wie französisches Seelenleben beliebig eingehen zu können.

Zwischen Liszt und Chopin mitten inne, als Verbindung ihrer Contraste, *gewissermaassen*, steht Henselt, als eine urgermanische Erscheinung, als eine *Germania* am Clavier. Alles in *Henselt* ist *deutsch*, Production und Reproduction. Deutsch ist uns synonym mit wahr, bieder und treu! Was ehrlich und brav an der Welt ist, was tief liegt, tief und gross in der Menschenbrust lebt, das darf man deutsch nennen! Aber nicht nur deutsch ist Henselt, er ist in des Wortes bester und angewandter Bedeutung, *studentisch-deutsch*, in der Bedeutung unverwüstlicher Jugendfrische des Geistes, gänzlicher Befreiung von conventional-socialem Zwang, in der Kunst wie im Leben, in der Bedeutung utopischer Lebensanschauungen, deren Realität im Ideal enthalten ist! Erinnern wir uns des tief bedeutsamen Wortes von Shakespeare: *all is true* (Alles ist wahr), mit dem das Ideal auch *„real"* berechtigt ist. Das studentische Leben und Weben ist eine urgermanische Erscheinung, die wie eine glückliche Insel inmitten der bürgerlichen Gesellschaft, die Jugend der Welt symbolisirt *(juventus mundi)*, wie Gladstone von Griechenland sagt! Es ist dieses Element ein Wahrzeichen ächt deutschen Sinnes, und aus diesem Grunde machen wir davon eine analoge Anwendung auf Henselt. Um einen Schlüssel mehr zum Verständniss seiner Art an die Hand zu geben, sagen wir, gegen Liszt und Chopin hebt sich Henselt ab, als eine studentisch-deutsche Erscheinung, *„wie noch keine war"*. Uns kommt es auf Unterscheidungen an, auf Charakteristik. Gemeinplätze der Anerkennung; Bezeichnungen, die auf gleichartige Phänomene passen, thun es nicht, dabei wird keine Charakteristik, keine berechtigte Erkenntniss gewonnen, die allein der Kritik Noth thut, weil sie Begriffe feststellt.

Um unserer Aufgabe zu genügen, hatten wir den Standpunkt zu bestimmen, von dem Henselt in's Auge zu fassen ist. Wir fanden den *„germanischen"*. Wir wollen demnach einen kleinen, allgemeinen Theil der Beobachtung aufstellen, den grossen Künstler dann in Darstellungen einzelner seiner Compositionen sowohl, wie in Weber und Chopin schildern und mit einer Skizze des Menschen im Künstler schliessen, denn das Leben eines Künstlers ist eine Totalität, die er nur in Episoden zu verlassen vermag, der er in allen grossen Zügen treu bleibt, wenn er ein ächter Künstler ist.

Henselt bewohnt seit 32 Jahren Petersburg, wo er nie in die Oeffentlichkeit tritt; er besucht zwar alljährlich Deutschland, lässt sich aber auch da nur vor wenigen Erwählten hören. Den deutschen Lesern dürfte somit erwünscht sein, von einem Künstler zu hören, der zu dem künstlerischen Ruhm des deutschen Vaterlandes in so hohem Grade gehört, dass, dürfte man anders so rechnen und klassificiren, von allen Pianofortegrössen, einzig und allein nur Henselt als der Ebenbürtige von Liszt zu nennen wäre, wenn gleich auf specifisch subjectiven Gebieten in einem concreteren Kreise. Nur Henselt, vor Allen, hat dieselbe Gewalt über das Mittel in Tonfülle, dieselbe Vollendung in der Leistung, d. h. die unnahbare, über jeden Vergleich erhabene *(omni exceptione major)*. Wir lieben aber nicht zu vergleichen, wir beurtheilen die Erscheinungen nach sich selber, nach ihren letzten Gründen.

Als kurzgefasste Bestimmung für den Leser: »von *wem* überhaupt die Rede geht, wenn von Henselt die Rede«, mag obige Bemerkung indessen dastehen.

In seinem Schaffen, in seiner Darstellung, im Ganzen seiner Persönlichkeit, ist Henselt *deutsch*, urgermarisch, ohne *allgemeinen* Schliff. Henselt hat seinen eigenartigen Schliff, seine eigenartige Vollendung, selbst ist er sich Zweck und Gesetz. Aus geht er dabei von der guten, alten Schule, kommt aber zu ganz eigenartigen Resultaten. Henselt war einmal ein Schüler von *Hummel*, ist er anders je eines Andern und

nicht immer nur sein eigener Zögling gewesen! Ausgangspunkte sind bestimmend, deshalb ist es wichtig anzuführen, dass die Grundlage in der Leistung von Henselt eine solideste ist. Wir würden *klassisch* sagen, wäre der Ausdruck nicht verballhornisirt, wäre er uns nicht fatal, beschränkten wir ihn nicht lieber auf die griechischen und römischen Autoren und auf den Umstand, ob Einer oder der Andere unter ihnen ein *gut'* oder ein *schlecht' mundvoll* griechisch oder latein spricht.

Den Ausdruck der Darstellung in Henselt, im Ganzen der Erscheinung, möchten wir als *romantisch*, im Sinne und Geiste Weber's, dessen Natur Henselt am nächsten steht, bezeichnen. Romantisch ist ein ächt germanischer Zug, romantisch ist ein vorherrschender Zug in Henselt. Selbst wo der Künstler ein leichter wiegendes Korn schneidet, eine anspruchslosere Salonpièce giebt (Liebeslied, Fontaine) und der vulgo-Zuhörer an Sentimentalität, elegante Empfindsamkeit denkt, auch da, und noch im kleinsten Rahmen, ist Henselt *romantisch*, in dem Sinne Weber's im »Freischützen«, wo auch Aennchen's leichtere Lieder mondbeschienen sind für jeden, der Augen für dergleichen, tiefer Liegendes, hat.

Wie sein Inneres, wie seine Wehr und Waffen, so ist die äussere Erscheinung des Künstlers specifisch deutsch, in seiner festen, schmucklosen Haltung, in seinem bewussten Wesen, das sich mit der aufrichtigsten Bescheidenheit paart, weil er selbst, nie und nimmermehr, mit seiner Leistung zufrieden ist, wie dies der tiefere Beobachter leicht erkennt, und nur der vulgaire verkennt. Henselt verfolgt ein Ideal der Vollendung, das ihn des Augenblickes nie froh werden lässt. So zeigt dieser Künstler, von Allen allein, das auffallende, aber in seinem innersten Wesen begründete Phänomen, dass er in dem Augenblicke, wo er einen gegebenen Satz, zum grössten Erstaunen und grössten Entzücken competenter Zuhörer, wie sie sich Henselt wählt, beendet hat, denselben für sich, so zu sagen, und wie in unbewuss-

tem Zustande, gleichsam einer höheren Macht Folge leistend, noch einmal, ja, mehrmals hören lässt! Dies sind Augenblicke höchster Extasen, gänzlicher Isolirung von der Aussenwelt, in denen der Mensch sich nicht mehr beherrscht, die künstlerische Seele allein thätig ist, Augenblicke, in denen der Künstler sich seinem Ideale näher fühlt, dasselbe in so glühender Sehnsucht zu ergreifen bestrebt ist, dass er der Aussenwelt, seiner selbst, des Eindruckes seiner Leistung auf die Zuhörer, vergisst! Die lieben Zuhörer, hätte der Künstler in solchen Augenblicken noch eine Ahnung von ihnen, würde er ohnehin am liebsten aus dem Fenster geworfen wissen! So glaubte ich 32 Jahre zu beobachten.

