



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

141 x 12

Mittlers
Goethe-Bücherei

Goethes
Schauspieler
und
Musiker

Erinnerungen
von
Eberwein und Lobe



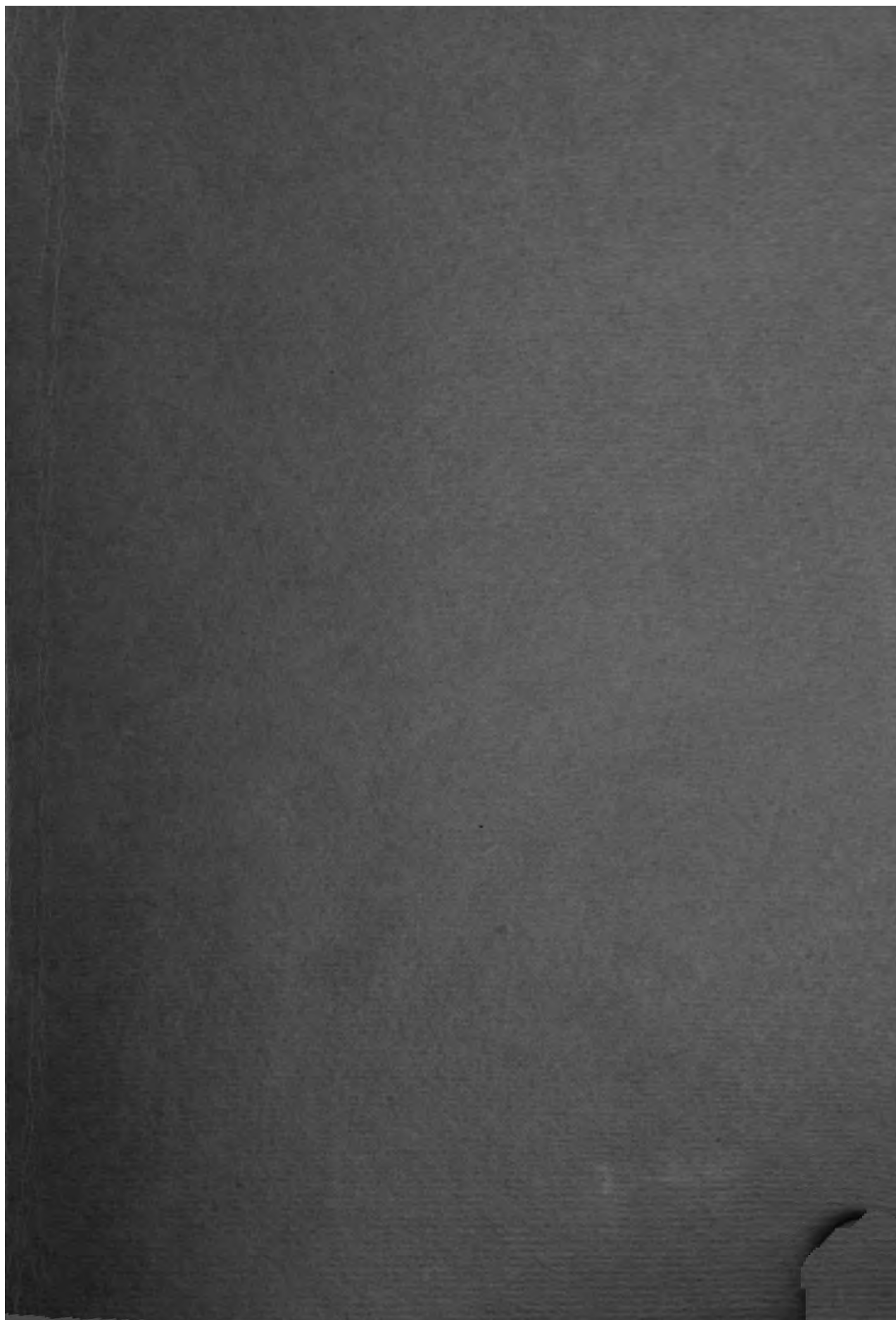
Mit acht Bildnissen

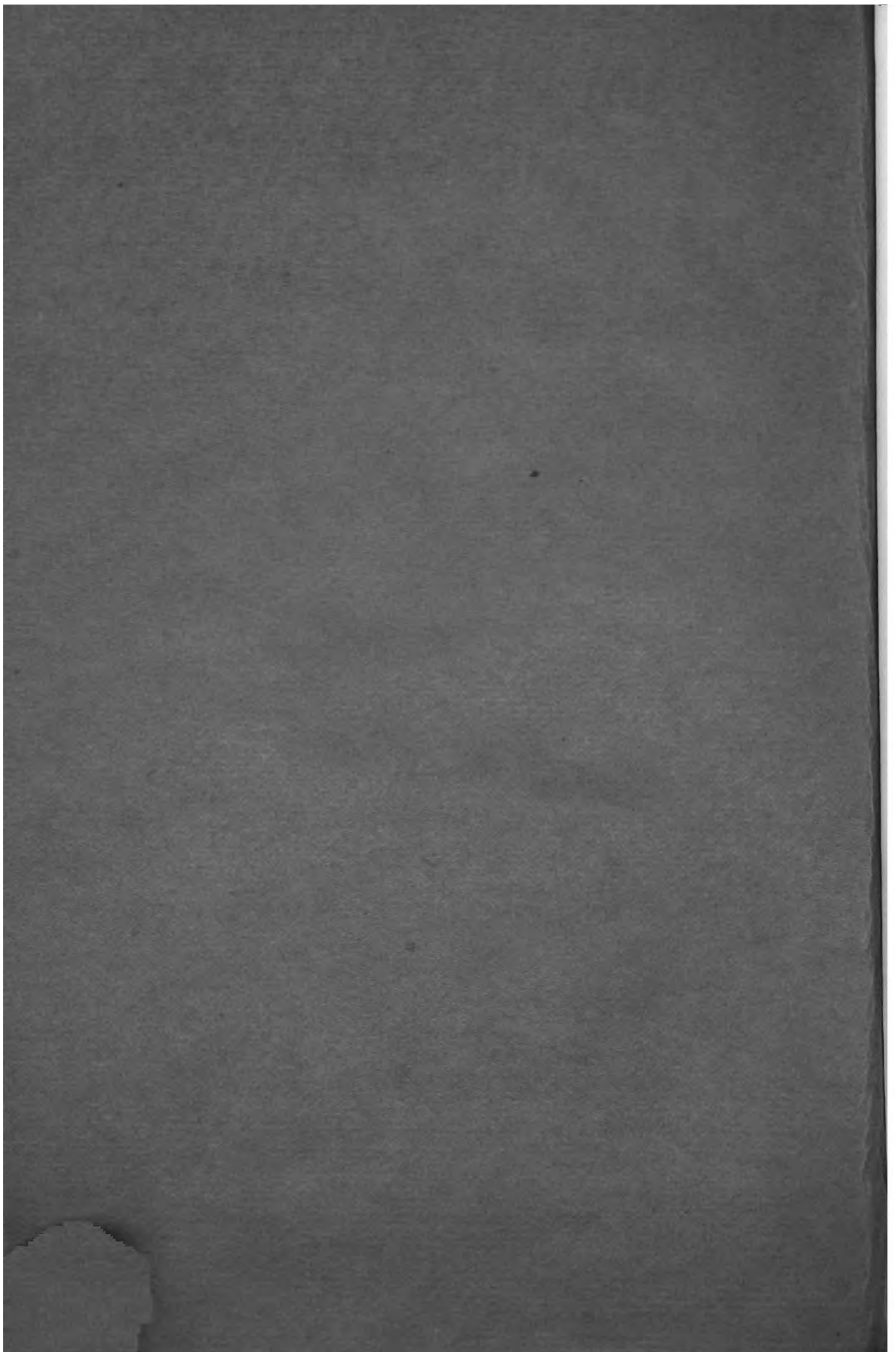
Berlin 1912 Verlegt und gedruckt bei
Ernst Siegfried Mittler und Sohn

✓
92 b. 2

97 b. 2

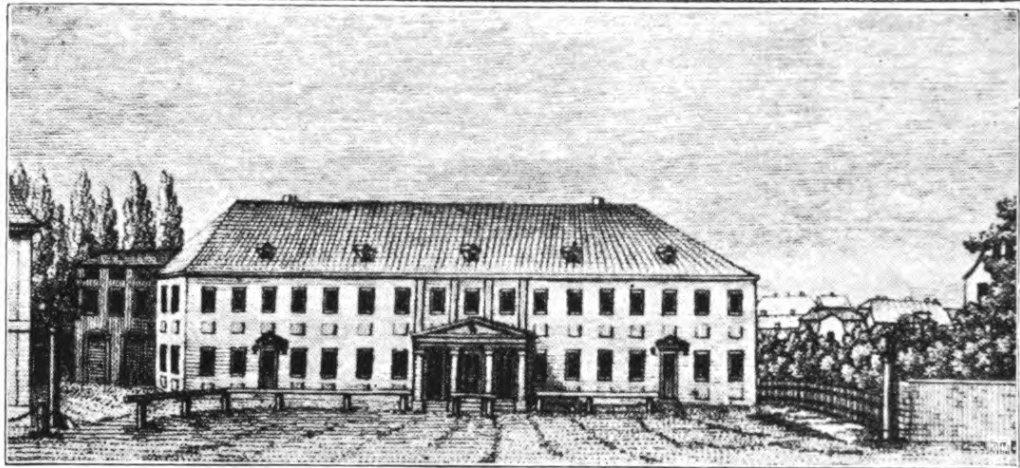




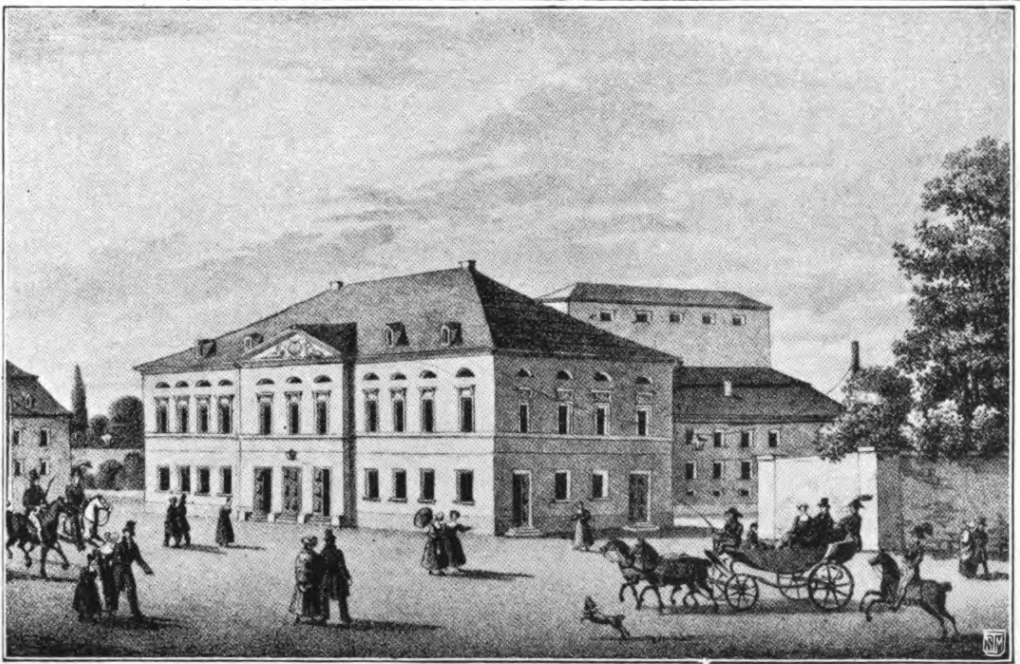


Mittlers Goethe-Bücherei





1780 - 1798 - 1825



1825 - 1907

Das Hoftheater zu Weimar



Goethes
Schauspieler
und
Musiker

Erinnerungen
von
Eberwein und Lobe

Mit Ergänzungen
von
Dr. Wilhelm Bode

Mit acht Bildnissen



Berlin 1912. Verlegt und gedruckt bei
Ernst Siegfried Mittler und Sohn

**Von diesem Werke wurden als Vorzugsausgabe
250 auf starkem, japanischem Papier gedruckte
und handschriftlich numerierte Exemplare
hergestellt. In altertümlichem Ganz-
lederband Preis M 6,—. Copy-
right 1912 by E. S. Mittler
& Sohn, Berlin. — Alle
Rechte aus dem Gesetze
vom 19. Juni 1901
sind vorbe-
halten.**



Vorwort.

Wem es je vergönnt war, in der unmittelbaren Nähe „eines großen Mannes zu leben und unter seinem Einflusse und nach seinem Rate zu wirken, Der hat die Pflicht auf sich, Einzelheiten zu sammeln, welche später einen Beitrag liefern könnten zum vollständigen Bilde einer Persönlichkeit, bedeutungsvoll nicht allein für das Land, dem sie angehörte, sondern für die Welt des Geistes überhaupt.“

Diese Zeilen schrieb der weimarische Musikdirektor Karl Eberwein im Jahre 1853 nieder, als er seine Erinnerungen für künftige Geschlechter festzuhalten suchte. In dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, der 1833 und 34 erschienen war, standen neben freundlichen ein paar böse Worte über ihn, zu denen einige Erläuterung hinzuzufügen ratsam schien; es drängte ihn, sein Verhältnis zu Goethe vollständig darzustellen. Und manches Andere fühlte er sich gedrungen zu schildern, was die jüngeren Leute nicht mehr gekannt hatten.

Leider haben wir Das, was von Eberweins Handschrift übrig geblieben ist, nicht erlangen können; eine

VI

Zeit lang war es im Besitze des bekannten Kunstgelehrten Martin Schubart. Erreichbar waren nur die in den Jahren 1853—1878 in Zeitschriften abgedruckten Teile, nämlich die Aufsätze:

1. ‚Die Musik zum goethischen Faust.‘ Europa 1853, Nr. 43.
2. ‚Goethe als Theaterdirektor.‘ Europa 1856, Nr. 17.
3. ‚Goethes Proserpina.‘ Weimarisches Sonntagsblatt. 1856, Nr. 27.
4. ‚Das Personal der weimariſchen Bühne.‘ Europa 1857, Nr. 22.
5. ‚Goethes Haustapelle.‘ Deutsche Revue 1878, S. 120 ff. (mitgeteilt von Moriz Fürstenau).
6. ‚Reise nach Berlin.‘ Deutsche Revue 1878, S. 269 ff.