Die erwähnten, unbewussten, rhapsodischen Reprisen *dieser* Art verlaufen gewöhnlich in einer beschleunigten Bewegung, in modificirten Intentionen, in einer Art Concentrirung des Ausdruckes auf ein Herzstück im Satze, das *seine* Rezia, *seine* Agathe ausmacht, zu denen er durch alle Brandungen und Wogen, durch alle Wolfsschluchten sich durcharbeitet, um sich auf dem Scheiterhaufen des reinsten Enthusiasmus, mit der geliebten Gestalt zu verbrennen! Nicht zu vulgärem Genuss hat man Henselt zu hören! Henselt berauscht. Eine weitere, eigenthümliche Erscheinung in Henselt ist, dass er inmitten von Sätzen, wo immer ihn der Enthusiasmus packt, wo ihn das Ideal auf sein Ross hebt, die ihm an's Herz greifende Kantilene, mit Brummstimme verdoppelt! Diese Stimme des Künstler ist nichts weniger als schön und schadet der Leistung, das weiss er sehr wohl, wenn man ihm erzählt, er habe wieder mitgesungen, denn selbst weiss er's nicht, ahnt er nichts davon! *Nie*, nie habe ich so zauberische Kantilenen dem Tasteninstrument entströmen hören, als in Augenblicken, wo sich Henselt's Stimme, zu seinem Vortrag gesellte! Aber auch da ist *er* nicht befriedigt, war er nur einen Augenblick glücklich! *Nie*, sagt Henselt, fühlt Henselt, denkt Henselt, mit dem romantischen Dichter:

Alle Wünsche, *alle* Träume
Waren herrlich nun *gestillt!*
Das Verlangen war erfüllt.
Fröhlich rauschten grüne Bäume! —
(Kaiser Oktavianus.

Henselt erschien in Petersburg in der Concertsaison 1838 und hat Petersburg seitdem nur zeitweilig verlassen. Ich war gerade bei den Grafen Wielhorski, als sich *Henselt* ihnen vorstellte. Ich werde nie den ausserordentlichen Eindruck vergessen, den der Künstler durch den Vortrag seiner Fis-dur-Etude hervorbrachte. Es war wie eine unter Blumengewinden sich versteckende Aeolsharfe! Ein berauschender Duft entströmte diesen, unter beiden Händen, weich, wie die Blätter einer Rose sich ablösenden Sexten, die sich in einer und derselben Octave verfolgten, neckten, umschlangen, beseeligten! Ein solcher Reiz gesättigter Tonfülle im *pianissimo* war am Tasteninstrument nicht erlebt! Zu dem beglückenden Geflüster im Hauptsatz, kam dann das energisch angelassene Minore, das von *einer* Kraftstufe zur *anderen* sich steigernd, im Sturm das Instrument nahm, um sich wieder in das magische Zwiegespräch in Sexten zu verlieren. Es sind 32 Jahre darüber verflossen, aber das bezaubernde Bild steht noch lebhaft vor dem inneren Auge!

Der Künstler mochte uns das Entzücken über seine Leistung ansehen, er griff, sowie er geschlossen hatte, in das Herzstück seines Gedichtes zurück und gab das Ganze noch einmal in modificirten Abstufungen des Ausdrucks. Es war wie die Nachlese eines Glückes! Henselt mochte eben selbst zufrieden gewesen sein und sich seines sofortigen Triumphs in den Augen so hochstehender Kunstkenner, wie die Grafen Wielhorski, gefreut haben.

In ganz anderer Weise, ruhiger, breiter, tiefer strömend, folgte sein *Poëme d'amour* in H-dur, das aus einem in Form wie Gestalt, immerhin neuen Notturno-Styl, in ein nicht minder tief fühlendes Allegro im Variationenstyl übergeht und in höchster Concertbravour abschliesst; in über den ganzen Umfang des Instruments zerlegten Arpeggien, die der Künstler gleich

wuchtigen, zielgewissen Speeren schleuderte, ohne dabei die Grenze des Wohllauts zu verletzen, ohne das am Pianoforte erlaubte Maas der Kraft zu überschreiten.

Das war noch nicht erlebt worden! Solche Zartheit bei solcher Kraft; ein so für sich berechtigter Gehalt, bei allen euphemistischen Zugeständnissen an den Zuhörer, war etwas Neues, war eine künstlerische Errungenschaft, eine Erscheinung, die für sich zählte.

Der Erfolg des von Henselt im grossen Theater gegebenen Concertes war ein so ausserordentlicher, das Resultat ein dermaassen, jeden Maassstab im Auslande überragender, der Sieg über die alte Welt des Claviers ein so unbestrittener, dass der Künstler den ihm einstimmig und mit Enthusiasmus ausgesprochenen Wünschen im competenten Publikum nachgab, und seine Penaten aus Deutschland nach Petersburg versetzte.

Mit der Uebersiedlung Henselt's zu uns war die *Hummel-Fieldsche* Periode ein überwundener Standpunkt, und das Tasteninstrument in ein anderes Fahrwasser gebracht. Ein tiefer Schatten fiel auf diese Literatur, die bei uns durch den an seinem Platz vollendeten, fingerfertigen, glatten, aber trockenen *Pianiste-Compositeur* (wie man sich damals nannte) *Charles Mayer**) vertreten war und durch *Rheinhardt*, einem von Field in Moskau, mehr in äusserlichen Dingen des Clavierornats, als im Geiste, gebildeten Schüler. Auch Mayer schwor auf Field, dessen bester Schüler er sein wollte; beide Musiker verstanden wenig an Beethoven, nichts an Weber. Mayer hatte sich erdreistet, auf *Hummel* überzugehen, der ihm, und nicht ihm allein, in den zwanziger und dreissiger Jahren für die höchste Stufe aller

---

*) Zur richtigen Würdigung der Triumphe Henselt's und der Eigenart Petersburgs, sei bemerkt, dass Ch. Mayer 30 Jahre lang am ersten Platz in Petersburg, und nicht ohne Verbindungen, nicht dahin zu kommen vermochte, auch nur einmal bei Hofe sich hören zu lassen, — (das Ziel seines Strebens,) Petersburg schliesslich verliess und nach Dresden übersiedelte, wo er starb. —

und jeder Claviermusik galt! Nun war aber Hummel nur ein Ausgangspunct für Henselt, durch dessen Compositionen, abgesehen von ihrer am Pianoforte nie dagewesenen Darstellung durch den Componisten, eine neue Zeit anfing, die Zeit lyrischer Persönlichkeit, subjectiv dramatischer Intentionen, plastischer Leistungen, die ihre gut menschliche Berechtigung in sich trugen. Diese Richtung, diese neue Salon-Literatur, wurzelte thatsächlich in alter, guter Schule, und war auch auf deren technischen Standpunkten eine gut zünftige, noch machte sich aber nicht mehr mit Schule und Magister, mit Schablone und Routine zu thun, sondern verwerthete ihren doctrinairen Begriff für den *Menschen*, im Zuhörer und Adepten.

Die Compositionen von Henselt suchen das Gefühl auf und nicht den speculativen musikalischen Gedanken, weshalb sie nicht gelesen, sondern wiedergegeben oder gehört sein wollen. Der abstracte Gedanke, in Schumann zum Beispiel so mächtig, ist ihnen fremd, sie zeigen aber nirgend die Leere, die sich in Hummel hinter Passagen, hinter dem Geklingel versteckt. In kleinen Rahmen malt *Henselt* tief empfundene Bilder, und seine Beherrschung des Mittels lässt den Künstler durch Polyphonie im Satz, durch Lagen, Spannungen, Verwerthungen des Instruments aller Art, auch noch da interessant bleiben, wo man etwa an der ursprünglichen Idee nicht genug hätte. Es ist die ausgiebigste Behandlung des Instruments, *über welche* dasselbe, durch *Liszt* und *Chopin*, nicht wesentlich, nur im Einzelnen hinausgekommen ist. Es ist vielmehr dasselbe Land des olympischen Pianoforte unserer Tage, das die Oeffentlichkeit beherrscht, die Intimität influirt und nicht wohl zu einem vereinfachteren Ausdruck sich verstehen kann, weil einem solchen, um ihn lebensfähig zu gestalten, eine so viel grössere und primitivere Erfindung zur Seite stehen müsste, eine den grössten Meistern der Tondichtung ebenbürtige, ja! über sie, nach dem Rausche unserer Tage in äusserlichen Ausstattungen, hinausgehende! Unsere Tage scheinen

dazu angethan, mehr in der Form und im Aeusseren, als in der Idee und der Tiefe musikalischer Production, leisten zu können, zu wollen.

Die Zeit pflegt die gerechteste Richterin des Werthes zu sein. Die Henselt'schen Compositionen erhalten sich bald 40 Jahre auf dem Repertoir. Das will sehr viel sagen. Das ist der Beweis, dass in ihnen ein Gedankenleben wohnt, das die Mode und den Einfluss des günstigen Augenblicks überdauert, dass sie, mit einem Wort, gedankenlebensfähig sind, wie nicht viele ihrer Zeitgenossen. Es ist nicht etwa nur der liebessehnsüchtige, durch einen romantischen Zug temperirte Hauptausdruck in den Compositionen von Henselt, es ist nicht weniger eine tragisch-dramatische Richtung, die ihnen Werth und Bedeutung verleiht. In den Etuden *Eroica*, *Dankgebet nach Sturm*, liegt eine Energie, ein Lebensernst, ein dramatisches Moment, wie dem Pianoforte, in dieser Form, nicht vorgekommen war. Henselt überhaupt ist als eine Erscheinung zu fassen, die von keiner anderen unserer Tage übertroffen wurde, an ihrem Platz und an ihrer Stelle eine, der Erscheinung von Liszt ebenbürtige, d. h. überwältigende, eine Epoche in der Kunst bestimmende ausmacht. *Henselt* ist nicht Musikgeist, als solcher, und abgesehen vom Pianoforte; er ist Geist in Pianofortemusik, er gehört wesentlich zum Instrument, ist unauflöslich mit demselben verbunden. Daher kommt es, dass der Geist Weber's Henselt so viel näher steht, dem Künstler soviel sympathischer ist, als der Geist Beethoven's. Weber lebt auf den Gefilden der liebenden Menschenseele, — Beethoven ist die Macht und Gewalt des speculativen Gedankens über die Welt! — Diese Richtungen gehen nicht *auseinander*, sie gehen parallel, sie treffen nicht aufeinander, sie vertheilen sich die Welt. Von den 3 ersten Pianoforte-Trios von Beethoven (Op. 1) sagt Henselt in seiner prägnanten Sprechart: »sie sind *geworden*, die späteren sind *gemacht*, und in höherem Grade gilt ihm das von den letzten Solosonaten des grossen Musikdenkers, die einen *Glauben* für sich bilden, wie man weiss.

So nahe hier ein Widerspruch bis auf's Messer liegen mochte, ich nahm den Kampf mit Henselt niemals auf, liess es an einem latenten Protest bewenden, denn die Hartnäckigkeit und Zähigkeit des Künstlers ist eine Stärke, die er *quand même* nicht aufgäbe! — Henselt sitzt mauerfest in den Ueberzeugungen, die er sich gewonnen, mauerfest in der Lehre seiner guten, alten Schule, wenn gleich die Lehre nicht mehr mauerfest, und durch die geniale Kunstphilosophie neuester Zeit, wesentlich anders beleuchtet, ja, in Frage gestellt worden. Nur *eines* Beispiels geschehe Erwähnung. Bekanntlich braucht Beethoven im Finale der Chorsymphonie, den Septakkord auf *f*, in D-moll, mit kleiner None (*b*) und der Total-Dominanten-Harmonie (*a, cis, e, g*) wodurch die *ganze diatonische* Moll-Skale von *d*, auf *einmal* gehört wird. Als Berlioz, dem Henselt in Petersburg ein Diner gab, von diesem Akkorde, als von einem Ungeheuer sprach, an dem *er*, Berlioz, nichts verstehe (!) erhob sich Henselt vom Tisch, öffnete ein Pianoforte und setzte sich, nicht ohne Irritation, auf die Tasten mit den Worten nieder: »Das klingt ungefähr so!« *)

Bach kann nie veralten, sagt Henselt, und das ist sehr wahr, liegt aber in der Natur der Fuge, als einer conventionell eingegangenen Form, nicht an der Ueberlegenheit des Gedankens. Ein Studium von Bach, wie es Henselt sein lebelang täglich durchmacht, ist wohl noch nicht da-

*) Der Accord ist nur die, zur grösstdenkbaren Dissonanz verstärkte, wohlbekannte Hornstelle in der Eroica, mit anderen Worten, ein *Cumulus* von Dominante und Tonika, der durch die Idee motivirt ist, die Beethoven beschäftigt. Die Meinung meines lieben Freundes, Herrn C. F. Weitzmann in Berlin, kann ich nicht theilen. Der Accord, meint Weitzmann, sei kein selbstständiger, sondern eine Orgelpunktbildung, wie alle Zusammenklänge, die zwar den Terzenbau aufweisen, dabei aber das Intervall einer Octave überschreiten. Siehe die Berechtigung des Accords durch die *Idee*, in Lenz, Beethoven, eine Kunststudie, sechster Band, S. 194.

gewesen! Er spielt die Fugen, ganz ernsthaft, auf einem dazu mit Federkielen abgedämpften Klavier, so dass nur das trockene Anprallen der Hämmer gegen die abgedämpften Saiten gehört wird, etwa wie das knöcherne Klappern eines Skeletts im Winde! — Damit schont sich der Künstler Ohr und Nerven, denn er liest zugleich, auf dem Notenpult, ein sehr dickes, gutes Buch, die *Bibel*, freilich der beste *Comes* für Bach. Sind Bibel und Bach aus, so fangen sie für Henselt wieder an. Die wenigen Personen, die Henselt in den so geheiligten, späteren Abendstunden sich noch nahen lässt, ersucht er, nur ja mit Gespräch fortzufahren, das genire *ihn* gar nicht, aber das Klappern des Skeletts im Klavierkasten genirt *sie* und foltert ihre Nerven, statt sie zu beruhigen. In der Bibel und in Bach, an einem stummen Klavier, holt sich der Componist des Liebesliedes, des *poëme d'amour*, der feinhörigste und tonwollüstigste Virtuose, sein tägliches, künstlerisches Brod! Darüber lässt sich viel nachdenken und ist ein weiter Sprung, ein *salto mortale*, von den Propheten zum Theokrit und Tibull! —

Eine so eigenartige Erscheinung, ist der Künstler! und in diesen Zügen, die um Vieles zu vermehren wären, ist er gleichsam ein zweiter Faust — Wagner: »Zwar weiss ich viel, doch möcht' ich *alles* wissen,« ohne seine ächte Künstlernatur zu contradiciren. Er confirmirt sie vielmehr in ächt germanischer Weise dadurch.