Im Nachfolgenden ordnen wir diese Aufsätze so, wie sie die beste geschichtliche Reihe bilden; wir verkürzen sie hie und da um Dinge, die Niemand vermissen wird, besonders um Abschriften aus Goethes Briefen und ‚Annalen‘. Wir verbessern sie auch in den Satzzeichen und an einigen wenigen Stellen im Stil, wie Das ja auch wohl die Herausgeber der genannten Zeitschriften schon getan haben.

Bisher waren diese Schilderungen, von ein paar kurzen Auszügen abgesehen, so gut wie unbekannt; einige blieben auch den besten Kennern versteckt; in Biedermanns so vollständiger Sammlung von Goethes Gesprächen sind, auch in der eben vollendeten neuen Ausgabe, die obigen Nr. 4—6 nicht benutzt worden.

Ich will Eberweins Aufsätze nicht Schritt für Schritt kritisch begleiten. Volle Glaubwürdigkeit kommt Er =

innerungen niemals zu — für viele Dinge haben wir aber keine besseren Zeugnisse. Die Erinnerung ist eine Dichterin: sie übertreibt, spitzt zu, färbt heller und dunkler. Man erzählt von vergangenen Dingen nicht bloß Das, was man aus eigenem Erlebnis weiß, sondern auch das von Anderen Gehörte, allgemein Geglaubte. J. B. durfte man annehmen, daß Frau v. Stein und die zur Frau v. Goethe erhobene Christiane Vulpius sich nicht sehr liebten; daraus wird dann im Volksglauben Haß und die anschauliche Angabe: den Ort, wo die Eine zu vermuten war, mied die Andere. So erzählt auch Eberwein: Frau v. Stein sei nie zu Goethes musikalischen Unterhaltungen (um 1808) gekommen; Das ist durchaus unrichtig, wie wir aus Goethes Tagebüchern und Briefen der Frau v. Stein nachweisen könnten. Ebenso ist Eberweins Erzählung über Goethes Abgang vom Theater sagenhaft, wenn auch im Kern richtig.

Besonderes Mißtrauen aber wäre gegen Eberweins Aufsätze keineswegs am Platze. Er hat sich redlich um Unparteilichkeit und Wahrhaftigkeit bemüht. Und viele seiner Erinnerungen und Darstellungen sind wertvoll, weil sie für ihr Gebiet die einzigen sind.

In welchem Maße er sich dem über Weimar thronenden Goethe nähern konnte, ersieht man aus einer kurzen Lebensgeschichte, die sich der Leser als zweite Einleitung gefallen lassen wolle.



In derselben Kapelle, wo Eberwein die Geigen führte, war Christian Lobe Flötist. Auch er gewann als Virtuose Beifall und versuchte sich als Komponist; Musik-

VIII

Lehrer wurde er in viel höherem Maße als Eberwein. Namentlich aber entwickelte er sich zum fähigen, eifrigen, und seinerzeit vielgelesenen Schriftsteller. Die Musiker kennen und benutzen noch heute seine Lehrbücher und wissen vielleicht auch noch von den Angriffen, die er gegen den aufsteigenden Richard Wagner richtete. Einem weiteren Kreise aber darf man jetzt diejenigen Aufsätze anbieten, in denen Lobe seine Erinnerungen an berühmte Tonsetzer, an die weimarische Jugendzeit und besonders an Goethe dargestellt hat. Ich entnehme sie seinem Buche ‚Aus dem Leben eines Musikers‘ (Leipzig 1859) und seiner Aufsatz-Sammlung ‚Konsonanzen und Dissonanzen‘ (Leipzig 1869). Man wird finden, daß seine Berichte aus dem Goethe-Hause neben den Gesprächen Eckermanns mit Ehren bestehen.

Auch seine Lebensgeschichte erzähle ich, ehe er selber das Wort nimmt, damit der Leser weiß, wem er sich anvertraut.



Lobe und Eberwein hatten als Erzählende nicht die Aufgabe, alles Tatsächliche über das weimarische Theater mitzuteilen; sie lassen also manche Frage unbeantwortet. Um wißbegierigen Lesern das mühsame Nachforschen zu ersparen, das ich aus reicher Erfahrung kenne, um auch irrtümlichen Ansichten entgegen zu arbeiten, habe ich diese Tatsachen gesucht, gesammelt und geordnet; vielleicht sieht Mancher in dieser Angaben-Reihe nun auch zum ersten Male den Theaterdirektor Goethe deutlich und richtig zwischen seinen Vorgängern und Nachfolgern.

Weimar, im Mai 1912.

Dr. W. Bode.

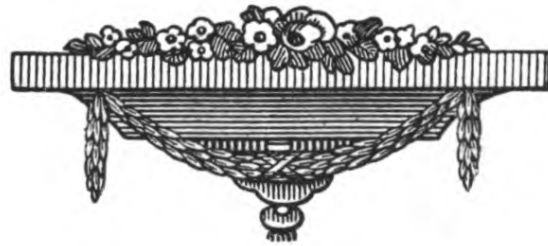


Inhalt.

	Seite
Wilhelm Bode:	
Vorwort	V
Eberweins Leben	1
Karl Eberwein:	
Goethe als Theaterdirektor	28
Das Personal der weimarischen Bühne	44
Goethes Hausmusik	72
Goethes ‚Proserpina‘	93
Die Musik zum Goetheschen ‚Faust‘	98
Wilhelm Bode:	
Christian Lobes Leben	117
Christian Lobe:	
Erstes Gespräch mit Goethe	133
Gespräch mit Zelter	146
Zweites Gespräch mit Goethe	162
Karl Maria v. Weber	182
Felix Mendelssohn	192
Wilhelm Bode:	
Überblick über das weimarische Theater während der Lebenszeit Goethes	204
Namen-Verzeichnis	226

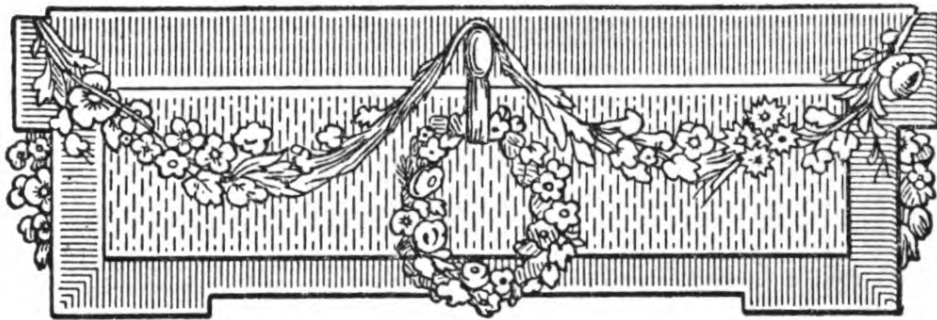
Verzeichnis der Abbildungen.

Das Hoftheater zu Weimar 1780—1907	Titelbild
Karl Eberwein. Von J. Schmeller	neben S. 14
Christiane Neumann-Beder	„ S. 44
P. M. Wolff und Amalie Wolff	„ S. 52
Karl Stromeier. Von J. Schmeller	„ S. 68
J. C. Lobe. Nach einer Photographie und Stich von Weger	„ S. 130
Karoline Jagemann als Sappho. Von H. Ch. Kolbe	„ S. 166
A. Fr. Zelter 1827. Von Karl Begas	„ S. 196



Freiburg
S. 14
S. 44
S. 52
S. 68

130
166
196



Zur Einleitung.

Eberweins Leben.

Von Wilhelm Bode.