Die Wirkung Henselt's in Petersburg war so durchschlagend, dass nur noch von ihm am Pianoforte die Rede ging, dass er den Unterricht in allen maassgebenden Kreisen und bei Hofe in seiner Person concentrirte, die Kaiserin ihn sofort zu ihrem Hofpianisten ernannte. Henselt machte ein Haus, gab nicht mehr Concerte, beschränkte seine verzehrende Thätigkeit auf Componiren und das ausgebreiteste Unterrichtgeben, dem er mit kaum erlebter Pünktlichkeit und Energie vorstand.

Aus dieser Zeit datirt sein Klavierconcert in F-moll, das wir das letzte mögliche, *dreitheilige*, nennen möchten,

sein Pianofortetrio in A-moll, das, durch die Bewegung jener Zeit, in der Constellation von Mendelssohn steht.

Um Henselt zu hören, musste man sein Schüler werden, was nicht leicht, oder zu seinen intimeren Bekannten gehören, was noch schwerer war. Letzteren spielte er, wie er sagte, an den Sonntagmorgen im Winter während mehrerer Stunden, zu denen man sich feierlichst versammelte. Diese Matinées bei Henselt, wie man sie nannte, waren das Ausserordentlichste, was man hören konnte. Der Künstler kam von einem Stück auf das andere, ohne Ruh' noch Rast, oft ohne Unterbrechung. An seine Zuhörer dachte er dabei wenig, wenn sie nicht gerade den ersten Schönheiten der Stadt angehörten. Er schien die Leistung als Exercitien höherer Potenz, *coram populo*, anzusehen, exercirte er doch immer; jahrelang hatte er zu jederzeit ein sogenanntes *stummes* Klavier stundenlang auf seinen Knieen, auf dem er ununterbrochen Fingerkasteiungen vornahm, in Gesellschaft wie allein, zwischen jeder von ihm in einem Concert vorzutragenden Pièce zum Beispiel. Ich kann nicht vergessen, wie ich wenige Minuten nach einem der glänzendsten Triumphe des Künstlers, in einem Concert im Saale des Adels, ihn mit dem Grafen Wielhorski im Künstlerzimmer aufsuchte und wir ihn, inmitten der Fluthen einer Concertbewegung, mit seinem stummen Clavier bereits still beschäftigt fanden. Es war etwas vom Hoffmann'schen *Kreissler* darin, es war das Glaubensbekenntniss des Künstlers, wie er eben nur Künstler sein, nur sich in seiner Sache angehören wolle; wie er sich in seinen Grenzen wisse. Bedauert hab' ich es oft für ihn, aber immer als eine seltene Ueberzeugungs*treue*, als eine Uebertreibung des *Pflichtgefühls* gegen die Aufgaben der Kunst verstanden, als eine Ausdauer und Charakterstärke, wie sie nur der germanischen Natur eigen ist. Nicht von Allen wurde der Künstler so verstanden, und es war doch nur sein Streben, den immer wieder fliehenden Horizont rein ideal ersehnter Vollendungen, so zu sagen, mit Händen zu greifen.! –

Nicht weniger bezeichnend für den Künstler ist, dass der blosse Gedanke, Concert zu geben, ihn krank macht, keine Rücksicht je im Stande war, ihn nach seinem ersten öffentlichen Auftreten zu einem Concert zu vermögen, dass er in 33 Jahren nur 3 Concerte gegeben, dass er einen Spekulanten zurückwies, der ihm die höchste, *approximatif* zu bestimmende Concerteinnahme im voraus entrichten wollte, wenn er nur, ohne alle weitere Mühe, sich an's Instrument zum Spielen setzen, und dem Spekulanten den Ueberschuss aus den von demselben anzusetzenden Preisen überlassen wolle.

Eben so unmöglich ist, Henselt in das Concert eines Anderen oder in die Oper zu bringen; der Künstler zieht sich zurück, auf sich und seine Kunst, auf seine Schüler, auf den Hof, auf Bach und Bibel. Vor Bach macht er aber noch allabendlich eine leibliche Heilgymnastik durch, indem er im Schweiss des Angesichts, trotz jeder Fatigue und Widerstrebung, Arme und Füsse an einer Stange zu allerlei schwierigen Evolutionen zwingt! Das hat er einmal als heilsam erkannt und Henselt kommt nie von einer Meinung zurück. Mit dieser seiner Gymnastik hat es eine nicht uninteressante Bewandniss.

In den Tagen des Kaisers Nikolas machte sich nämlich in Petersburg die Ansicht von einem hygienischen Einfluss der Gymnastik unter Leitung eines aus Schweden zu uns gekommenen Gymnasten, in den hohen und höchsten Kreisen geltend. Der Kaiser besuchte, eine Reihe von Wintern, alltäglich in den frühen Morgenstunden, die Manège im Palais des Prinzen von Oldenburg, wo derselbe, in Gesellschaft des Grossfürsten Thronfolgers, des Prinzen und des Herzogs von Leuchtenberg, gymnastische Uebungen pflegte. An diesen nahm Henselt, als Freund des Prinzlichen Hauses, Theil. Darüber sind nun viele Jahre verstrichen, und von Allen, die sich hier zusammen fanden, setzt Henselt allein, die Uebungen noch heute fort, ein beredtes Beispiel der Ausdauer deutscher Natur.

Aus analogen Gesundheitsrücksichten legt der Künstler täglich unendliche Strecken in Petersburg zu Fuss zurück und lässt sich von seiner Equipage begleiten, oder braucht dieselbe lieber gar nicht.

Henselt ist General-Inspektor der Musik-Klassen in den Kaiserlichen Erziehungsanstalten, in Petersburg und Moskau, die unter der Oberleitung des Prinzen von Oldenburg stehen. Vom Smolna-Kloster, einem der grössten, kommt Henselt, an dunklen Winterabenden, durch eine besonders einsame Gegend der Stadt allein zu Fuss nach Hause. Kein Zureden vermag etwas über ihn. Man hat ihm von möglichen Ueberfällen gesprochen. Das wäre nicht leicht, war die einzige Antwort: »ich mache Gymnastik, bin gewandt, und *dieser life-preserver!*« auf seinen Stock weisend! – Dabei wird es bleiben, denn auf keiner Altersstufe ist ein *nachgebender* Henselt denkbar. In den Instituten erzieht der Künstler ganze Generationen tüchtig geschulter Lehrerinnen, sichert er Generationen ein anständiges Brod. Die Anerkennung ist nicht ausgeblieben.