Als Goethe 1775 und 76 in Weimar die Großen und Kleinen unter seinen neuen Mitbürgern kennen lernte, wurde ihm als Stadtmusikus ein junger Mann genannt, der dies Amt erst seit einigen Jahren inne hatte: Alexander Bartholomäus Eberwein. Zu ihm hatte man zu schicken, wenn man für Geld Musik gemacht haben wollte, denn dieser Stadtmusikus — oder vielmehr mit vollem Titel: „Hof-, Stadt- und Landmusikus“ — hatte allein das Recht, mit seinen Gesellen und Lehrlingen in Weimar und einer Stunde Umkreis aufzuspielen, wo es etwas zu verdienen gab: bei Hochzeiten, Kindtaufen, Begräbnissen, Tanzlustbarkeiten, Schmäusen und Jahrmärkten. Für dies Vorrecht und ein kleines Jahresgehalt hatte er viermal in der Woche vom Turm und Altan des Rathauses herab zu blasen, und an den hohen Festtagen in der Stadtkirche den Schall und Braus zu Ehren Gottes zu verstärken. Auch bei Hofe machte er die Musik

zu den Redouten und Bällen. Wie andere Meister, so hielt Eberwein seine Gesellen und Lehrburschen im eigenen Hause in Kost und Wohnung; auf 7 Gesellen und 14 Lehrlinge dürfen wir seine Kapelle schätzen.

Vermutlich kam Eberwein aus einer Musikerfamilie her, denn auch sein Bruder Christian war ein Tonkünstler; gebürtig waren sie aus Weizensee bei Erfurt. Der junge weimarische Stadtmusikus machte Röschen Schilling, die Tochter eines wohlhabenden Weißbäders, zu seiner Frau Meisterin; sein Bruder folgte seinem Beispiel, indem er Röschens Schwester Dorothea heimführte. Dies zweite junge Paar suchte sich dann eine Brotstelle in dem reichen Frankfurt a. M., wie es schon manche thüringische Musiker vor ihnen getan, z. B. Goethes Klavierlehrer Bigmann.

Der weimarische Eberwein hatte mit seinem Röschen vier Kinder, zuerst eine Tochter Karoline, sodann drei Knaben:

Max, am 27. Oktober 1775 geboren,

Christian, 1781 geboren, und

Karl, am 10. November 1786 geboren.

Die Knaben besuchten sämtlich das Gymnasium, das zu jener Zeit in seinen unteren Klassen als allgemeine Bürgerschule diente; nach der Konfirmation traten sie dann bei ihrem Vater in die Lehre und lernten alle Instrumente meistern. Nach ausgestandener Lehrzeit wurden sie „los-gesprochen“ und durften sich als Gesellen nach neuen Plätzen umsehen.

Auch die einzige Tochter des Hauses erlernte die Musik von frühester Kindheit; sie hatte eine sehr an-

genehme Stimme und spielte das Klavier erstaunlich geschickt; Goethe hörte sie gern und zeichnete sie öfters aus; einen Abdruck von ‚Hermann und Dorothea‘, den sie aus seiner Hand hatte, bewahrte sie als Andenken an den Dichter auf. Da sie auch ein schönes Mädchen war, blieben die Freier nicht aus; August Wettig, Fagottist am Hoftheater, führte sie heim; mit ihm siedelte sie bald nach Rudolstadt über.

Der mittlere von ihren Brüdern, Christian, trat 1802 als Hoboist in die herzogliche Hof- und Theaterkapelle; bis zu seinem Tode im Jahre 1832 gehörte er dieser Kapelle an. Es gab weit und breit keinen Hoboisten, der seinem Instrumente so schöne Töne entlocken konnte wie Christian Eberwein; deshalb behauptete er gegen seine Kapellmeister eine nicht geringe Selbständigkeit.

Der älteste der Brüder, Max, ward als Sechzehnjähriger losgesprochen; er strebte dann zu seinem Oheim nach Frankfurt, und der weimarische Musikus Hecker nahm ihn dahin mit; Hecker reiste gerade zur Krönung des letzten deutschen Kaisers, um bei den Festlichkeiten als Kontrabassist mitzuwirken. In Frankfurt war damals der vortreffliche Tonsetzer Friedrich Ludwig Amilius Kunzen eine kurze Zeit als Theaterkapellmeister angestellt. Max Eberwein erbat sich seine Unterweisung in der Tonsetzlehre; dann begab er sich, da er zur Geige am meisten Lust hatte, nach Mainz und nahm noch bei dem berühmten Geigenkünstler Ernst Schick Unterricht. Ganz gegen seine Absicht ward er hier auch französischer Revolutionskämpfer. Custine, der sich der Stadt bemächtigt hatte und sie nun gegen Preußen und Österreicher verteidigen mußte, zwang

alle jungen Leute in seinen Dienst, und so stand denn auch unser Max Eberwein plötzlich im Schmuck der roten Jakobinermütze auf dem Walle Posten und fürchtete sich vor den Bomben, die seine eigenen Landsleute in die Stadt schickten. Er sann auf Flucht, und es gelang ihm, in einem Kahne über den Rhein zu kommen.

In die Heimat zurückgekehrt, gewann er sich durch seinen Vortrag und auch durch seine ersten Kompositionen viel Beifall, aber auch Neider und Gegner. Sein Vater hatte gerade jetzt viel Streit mit dem Konzertmeister Kranz, dem die Hof- und Theaterkapelle unterstellt war; auch im Theater hatte der alte Eberwein mit einigen Leuten bei den Blasinstrumenten, der Trommel und Pauke auszuhelpfen; dies gespannte Verhältnis zwischen dem Konzertmeister und dem Stadtmusikus war wohl Ursache, daß man seinen talentvollen ältesten Sohn nicht in Weimar festhielt. Im nahen Rudolstadt war er um so willkommener: dort lebte jetzt sein Oheim Christian als Konzertmeister; diesen Posten hatte ihm die junge Fürstin Karoline Luise verschafft, die als homburgische Prinzessin seinen Unterricht genossen hatte. Max ward durch diesen Oheim nach Rudolstadt gerufen; er gefiel bei Hofe und ward fest angestellt. Namentlich sorgte die fürstliche Familie noch für einen besseren Abschluß seiner Ausbildung. Er konnte zuerst bei dem berühmten Organisten Kittel in Erfurt, der noch ein Schüler Sebastian Bachs gewesen war, sich zum tüchtigen Kontrapunktisten ausbilden; dann ward ihm eine Reise nach Italien ermöglicht, so daß er die viel besprochene Musik in Rom und Neapel kennen lernte. Auf

dem Rückwege hielt er sich einige Monate in Wien auf und ward mit Beethoven freundlich bekannt, der damals am ‚Fidelio‘ arbeitete. So kam er als ein Fertiger und Bereicherter nach Rudolstadt zurück. 1810 ward er zum Kammermusikus, 1817 zum Kapellmeister ernannt. Eine Kaufmannstochter des Städtchens, Katharina Bianchi, war seit 1800 ihm verbunden; zwei Söhne wuchsen ihm heran: Julius bildete sich zum Regierungsadvokaten aus und trat auch als Dichter hervor; Ludwig blieb dem Familienberufe treu und ward Hofmusikus in Rudolstadt. Die Familie bewohnte das Haus, in dem Lotte v. Lengefeld zu jener Zeit, als Schiller um sie warb, bei ihrer Schwester Karoline v. Beulwitz lebte, in dem auch Goethe und Schiller ihr erstes Gespräch miteinander hatten.