Die grossen Etüden Henselt's sind als Gedichte, als Lieder ohne Worte zu verstehen, und gewiss hätte der Künstler sie so genannt, wenn der durch *Mendelssohn,* in Aufnahme gekommene Name, bereits dagewesen wäre. Der Ausdruck *Etude,* hier ist er nicht der *Cramer*'sche Begriff (Clavier-Erziehung). Uebung ist Alles im Leben, ausgeübt, ausgelernt hat man nie! – Diese Inspirationen indessen setzen ein vollbrachtes Studium *voraus,* sie sind ersten Ranges, in der unter dem Namen *Etudes* zahlreich vertretenen Literatur, in der *Chopin* culminirt.

Die Etüden von Henselt sind denen von Chopin nicht unebenbürtig, spielen aber in einer wesentlich verschiedenen Gefühlswelt, bewegen sich in einer anderen Gesellschaft, in anderen Umgangsformen. Suchen wir diese Unterschiede zu fassen, und wir werden das Wesen der beiden Künstlernaturen unterschieden und für die richtige Schätzung Henselt's ein weiteres Kriterium gefunden haben.

Mit *Chopin* hat *Henselt* die *unmittelbare* Wirkung gemein, die Wirkung, die den spekulativen, musikalischen Gedanken nicht braucht, am Instrument vor Allem wirkt. Den ganzen, auf den Gehörsinn gerichteten Apparat, theilt Henselt mit Chopin. Von Chopin unterscheidet sich Henselt, wie die Formen der *einstigen*, höheren französischen Gesellschaft, wie der *Salon*, mit einem Wort, von deutscher Gesellschaft und Gesittung. Paris ist in den letzten Jahren vollständig *demoralisirt* worden und zu einer Art Räuberroman geworden. Die Inscenirung der Dumas'schen Romane war Paris bereits in Louis Philips Tagen. Der Pariser Salon von *einst*, existirt nur noch in der Literatur seiner Zeit, in der Musik, in Chopin. Man nehme nur einen Roman von Balzac in die Hand, und man wird Lebensformen, Beziehungen, Frauennaturen, Frauengestalten finden, die eine für sich abgeschlossene Welt bilden, keine geringe Anziehungskraft äussern, aber nicht auf Idealität Anspruch machen können. Die *Béatrix* in *Les Amours forcés* von Balzac (der Nachahmungen zu geschweigen) mag als Typus gelten. Es ist eben *so* in Chopin. Nicht sowohl, *was* er sagt, als *wie* er es sagt, ist das *punctum saliens*, das, worauf es ankommt. Was pariserisch *correkt*, pariserisch *acceptirt* ist, das soll auch noch allgemein lebensfähig sein, und die leichtsinnige Auffassung des gegenseitigen Verhältnisses der Geschlechter spielt die erste Violine. Eine grössere Innigkeit der Gefühle, ein tieferer Gehalt ist nicht ausgeschlossen, verschwindet aber unter der conventionellen Purpurdecke, unter der diese ganze exclusive Gesellschaft ihr künstliches Leben fristet.

Man nehme andererseits einen Roman von *Auerbach*, *Spielhagen*, von den Besten, in die Hand. Man wird vielleicht keine so vollkommene Gesellschaft finden, die Formen des Lebens werden weniger reizen. Die Sprache wird weniger Schlablonen entsprechen, die wie im Französischen Geltung haben, die Gestalten aber werden der *Idealität* angehören, einem höheren Ausdruck des Lebens und keinem materiellen Standpunkt, der unter dem bestechenden Falten-

wurf neuester Mode versteckt würde. Es ist eben *so* in Henselt, der *vom* Leben *zum* Ideal kommt, was ächt deutsch ist. Chopin und die Franzosen erheben ein, durch Convention und Beispiel allein berechtigtes Leben, zum Ideal, in dem sie leben, und deshalb darin ein künstlerisch berechtigtes Moment erkennen! Diese Richtung ist eine ungesunde, eine pathologische. Die Proceduren derselben mögen noch so viel Reiz haben, es ist doch Alles schliesslich nur eine Vergiftung durch *feine* Gifte, eine Vergiftung durch parfümirte brennende Kerzen, etwa, deren Flamme allein, ein Sinnbild des *Lebens* bleibt!

Ausnahmen dieser effiminirten und raffinirten Richtung der modern französischen, in Chopin gleichsam spiegelnden Literatur, bilden seine *Polonaisen*, die ihm die höhere, objectivere Form sind (seine *Oden*), seine *Balladen*, einzelne Bilder in seinen kleinern Rahmen (Sonetten, zu denen *insbesondere*, die Notturnos gehören). Solche Ausnahmen ändern nichts am Ganzen der Erscheinung. Auch in Balzac und seinen Epigonen, liegen Tiefen und ächte Perlen.

Nicht unbedingt, nicht ohne Reserven, geben wir der *einen* Erscheinung vor der *andern* den Vorzug; wir wollen nur *„unterscheiden"*.

H. v. Grimm*) nennt Chopin einen *Weltschmerzler*. Chopin mag für einen lyrischen Epikuräer gelten, ein irgend depreciativ zu deutendes Epitheton, scheint nicht am Platz, wo es einen edlen Geist gilt, wie Chopin einer war, der, wie Balzac, wie sie Alle, die Pariser exotischen Pflanzen, in einem eigens construirten, eingebildeten *milieu* (wie sie zu sagen liebten) wirkte, aber das Zeichen des Genius an sich trägt. Chopin ist, mit wenigen Ausnahmen ein reizender Aquarellist, Henselt malt *al fresco*, selbst da, wo der Gegenstand die breitere Manier ausschliessen möchte. Bei

*) Französische *Civilisation* und deutsche *Gesittung*, in dem soeben erschienenen, überaus lehrreichen, pragmatisch gedachten Buche: Vaterländische Erinnerungen und Betrachtungen über den Krieg von 1870 bis 1871, Berlin.

der Verschiedenheit ihrer Naturen, bei dem unversöhnlichen Dilemma französischer und deutscher Gesittung *(quia aeterna inter ea est pugna!)* ist es natürlich, dass Henselt Chopin nicht spielt, wie er gespielt sein will, und können wir dem grossen Virtuosen nur zugeben, dass wenn man ein Henselt ist, man das Recht hat, zu spielen, wie man *will*, wie wir Henselt hierüber sagen hörten.

Wir berühren den Vortrag von Chopin durch Henselt nur, weil die Frage: *Wie hast Du's* mit Chopin? die tief gehendste ist, die man überhaupt einem Vertreter des modernen Claviers stellen kann. In der Henselt'schen Darstellung der *Masurkas* und *Notturnos*, würde Chopin (ich glaube das aus persönlicher Bekanntschaft mit dem seltenen Menschen sagen zu dürfen), sich so wenig heimisch fühlen, wie ein Pariser in deutscher Gesellschaft, schon weil dieser Gesellschaft ein gewisses burschikoses Wesen, in höchsten Kreisen selbst, nicht fremd bleibt, ja, dieselbe kennzeichnet, als eine Nachwirkung deutschen Universitätslebens, das alle Schichten deutscher Gesellschaft durchdringt und bestimmt.