Max Eberwein bemühte sich mit Eifer und Erfolg für die Hebung der Musik in seiner Stadt und blieb als Komponist sehr tätig; weit über 100 Werke lagen da, als ihn am 2. November 1831 der Tod abrief. Es waren Messen, Kantaten, Opern, Lieder usw. Da er ein großer Verehrer Goethes war, so wandte er sich auch Dessen Werken vielfach als LONDichter zu. Er komponierte um 1815 ‚Claudine von Villa Bella‘; sie ward in Rudolstadt und Dessau aufgeführt; in Weimar nicht, weil Goethe damals nach ärgerlichen Erfahrungen geschworen hatte, von seinen Dichtungen keine, zu denen ein Orchester nötig war, je wieder spielen zu lassen. 1818 ließ Eberwein den ‚Jahrmart zu Plundersweilern‘ folgen und 1826 ‚Die Fischerin‘. Diese letztere ward in Goethes Hause am 6. November 1831 von Goethes Enteln und

ihren jungen Freunden aufgeführt: es war das letzte Theatralische, was der alte Dichter mit Augen sah.

Von den Singweisen Max Eberweins zu Goethes Texten leben zwei noch heute, die Tafellieder: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie, Himmlisches Behagen“ und ‚Ergo bibamus‘.



Wenden wir uns nun zu dem jüngsten der Brüder Franz Karl Adalbert Eberwein.

Auch er lernte — nach seinen eigenen Worten — die Musik, wie junge Enten das Schwimmen lernen; d. h. er wußte später nicht zu sagen, wann und von wem er die Kenntnis der Noten und die erste Handhabung der Instrumente erlangt habe. Als zehnjähriger Quintaner konnte er schon im Hoftheater im ‚Spieler‘ von Iffland (oder im Zwischen-Akt?) ein Violinsolo vortragen. Vierzehnjährig, ward er vom Vater zum Gesellen losgesprochen; als Sechzehnjähriger trat er in einem Stadthaus-Konzerte mit einem Violin-Solo auf; eben damals, 1802, wurde er in die Hofkapelle aufgenommen, zunächst als Flötist, obwohl die Geige sein Lieblings-Instrument war.

Er entwickelte sich zum schönen jungen Mann: die Gestalt war groß und schlank; da es auch an der Breite nicht fehlte, verglich man ihn wohl mit dem verstorbenen Hofrat Bode, der um 1790 die ansehnlichste Gestalt Weimars gewesen war. Ein bläulich-schwarzes Haar umgab ein Gesicht von frischester Farbe. Auch sein Auftreten war frisch und frei. Als seine Vaterstadt an jenem 14. Oktober 1806 das große Unheil der Plün-

derung erfuhr, dachte Jedermann nur an sich und sein Eigentum; der zwanzigjährige Eberwein aber bahnte sich mit einer Französin, die in Weimar lebte, den Weg zum General Murat, Herzog von Kleve und Berg, und bat ihn: er möge doch wenigstens dem Feuer in der Vorwerksgasse Einhalt tun lassen, daß es nicht die ganze Stadt zerstöre. Und Murat gab den Beiden einen Zettel mit an den Vorgesetzten der Gardisten, die auf dem Reitplatz vor dem Schlosse ihr Lager aufgeschlagen hatten. Sofort gingen fünfzig Mann in die nahe Gasse ab und löschten das Feuer.¹⁾

Die Kapellisten begleiteten die Hoftheatergesellschaft im Sommer auch in das Badestädtchen Lauchstedt; als die Weimariſchen Schauspieler und Sänger jedoch im Sommer 1807 eine Reihe von 50 Vorstellungen in Leipzig gaben, ward die Kapelle nicht mitgenommen: diese große Urlaubszeit verbrachte unser Eberwein bei seinem Bruder

¹⁾ Ich berichte Dies nach einer von Prof. Arthur Ott mir gütigst mitgetheilten handschriftlichen Rede, die Karl Eduard Putſche 1868 in der Loge Amalia zu Weimar auf Eberwein gehalten hat. Die Herzogin Luise erwähnt das Feuer in einem späteren Briefe an ihren Bruder Christian: „Man zündete ein Haus gegenüber dem Schlosse an, fünf Häuser gerieten in Brand; was die übrigen rettete, war der Umstand, daß nicht das geringste Lüftchen ging. Die Bürger wagten nicht zu löschen, weil sie sich nicht aus ihren Häusern getrauten. Ich schrieb ein Billet an den Herzog Murat und bat ihn, das Feuer löschen zu lassen und der Plünderung Einhalt zu tun; aber Das half nichts; Trotzdem beschwerte er sich am nächsten Tage: man beschuldige seine Soldaten fälschlich, das Feuer angelegt zu haben.“ — Daß sich auch wahrhafte Bericht-erstatte widerprechen, ist bei dem Wirrwarr jener Tage wohl erklärlich.

Max in Rudolstadt, der ihn noch einmal gründlich in die Schule nehmen mußte: bei dem damaligen weimarischen Konzertmeister, Destouches, war ja nicht viel zu lernen.

Im Herbst dieses Jahres, als Eberwein eben seine Volljährigkeit feierte, hatte er das Glück, daß Goethe auf seine Talente aufmerksam wurde und ihn zu sich einladen ließ. Der eifrige und ehrgeizige Jüngling machte sich bald zum Einrichter und Leiter von Goethes Hausmusik. Auf des Dichters Veranlassung ging er dann zweimal nach Berlin, um sich bei Zelter im Spiel und besonders in der Komposition auszubilden. Ende Oktober 1809 kam er mit einem vorzüglichen Zeugnisse Zelters heim. Im Januar des nächsten Jahres verlobte sich die weimarische Prinzessin Karoline mit dem Erbprinzen von Mecklenburg-Schwerin: jetzt war eine Gelegenheit für Eberwein, sich als Lieddichter vor einer größeren Öffentlichkeit zu zeigen! Einen ‚Brautgruß‘ vertonte er: als die Verlobten abends bei Fackelschein von einer Schlittenfahrt an Goethes Hause vorüberfahren wollten, sahen sie das Haus in allen Fenstern hell erleuchtet; einige Fenster standen offen, und daraus hervor erklang der ‚Brautgruß‘, an sie gerichtet. Auch Herr v. Müffling, preußischer Hauptmann a. D. und jetzt in der weimarischen Verwaltung beschäftigt (der spätere preußische Generalfeldmarschall), gab dem hohen Brautpaare ein Fest. Ein Liederspiel ‚Mitgefangen, mitgehangen‘ ließ er im ‚Palais‘ aufführen; Eberwein hatte die Lieder darin komponiert; für diese Arbeit erhielt er sein erstes Kompositionshonorar, etwa 166 Mk. in heutigem Gelde.

Bald nachher, noch im Jahre 1810, wurde er zum

Kammermusikus ernannt. Am 31. Mai 1812 verheiratete er sich mit einer Sängerin am Theater, Henriette Häßler aus Erfurt, der jüngsten Tochter eines zu seiner Zeit berühmten Orgel- und Klaviervirtuosen, der auch wegen seiner Kompositionen lange Zeit geschätzt wurde.

Karl Eberwein hatte auch im goetheschen Zirkel als Liederkomponist ein paar kleine Erfolge; aber er hätte seine Kunst gern im Theater gezeigt. Einer seiner Freunde, der Schauspieler Pius Alexander Wolff, verfaßte nach einer bekannten Novelle des Cervantes ein Schauspiel mit Gesang: ‚Preziosa‘; Eberwein schrieb die Musik dazu, und Wolff sandte im Mai 1812 das gemeinsame Werk an Iffland in Berlin. Aus einem ganz besonderen Grunde ward es abgelehnt: die Umgegend Berlins war nämlich zu jener Zeit vor Räuber- und Gaunerbanden nicht sicher; man wollte das Leben und Treiben solchen Gesindels nicht auch noch in poetischer Verklärung zeigen. In Weimar scheinen die beiden jungen Männer ihr Werk nicht angeboten zu haben; später gab Wolff seinen Text an einen andern Tonsetzer: an Karl Maria v. Weber.

Früh im Jahre 1814 legte Wolff seinem jungen Freunde nahe, eine Musik zu dem Proserpina-Monologe Goethes zu komponieren und zuvor sich die Erlaubnis des Dichters einzuholen; Wolffs Gattin wollte gern die Rolle der Proserpina spielen, und Goethe war mit Wolffs und Eberweins Plane gern einverstanden. Anfang April hatte Eberwein das Seine getan. Ende Mai trug er dem Dichter, der damals in Berka weilte, seine Musik vor; Goethe rühmte sie gegen die Schauspieler

Genast, Vater und Sohn, und auch gegen den Badeinspektor Schütz in Berka. Das ganze Unternehmen gelang, und Goethe war erfreut, daß dies bald vierzigjährige Gedicht seit 1779 zum ersten Male wieder und jetzt so ehrenvoll auf der Bühne erschien. Am 4. Februar 1815 fand die Aufführung, am 6. eine Wiederholung statt. Amalie Wolff sprach und bewegte sich in edelster Schönheit; der Theatermeister schuf ihr die wirksamste Umrahmung und wußte namentlich ein ergreifendes Bild der Unterwelt zu gestalten; Eberweins Musik gefiel durchaus. „Höchst erschütternd war die fast choralmäßige Begleitung zu dem furchtbaren Unser! der Parzen“, berichtete Gries an B. R. Abeken; Goethe meinte zwar gegen Zelter, die Musik diene hier nur „diesem übermäßigen Augenschmaus zur willkommenen Abwechslung“, aber auch er rühmte Eberweins Leistung sehr, als er der Aufführung in Cottas ‚Morgenblatt‘ einen langen Aufsatz widmete. Die Musik sei „hier ganz eigentlich als der See anzusehen, worauf jener künstlerisch ausgeschmückte Nachen getragen wird, als die günstige Bucht, welche die Segel gelind, aber genugsam erfüllt und der steuernden Schifferin bei allen Bewegungen nach jeder Richtung willig gehorcht.“

„Die Symphonie“, so fuhr er fort und er meinte damit nach einem älteren Sprachgebrauch die Ouvertüre, „eröffnet eben diesen weiten musikalischen Raum, und die nahen und fernen Begränzungen desselben sind lieblich-ahnungsvoll ausgeschmückt. Die melodramatische Behandlung hat das große Verdienst, mit weiser Sparsamkeit ausgeführt zu sein, indem sie der Schauspielerin

gerade so viel Zeit gewährt, um die Gebärden der mannigfaltigen Übergänge bedeutend auszudrücken, die Rede jedoch im schließlichen Moment ohne Aufenthalt wieder zu ergreifen, wodurch der eigentlich mimisch-tanzartige Teil mit dem poetisch-rhetorischen verschmolzen und einer durch den andern gesteigert wird.“

Eberwein und Madame Wolff hatten in Goethes Saale vor dem Dichter und dem Professor Meyer, der auf die antike Haltung achtete, Klavierproben abgehalten: es war also das wünschenswerte Zusammenarbeiten aller Beteiligten diesmal rechtzeitig geschehen.

Goethe rühmte im ‚Morgenblatt‘ noch den Chor der Parzen, welcher „mit Gesang eintritt und das ganze recitativartig gehaltene Melodrama rhythmisch-melodisch abrundet: denn es ist nicht zu läugnen, daß die melodramatische Behandlung sich zuletzt in Gesang auflösen und dadurch erst volle Befriedigung gewähren muß.“

Nachdem diese Aufgabe richtig angefaßt und ausgeführt war, bekam Goethe Lust, unter Eberweins Beistand aus seinem bisher für die Bühne ganz unbrauchbar erscheinenden ‚Faust‘ ein Gegenstück zur ‚Proserpina‘ zu bilden. Er zog die beiden ersten großen Selbstgespräche ins Enge, warf die Szene mit Wagner heraus, sodaß vom Anfang „Habe nun ach! Philosophie“ bis zu den Schlußworten des unsichtbaren Chors: „Euch ist der Meister nah, Euch ist er da!“ das Selbstgespräch nur durch die Erscheinung des Erdgeistes unterbrochen wurde.

„Die Absicht ist, Fausten mit seltner musikalischer Begleitung rezitieren zu lassen; die Annäherung und Erscheinung des Geistes wird melodramatisch behandelt, das Schlußchor melodisch, woraus

denn ein kleines Stück entsteht, welches etwas über eine halbe Stunde dauern mag.“

Eberwein versuchte zu diesen ersten Szenen die nötige Musik zu schreiben. Er bemühte sich heiß, aber es rückte und glückte nicht. In seiner Verzweiflung ging er zum Dichter: Die Ostergesänge habe er fertig, aber sonst wolle nichts werden; das Gedicht sei zu einer melodramatischen Behandlung nicht geeignet; es finde sich keine Gelegenheit, die Musik eintreten zu lassen, sie fortzuführen und zu schließen. — Goethe hörte ihn mit jenem liebenswürdigen Wohlwollen an, das er seinen Untergebenen immer zeigte. Dann fragte er: „Ist denn Das für das Melodrama kein günstiger Moment, wo Faust das Buch des Nostradamus aufschlägt?“ Eberwein fühlte sogleich, daß der Dichter den rechten Weg wies; aber er hatte sich in den Gedanken verbissen, daß es geratener sei, die Musik schweigen zu lassen, und er redete deshalb weiter für seine einmal ausgesprochene Meinung. Goethe entließ ihn freundlich, war aber unzufrieden. „Des jungen Mannes Talent kennst Du“, schrieb er bei Gelegenheit an Zelter, „es ist ein geerbtes, äußeres und mit Nichts gefüttert. Deswegen klebt's mit Lust an der Erde und begreift nicht, warum es sich nicht vom Boden heben kann . . . Was ich mit ‚Faust‘ vorhatte, sollte er nicht begreifen, aber er sollte mir folgen und meinen Willen tun; dann hätte er gesehen, was es heiße. Diese Menschenrasse, die bei so manchen Vorzügen des eigentlichen Besten ermangelt, begreift nicht, warum es mit ihr nicht rufen will . . .“

■ Auch die ‚Proserpina‘ ward nur noch zweimal, im

ganzen also viermal, gegeben; ihre Darstellerin, Frau Wolff, verließ mit ihrem Gatten die heimische Bühne, ohne eine Nachfolgerin zu hinterlassen, die diese Aufgabe hätte übernehmen können. Nach Berlin und Wien ward die Partitur versandt; aber es kamen dort keine Aufführungen zustande.