Henselt wendet seine massenhafte, grossartige Spielart auf Chopin's Schmucksachen an, die pompejanischen, nicht kolossischen Styls sind, und desshalb einer massiven Fassung widerstreben. Mit einem gewissen Wohlgefallen der Kraft gegen die Schwäche, lässt Henselt den *Tact* in den Mazurken in die *erste* Reihe treten, seine dicken Pinsel in Tonfülle, braucht er, wo Alles gehäckelt und gewebt ist: sein *rubato* ist nicht das *rubato* von Chopin, ist Rückung im Tempo, nicht die Verrückung des ganzen Gesichtswinkels für eine Erscheinung im Ganzen, in der Art eines, durch ein umgekehrtes Opernglas angesehenen Bildes. Aber das Entzücken Chopin's hätte ich erleben mögen, Henselt zu hören! ihn, seine A-moll-Etude säuseln, blitzen, donnern zu hören! — Diese Leistung Henselt's in Chopin ist eine so ausserordentliche, eine so unbeschreiblich grossartige, eine so tief poetische, eine so unendlich ideal, ich möchte sagen

Oberonmässig gegriffene, das mir die Worte dafür fehlen. Diese nimmerruhenden Figuren, die aus verminderten Harmonien herströmen, in denen man beim Lesen nichts erkennt, Sternengeflimmer sind sie, unbekannte Sprache der Höhen, unter den zarten Melismen und nie gehörten Lauten, in der Rechten, zu den herkulischen Lanzenstössen in der Linken von Henselt.

Zum Himmel aufjauchzend,
Zum Tode betrübt! —

Hier liegt die ganze unermessliche Ueberlegenheit deutscher Natur über der welschen! Diese Leistung Henselt's ist, halte ich Alles zusammen, eine der höchsten, *mir im Leben* am Clavier, als solchem, vorgekommene. In dieses Gedicht ist die Seele des Künstlers verliebt, jahrelang hat er es gehegt und gepflegt und an seinem Herzen gewärmt; spielt Henselt die A-moll-Etude, so spielt er sie zwei, drei Male hintereinander, denn er kann sich nicht sättigen an dem Wohllaut, mit dessen Atmosphäre er sich hier umgiebt! — Giebt es eine Leistung, in welcher der verzehrende Drang des Künstlers nach idealer Vollendung sich befriedigt, so wäre es nach meinen vieljährigen Beobachtungen, diese. —

Hervorragende Compositionen Henselt's sind sein Concert in F-moll, sein grosses *Duo* in einem Satz für Pianoforte und Horn in H-moll. Das Concert ist der Culminationspunkt der glänzendsten, einem gut musikalischen Gehalt noch immer verbundenen Concert-Bravour. Was man für Passage zu nehmen versucht wäre, ist immer noch figurirter Gehalt, die Ausführung aber so schwierig, dass der Künstler mit seiner eigenen sich nie zufrieden geben wollte und das Werk in Petersburg nicht öffentlich producirt hat. Auch mochte ihm nie eine Begleitung gut genug dünken. In seiner Wohnung hat er das Concert in so hoher Vollendung oft hören lassen, dass diese kolossale Ueberwindung grösster, nicht unmotivirter Schwierigkeiten, einen Gehalt für sich abgiebt und musikalisches Interesse in Anspruch nimmt. Das *Duo* erfordert gleichermaassen einen Clavier-*Heros*.

Unserer Anschauung nach, ist es das interessanteste dieser ganzen Literatur, als Bravour-Ausdruck des Instruments in Gesellschaft eines zweiten; bei einem, dem Interesse an der Idee genügenden Gehalt. Beide *Werke* sind nicht nach Verdienst in die Cirkulation übergegangen. Die Schwierigkeit der Ausführung allein trägt nicht die Schuld. Der von Deutschland entfernte Aufenthalt des Künstlers, seine Zurückgezogenheit von aller Oeffentlichkeit, mögen dazu beigetragen haben. Hans von Bülow hat das Concert in Petersburg öffentlich hören lassen und hielt das Werk besonders hoch. Es ist wie eine Apotheose der alten Schule in neuer Zeit, eine Aufgabe für den wohl intentionirten Bravour-Pianisten.

Als Liszt nach Petersburg kam, begleitete ich ihn mit den beiden Grafen Wielhorski, zu Henselt, der uns erwartete, um sich auf die besondere Bitte von Liszt, vor ihm zu produciren. Henselt gab zu Anfang die Weber'sche Polacca in E, *seiner* Ausstattung (Leseart). Ich beobachtete Liszt. Ein gewisses Erstaunen sprach aus seinen Zügen. Wie Henselt geendet hatte, sagte Liszt: *„j'aurais pu me donner ces pattes de velour, si j'avais voulu!* (ich hätte mir diese Sammetpfoten geben können, wenn ich gewollt!).

Die Anerkennung von Liszt war eine so *unbedingte*, dass er mir bei seinem zweiten Besuch in Petersburg auf meine gut gemeinte Bemerkung: *Henselt a fait de grands progrés* (Henselt hat grosse Fortschritte gemacht) antwortete: *apprenez, qu'un artiste, comme Henselt, ne fait pas des progrés* (lernen Sie, dass ein Künstler wie Henselt keine Fortschritte macht). Es war eine Zurechtweisung, aber es war eine Zurechtweisung von Liszt.

Die Leistung Henselt's in der Polacca von Weber ist ein Phänomen. Die Einigung höchster Kraft mit grösster Zartheit, in der Vermittlung des poetischen Gehalts. Mit dem ersten Tact (Triller) unter Henselts Händen, strahlt in tausend Lichtern ein Saal, eine Walhalla; Könige schreiten hier mit ihren Damen, flüstern ihnen Liebesworte zu, und nun erst das *Trio!* — Henselt hat seine Varianten zu

der Inspiration des ritterlichen Tondichters, dieser Ahnfrau der Polonaisenliteratur, in Petersburg herausgegeben. Es sind nicht nur Verstärkungen; Mittelstimmen, tonausgiebigere Lagen, *Doppel*passagen, statt einfacher *Fäden*, heben das Stück auf den Schild des olympischen Claviers unserer Tage und lassen dem Original eine gewisse *Tonleere* nachfühlen, die in ihrer Zeit *Tonfülle* war. Unsterblich lebt dabei der Gedanke Weber's, die Erfindung! — Was Henselt in das Werk gewebt, ist wie das Tagebuch seiner Seele, im Genusse des Umgangs mit Weber! Keine Verbesserung ist es, keine *editio emendatior*, eine Huldigung des Clavier-Rüstzeugs unserer Tage, nach 50 Jahren, ist es dem Emancipator des Instruments, gegenüber. Sein Streitross wird dem Helden anders aufgezäumt! — Eine Specialität Henselt's sind seine Vorträge in Weber, der einmal seinem Menschen am nächsten steht. Aber Henselt unterscheidet in Weber. Er unterscheidet den Werth der Idee von der oft unzulänglichen Verwerthung der Idee in den Durchführungen. Hans von Bülow ist derselben Meinung; Tausig hat dieselbe in seiner Bearbeitung der *„Aufforderung"* bethätigt und Liszt soeben eine Bearbeitung der Weber'schen Clavier-Compositionen herausgegeben. Henselt ist im Augenblick mit der Herausgabe seiner Leseарten in den Solo-Sonaten beschäftigt, die sich der Zeit ihrer Entstehung nach über sein ganzes Leben verbreiten, nicht etwa das Werk eines Einfalls sind.