Wenn in diesen Jahren um 1815 sich das Verhältnis zwischen Goethe und Eberwein verschlechterte, so hing Das damit zusammen, daß Goethe demselben Theater vorstand, an dem Eberwein und seine Frau angestellt waren. Seiner Amtsmacht verdankte der Dichter das leichte Zustandekommen seiner Hausmusik, aber vom Amte her hatte er auch allerlei Verdrießlichkeiten in eben dieser häuslichen Anstalt. Die nicht hinzugezogenen Theaterjänger fühlten sich als Partei gegen die Begünstigten Goethes, und als Goethe von seinem Hause aus den Gesang im Theater verbessern wollte, konnte Das nicht nur der Kapellmeister, sondern auch Frau v. Hengendorf als einen Eingriff in ihre gewohnten Rechte ansehen. Aber auch sonst flossen Mißhelligkeiten vom Theater bis in Goethes Feiertagsräume. Wie andere Bühnengenossen verlangten Eberweins bessere Bezahlung, häufige Vorschüsse, gelegentliche Bürgschaft, längeren Urlaub, höhere Aufgaben, und waren unzufrieden, wenn ihre Wünsche nicht erfüllt werden konnten. Goethe fühlte zuweilen einen Widerstand seiner Untergebenen: da waren auch Eberweins der Gegenwirkung verdächtig. Es ist schon angedeutet, daß Goethe einmal über die Kapelle höchst aufgebracht war: als sein ‚Epimenides‘ mit der Musik von Anselm Weber einstudiert wurde, spotteten

oder schimpften die Musiker über diese Berliner Komposition; vielleicht behandelten sie auch Goethes Text nicht gerade mit Ehrfurcht. Von Goethes Zorn über diese Unverschämtheit der Kapellisten ward wohl auch Eberwein mitgetroffen.

Im April 1817 ward der alte Dichter von diesem Theater-Amte und =Verdrusse fast gegen seinen Willen, aber sehr zu seinem Vortheile abgelöst. Nun bekam er zu den Künstlern auf den Brettern und im Orchester das reine Verhältnis des Einzelmanns und Gönners, der seine Lieblinge begünstigen darf und die Uebrigen bei Seite läßt.

Und Eberweins Zorn über die Theater-Direktion richtete sich nun gegen Andere. Ende 1817 bat er für sich und seine Gattin sogar um Entlassung vor Ablauf ihrer Verträge; sie glaubten auswärts recht gute Aussichten zu haben; besonders hatte Karl Maria v. Weber ihnen für Dresden Hoffnungen gemacht. Ihre Bitte wurde jedoch abgeschlagen, namentlich weil Frau Eberwein, die neben Frau v. Hengendorff die ersten Rollen sang, nicht so bald entbehrlich oder zu ersetzen war. Nun forderte Eberwein für sich Ernennung zum Kapellmeister der Hof- und Theater-Kapelle — dieser Posten war gerade erledigt — mit 1000 Talern Gehalt; für seine Frau verlangte er höhere Gage, Zusicherung eines Ruhegehaltes und andere Vergünstigungen. Daraufhin wurden seiner Frau 20 Taler wöchentlich, statt der bisherigen 15, zugestanden und ein Ruhegehalt von 400 Talern. Unter den Bewerbern um den Kapellmeister-Posten kam Eberwein neben Lindpaintner, Hummel und



Karl Eberwein
Von J. Schmeller

Karl Maria v. Weber nicht in Frage; aber ein Stück von diesem Amte bekam er allerdings, denn die bisher damit verbundene Direktion der Musik in der Stadtkirche und der Gesangsunterricht im Seminar wurden abgelöst (zumal da der gewählte Kapellmeister, Hummel, Katholik war) und an Eberwein übertragen; im übrigen blieb er Kammermusikus in der Kapelle. Zum Lehramt im Seminar kam später auch das gleiche im Gymnasium.

Die Urlaubszeiten, die sie vertragsmäßig zu fordern hatten und die sie sich darüber hinaus noch erkämpften, benutzten Eberweins zu Konzertreisen. Sie hatten Schulden abzustößen und vier Kinder aufzuziehen. Goethe gab ihnen nach Hamburg, Frankfurt und Leipzig an seine Freunde Empfehlungen mit, zuerst behutsam, dann herzlich, denn die Beiden wurden ihm allmählich wieder lieb. „Er ist ein braver, sinniger Violinspieler, sie eine anmutige singende Schauspielerin.“¹⁾

¹⁾ Das „anmutige“ bezieht sich wohl mehr auf Gesang und Vortrag als auf die äußere Erscheinung. Ferdinand Hiller berichtet, Frau Eberwein sei häßlich gewesen; eine meiner alten Freundinnen ist als Kind öfters in das Eberweinsche Haus gekommen (es steht noch in der äußeren Erfurter Straße neben dem Torhäuschen), weiß aber von Frau Eberwein nur zu sagen, daß sie „das Schreiige“ gehabt hat, das man an alten Schauspielerinnen öfters wahrnehme. Der Pastor Moriz Müller in Niederroßla verglich 1865 ihren Gesang, den er in der Jugend als Sohn eines weimarischen Kapellisten oft gehört hatte, mit demjenigen der Frau Rosa v. Milde, deren Wohlklang und Kraft Manche von uns noch im Gedächtnis haben. „Der Eberwein Stimme, leicht ansprechend wie Flötenton, war weich und herzlich, und wieder so energisch, so stark ausströmend, daß sie die Brust des Hörenden beben machen konnte. Wie gar bezeich-

Ganz allmählich ward Eberwein auch wieder der Musikdirektor in Goethes Hause. Er konnte ja leicht einen Sängerkhor oder eine kleine Kapelle von Instrumentalisten zusammenrufen: von seinen Kollegen am Theater oder seinen Seminaristen oder auch von Liebhabern aus der Stadt; dabei stellte er selber den Geiger, seine Frau die Sängerin; sein Bruder aus Rudolstadt kam auch einmal herüber, auch dessen Sohn Ludwig, und ihm selber wuchs ein Söhnchen als musikalisches Wunderkind heran. Wenn Goethe eine geladene Gesellschaft oder auswärtige Besucher musikalisch bewirten wollte, so bedurfte es nur einer kurzen Nachricht an Eberwein. Aber auch von sich aus erschienen Karl und Henriette Eberwein zuweilen und baten gehört zu werden. Er komponierte Gedichte Goethes, namentlich die neuesten

nend, wie feurig und gefühlsinnig spielte sie auch! Ihre Zerline, Emmeline, Karoline in der ‚Heimlichen Heirat‘, Blondchen in der ‚Entführung aus dem Serail‘, Adele im ‚Lotterielos‘, Gräfin in ‚Figaros Hochzeit‘, Olivier in ‚Johann von Paris‘, Pamina, Isabella in ‚Italienerin in Algier‘, Rosa in den ‚Dorffrängerinnen‘: welcher Liebreiz in Gesang und Darstellung schwebte einem da entgegen! Und wie unnennbar ergreifend ihre Vitellia in ‚Titus‘, ihre Konstanze im ‚Wasserträger‘, Eglantine in ‚Euryanthe‘, wie hochzustellen ihr Fidelio! Sie war eine dramatische Sängerin im wahren Sinne des Wortes und eine vollendete Koloraturfängerin. Einen schöneren Triller als von ihr konnte man nicht hören. Mit welcher natürlichen Laune aber auch bedachte sie, die im Schauspiel mehrfältig Beschäftigte, die Rolle der Pauline im ‚Grünen Domino‘ von Körner, wie sinnig spielte sie die Wilhelmine im ‚Shawl‘ von Kogebue! Diese ausgezeichnete Sängerin hatte auch als eine der wirtschaftlichsten Hausfrauen Anspruch auf unsere Achtung.“

aus dem ‚Westöstlichen Divan‘, und seine Frau trug sie auf's netteste vor. „Von den Kompositionen meines ‚Divans‘ habe ich schon manche Freude gewonnen“, bezeugte Goethe (sogar öffentlich¹⁾); „die Zelterischen und Eberweinschen gut vorgetragen zu hören, wie es von der so talent- als sangreichen Gattin des Letzteren geschieht, wird gewiß jeden Genußfähigen in die beste Stimmung versetzen.“