Von dem Clavier-Quartett und Trio (mit Flöte) von Weber, von der Sonate in E-moll (4ten), von der Polacca und dem Rondo in *es*, von den zwei ersten Clavier-Concerten (in *c*, in *es*), von den *Variationen* will Henselt nichts wissen. Als höchste Stufen aller Clavier-Poesie verehrt er dagegen die Sonaten in C- und As-dur, in D-moll, die Clarinet-Sonate in *es*, die Aufforderung (von der seine Bearbeitung früh in Petersburg erschien), das Momento Capriccioso, die Polacca in E, das Concertstück vor Allem und über Alles. Die Darstellung des Concertstücks durch Henselt ist eine ausserordentliche und man kann auf Henselt's Standpunkt in We-

ber sagen, durch keinen *Zweiten* erlebte! – In Weber spielt Henselt sich selber, sein ganzes Leben und Sein, objectiv giebt er Weber nicht und kein Componist steht einer subjectiven Auffassung wohl näher wie Weber, den wir *als die Erlösung der Sinnlichkeit durch das Ideal verstehen.* Weber ist die *Liebe,* Liebeleien, welsche und andere, tangiren ihn nicht! – Wenn Deutschland verloren gehen könnte, Deutschland fände man im Freischützen wieder! — Was Weber im Freischützen, das ist er in seiner Claviermusik. Der letzte Ritter ist er, das an der Hand des Künstlers in das überall und jederzeit bürgerlich gestimmte Leben eingeführte Ideal ist Weber, *die* Frauengestalt ist er, der sich auch der Philister nicht erwehrt, im Sack und in der Asche seines *Soll* und *Haben!* —

So giebt ihn Henselt, sein treuester Schildträger. Die hervorragendsten Leistungen Henselt's in Weber sind die Polacca in E, die As-dur-Sonate, das Rondo der D-moll Sonate in dem die Episode in G (mit dem Triller in der Gesangsfigur im Bass) zu einem auf diesem Instrument nie dagewesenen Ausdruck kommt, ein namenloses *Frühlingslied* erschien es uns immer! – Diese Weber-Interpretationen culminiren im Concertstück, dessen Vortrag durch Henselt ein Ereigniss im Leben eines Menschen genannt zu werden verdient. Hier findet er die glücklichsten Lesearten, das Werk wird zu einer anderen Erscheinung, es *hält,* so zu sagen, was es zur Zeit seines Entstehens in den zahmen zwanziger Jahren, in einer Clavier-Zukunft, *versprach.* Und diesen Umsturz aller *Hummel*'schen Ideen am Instrument, das Henselt in die Bühne eines Theaters verwandelt, vollbringt ein Schüler von *Hummel, quantum mutatus ab illo!* Um den Contrast zwischen *einst* und *jetzt* grösser, die Sache selbst aber schicksalsvoller zu zeigen, als sie auf den ersten Blick erscheint, setzen wir dem hinzu, dass Henselt keineswegs aufgehört hat, ein guter „Hummelianer« zu sein, dass der Künstler für die bekannten, Vater Haydn gewidmeten Sonaten, für die Fantasie in Es (Op. 18), das Quintett, die Trios von Hummel, bestens ein-

steht, Werke, die auf der Weber-Höhe, einen überwundenen Standpunkt ausmachen. So wunderbar paart sich in Henselt's Natur, die alte gute (doctrinäre) Schule, mit den Errungenschaften der Neuzeit! – Da sich Henselt des Concertstückes ohne Begleitung bedient, so hat er sich das Poem in einer Weise zurecht gelegt, die das Orchester nicht vermissen lässt und zu Bewunderung hinreisst. Nur eins sei erwähnt. Vor Eintritt des Marsches *pp* (die Rückkehr des Kriegers, in der Ferne) da, wo ein magischer Lockton im Fagott, und das Erzittern der Saiten-Instrumente *(tremolo pp)*, die von der Geschichte der Musik nicht erlebte *Marcia* vorbereiten, lässt Henselt Volaten eintreten, kurze, aber grossartige Vorläufer zum Schluss-Presto $^6/_8$, die von ergreifendem Effect und ganz im Geist der Situation sind, da sie die Presto-Figur in Aussicht stellen, in der die Burgfrau den ihr zurückgegebenen Ritter umarmt und glücklich wird! — Das Programm hat uns ja Weber selbst hinterlassen (in der Biographie vom Sohn).

Epoche machend in der *Arrangement*-Litteratur (wir haben an diesem bürgerlichen Ausdruck genug) sind die Bearbeitungen Henselt's auf zwei Hände (für Menschen, die deren wenigstens 4 besitzen) der 3 Opern-Ouverturen von Weber, einzelner Gesangsnummern aus dem Freischütz, Oberon, aus der Euryanthe, der Coriolan-Ouverture von Beethoven. Kein Orchester ist im Stande, die Oberon-Ouverture mit den feinen Nüancen, mit dem Schmelz im Wohllaut, in den intrikaten Intentionen zu declamiren, wie Henselt das Instrumentalmärchen giebt! – Nur der Einheit im Ausführenden, keiner Gruppe von Faktoren, ist, trotz des Vortheils disparater Tonfarben im Orchester, eine Vollendung dieser Art möglich. Diese Darstellung ist fürwahr eine ganz unvergleichliche.

Zu eigenem Genuss spielt Henselt in seltenen, gnädigen Augenblicken, vierhändig in den Opern von Weber, wobei es leichter ist, sein Zuhörer als sein Partner zu sein. Das sind die besten Agathen und Aennchen, die uns auf irgend

einer Bühne vorgekommen sind, und wir kennen sie am Ende, alle. Was soll ich zu *seinen* Zigeunerchören aus der *Preciosa* sagen? Erstaunlich; dass Henselt kein Theater besucht, erklärlich! Dass der Künstler Eklektiker in Weber, ist sein Virtuosenrecht, Andere haben auch das Clavier-Quartett und Trio (siehe oben) und was sonst Henselt in Weber perhorrescirt, zu Lebensfreunden gewonnen und sind darum, denke ich, reicher. Sind die, aus dem allerdings zu mageren Original für Pianoforte und Violine, vierhändig arrangirten *Sonates progressives et agréables* (an denen nur der französische Zopftitel zu tadeln) sind sie nicht verkappte Opern? was ist nicht alles enthalten in den vierhändigen Original-„*Pièces*" von Weber, grossen und kleinen? wie man's nimmt. —

Die Clarinett-Sonate in Es gilt Henselt für das, auch in Faktur, vollkommenste und einheitlichste Werk von Weber, er hat das reizende Werk zu zwei Pianoforten gestaltet. Auf dem zweiten giebt er die Clarinettstimme in *seiner* genialen Weise zu *begleiten* (passt anders der Ausdruck!). Dadurch wird eine Einheit und Fülle im Ton, ein Effect im grossen Ganzen, erreicht, durch die das Werk in hohem Grade gewinnt. Diese zweite Stimme trägt der Künstler im Herzen, aufgeschrieben hat er sie nicht. Auch einige seiner grossen Etuden begleitet er auf einem zweiten Pianoforte, und zu den Cramer'schen Etuden hat er in Petersburg eine zweite Stimme stechen lassen. Die Etuden von Kirchenvater Cramer, hält der Künstler, im grössten Contrast zur Weber'schen Muse, für so grosse Kunstwerke, dass er dieselben mit entschiedener, in Petersburg wohlbekannter Vorliebe, als für sich geltend, zu 2 Pianoforten producirt und die zweite Stimme ist der ersten, unverändert gebliebenen, so geschickt angepasst, dass man nicht glauben will, dass es je anders sich damit verhalten hat. Uns erscheinen diese Vorträge der Cramer'schen Etuden, sollen sie als Repertoir geltend gemacht werden, wie die Scholien eines Philologen zu seinem Klassiker. Es ist das ein Höhepunkt des pädagogischen Fruchtgartens, ein Kunstgenuss war uns diese Production nie, *candidus imperti.* Aber wie hätte sich Kirchenvater Cramer *(Beda venerabilis)* gefreut, nach 70 Jahren, zu solchen Ehren zu kommen! Wie häcklig es war, ohne Ueberladung, mit Geschmack in der Behandlung, integral (polyphon) dem in sich immer so vollkommenen Satz von Cramer, eine zweite Stimme zu erfinden, liegt dem Kenner auf der Hand. Das will mehr sagen als die Heldenthat von Gounod, dem bekannten Präludium von Bach, eine 2te Stimme hinzucomponirt zu haben. Man denke an die Verschiedenheit der Formen, Rhythmen, des Ausdrucks und Gehalts, in den Cramer'schen Etuden! Es war ein *opus desparatum,* nur einem deutschen Kopf, der Gedanke überhaupt zugänglich, nur der grössten Liebe zur Sache, die glückliche Lösung einer so ernsten Aufgabe, gegeben.

Auch einigen der berühmten Etuden von Moscheles (der in *as* z. B.) hat Henselt den Segen des modernen Claviers ertheilt, und zu höchster Anerkennung von Moscheles, denselben diese Varianten in Leipzig hören lassen. Und Moscheles sah sich auf der Höhe des Pianoforte! Wie erstaunt mag der zierliche, kleine Mann, den wir persönlich sehr wohl kannten, gewesen sein, gerade in seinen Compositionen, die Achillesspeere Henselt's schleudern zu sehen!

Da der grosse deutsche Künstler, dem diese Arbeit sich widmete, seinem innersten Wesen nach, jeder Ostentation fremd, principiell, die Oeffentlichkeit meidet, deshalb aber nicht weniger dem Ruhme des deutschen Vaterlandes angehört, glaubten wir in diesen Andeutungen der Leistungen des Künstlers in der Fremde, dem deutschen Leser einen willkommenen Beitrag zur Geschichte des Pianoforte unserer Tage zu liefern.

Zu einer eingehenden Schilderung eines Künstlers von der Bedeutung Adolph Henselt's, gehörte der Umfang eines Buches.

Hieraus folgt, dass wir keineswegs glauben, unseren Gegenstand erschöpft zu haben, und nur soviel können wir

dem geneigten Leser versichern, dass wir nach besten Wissen und Gewissen, eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Kunstgebiet dieses Jahrhunderts in Umrissen zu zeichnen bestrebt waren, in *outlines*, wie die Engländer bezeichnend sagen.

Fassen wir zum Schluss die äussere Erscheinung des Künstlers in's Auge, aus welcher sich oft mehr, als man zu glauben versucht wäre, für das Innere ergiebt.

Als Adolph Henselt in Petersburg erschien, war er ganz und gar der germanische Jüngling, der Hüne, der seines Erfolges gewisse Lebensheld germanischen Zeichens, ohne fremdländische Glätte. Etwas »*Siegfriedsches*« lag in seinem Wesen. In seinen sprechenden, immer tief blickenden Augen las sich etwas von den Nibelungen. Männlein und Fräulein, haben sich in dieser Lektüre, hüben und drüben, berauscht! In Deutschland sind viele Portraits aus dieser Zeit des Künstlers verbreitet. In dem Portrait, wo er zum Beschauer hingekehrt, so frei und frank demselben in's Auge sieht, liegt auch der romantische Zug seiner nach idealen Vollendung trunkenen, nimmer befriedigten Seele.

Henselt ist ein *Ich*, eine bewusste Persönlichkeit. Wie Liszt und Chopin, ist Henselt das Quellenhaupt einer Strömung, einer Richtung am Tasteninstrument, und sein eigener Ahnherr. Henselt's Reproduktion imitiren zu wollen, wäre nicht thunlich, weil dieselbe spezifisch eigenartig ist, deshalb ist Henselt ohne Nachfolger und die besten seiner Schüler in Russland, wahre Virtuosen, geben nur sein Material, nicht den Kern, der sein eigen bleibt, weil er von seiner ganzen Persönlichkeit unzertrennlich ist.

Hat jemand anders sich Weber am Piano genähert, so ist es Henselt, ist gleich Weber ein Geist, ein Ideen-Kosmos, wie er nur in Jahrhunderten organischen Lebens der Kunst erlebt werden kann, ist anders ein Weber noch zu erleben, schon weil Weber in einer Zeit wurzelte, die so viel beschaulicher war, so viel mehr Gemüthstiefe besass, dass

man Mühe hat, an deren Existenz in unseren Tagen zu glauben! —

Es ist nicht etwa nur die ausgiebige Behandlung des Klaviers in Henselt, die ihn Weber analog macht; es sind nicht die Dezimen und Spannungen, die Henselt gleich Weber bevorzugt — es ist der aus dem deutschen Gemüth, und nicht aus dem spekulativen musikalischen Gedanken, auf das Gemüth wirkende Geist; es ist das Leben des deutschen Herzens, das an sich genug hat, nach nichts Fremdländischem buhlt, wie es der romantische Dichter in den Worten ausspricht:

Ueberwunden von der Schönheit
Will ich ewig nach Dir ziehen.
(Kaiser Octavianus.)

Henselt's Natur ist als eine unzerstörliche Gefühlsjugend gegeben. Eine solche altert nicht, sie kann sich nur selbst gleichen. Man beobachtet in Deutschland, an greisen Staatsmännern, oft ein ähnliches Gedankenjünglingsalter, als Vermächtniss deutschen akademischen Lebens, bei unserem Künstler ist es das deutsche Gemüth:

— in dem die Welt sich
Die Ewige spiegelt! —

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.
Instytut Fryderyka Chopina-Narodowy
Biblioteka

Buchdruckerei von Gustav Lange (Otto Lange) in Berlin

1189
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina
B/1

DIE GROSSEN

PIANOFORTE-VIRTUOSEN

UNSERER ZEIT

AUS PERSÖNLICHER BEKANNTSCHAFT.

LISZT. — CHOPIN. — TAUSIG. — HENSELT.

Von

W. VON LE

VERFASSER VON „BEETHOVEN ET CES
BEETHOVEN „EINE KUNST

Lell



BERLIN.

B. BEHR'S BUCHHANDLUN

27. UNTER DEN LINDEN

1872.