Auch sonst blieb Eberwein als Komponist sehr strebsam. Sein kirchliches Amt führte ihn tiefer in die musica sacra hinein; er setzte 4 Hefte geistlicher Lieder für vier Stimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten und Orgel oder Pianoforte, zwei Kirchen-Kantaten mit Begleitung des ganzen Orchesters und ein Oratorium: ‚Der Jüngling von Nain‘. In der Operette hatte er sich 1816 auf dem weimariſchen Theater mit dem ‚Liebhaber-Konzert‘ (Text von Teuscher) ohne Glück versucht; um 1823 wagte er sich an eine „romantische“ und „große“ Oper, ‚Der Graf von Gleichen‘ betitelt; den Text hatte ihm der Geheime Regierungsrat Schmidt gemacht, ein warmer Musikfreund, der erste Prophet Beethovens in Weimar. In Goethes Saale wurde diese Musik durchgeprobt und durchgesprochen, ehe sie ihre endgültige Fassung bekam. Auf dem Theater erschien sie am 1. Mai 1824; sie ward bis 1835 sechsmal gespielt; auch in anderen Städten fand sie eine freundliche Aufnahme.

Im Goethehause war jetzt die Schwiegertochter des Dichters eine große Musikfreundin, und ihre beiden

¹⁾ In einer Besprechung der ‚Östlichen Rosen‘ von Friedrich Rüdert. 1822.

Söhnchen betätigten sich auch sehr früh singend, kimmernd und schauspielernd. Eberwein stand dann auch ihnen als der Fachmann zur Seite; er leitete einen häuslichen Gesangverein, den Ottilie mit einigen Freunden und Freundinnen stiftete; er richtete ein paar Singspiele ein, die die Enkel mit ihren Gespielen aufführten: des Großvaters alte Stückchen ‚Jern und Bäteln‘ und die ‚Fischerin‘, von deren Aufführung schon oben die Rede war. Karl und Henriette Eberwein veranstalteten auch die Musik zu Goethes Ehrentagen; z. B. war bei der goldenen Jubelfeier seiner Ankunft in Weimar Frau Eberwein in Gestalt der ‚Ilme‘ die Chorführerin im vierstimmigen Festgesang; ebenso am 28. August 1827, als König Ludwig von Bayern den Geburtstag mitfeierte. Und Eberwein ward herbeigerufen, wenn der Dichter eigene Wünsche hatte, die über eine bloße Gartenmusik hinausgingen. So als Goethe im Frühjahr 1824 eine „unwiderstehliche Sehnsucht“ nach Händels ‚Messias‘ fühlte, oder 1827, als der alte Dichter sich über ein Quartett klar werden wollte, das der junge Felix Mendelssohn ihm gewidmet hatte. In solchen Fällen brachte Eberwein in ein paar Tagen die nötigen Künstler zusammen. „Er war von je das Fundament, worauf meine musikalischen Hausübungen beruhten“, lobte ihn der Dichter gegen Marianne v. Willemer. Häufig erbat er sich auch Eberweinsche Musik im engeren Sinne. Henriette sang ihm dann Kompositionen ihres Schwagers und ihres Gatten vor, Stücke aus der ‚Fischerin‘ oder von ihrem Manne die Divanslieder. „Der ‚Erkönig‘ erhielt entschiedenen Beifall“, erzählt Edermann von

60

Langsam. Sulokka.

Gefang. Ach um dei-ne feuchten Schwün-gen, Weist, wie

Pianoforte.

The first system of music consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Langsam.' and the mood 'Gefang.'. The lyrics 'Ach um dei-ne feuchten Schwün-gen, Weist, wie' are written below the vocal line. The piano part features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes.

sehr sehr dich be-nei : : de. denn du kannst ihm Kun : de brin-gen was ich in der Trennung lei : . .

The second system continues the musical piece. It features the same three-staff layout. The lyrics 'sehr sehr dich be-nei : : de. denn du kannst ihm Kun : de brin-gen was ich in der Trennung lei : . .' are written below the vocal line. The piano accompaniment continues with intricate rhythmic patterns.

de, was ich in der Trennung lei : . . : de.

The third system concludes the musical piece. It features the same three-staff layout. The lyrics 'de, was ich in der Trennung lei : . . : de.' are written below the vocal line. The piano accompaniment ends with a final chord. The dynamic marking 'sp' (sforzando) is visible in the piano part.

18

Gesang. *Etwas langsam.*

Dieb' um Liebe, Stund' um

Pianoforte. *dolce.*

Stunde, Wort—um Wort und Blick — um Blick; Kuß um Kuß, vom zee:ßen Munde, Hauch um

Hauch und Glück — um Glück. So am A: bend, fo am Morgen! doch du fühlst an mei: nen

28

om espreessene.
Liedern immer noch gehet me Sorgen;
Juffsu Reise möcht'ich bor - zen deine

Schönheit zu erwie dern.
Juffsu Reise möcht'ich bor - zen dei - ne

Schönheit zu erwie dern

einem solchen Abend, „Sodann die Arie »Ich hab's gesagt der guten Mutter« erregte die allgemeine Äußerung: diese Komposition erscheine so gut getroffen, daß Niemand sie sich anders denken könne. Goethe selbst war in hohem Maße befriedigt. Zum Schluß des schönen Abends sang Madame Eberwein auf Goethes Wunsch einige Lieder des ‚Divans‘ nach den bekannten Kompositionen ihres Gatten. Die Stelle »Jussufs Reize möcht' ich borgen« gefiel Goethen ganz besonders. »Eberwein« sagte er zu mir »übertrifft sich mitunter selber«. Er bat sodann noch um das Lied »Ach, um deine feuchten Schwingen«, welches gleichfalls die tiefsten Empfindungen anzuregen geeignet war.“¹⁾

Um diese Zeit hielt sich der unruhige Dichter, Deklamator und Theatermann Karl v. Holtei öfters in Weimar auf; er erbat sich von Karl Eberwein die Musik zu einem neuen Schauspiel mit Gesang, ‚Lenore‘ betitelt, auf Bürgers Ballade aufgebaut. Es ward eins der volkstümlichsten Theaterstücke des Jahrhunderts, und so erklangen Eberweins Melodien denn auch einmal vor vielen Tausenden.²⁾

¹⁾ Die beiden Lieder bringen wir als Probe; sie sind aus Goethes Exemplar photographiert, zu dem uns die Herren Geheimräte v. Bojanowski und v. Dettingen verhalfen.

²⁾ Die allbekannte Melodie aus diesem Stücke: „Schier dreißig Jahre bist du alt“ ist jedoch nicht von Eberwein erfunden; sie ist älter, Holtei kannte sie aus dem Volksmunde und erweckte sie durch seinen vortrefflichen soldatischen Text zu neuem Leben. Das Lied ward jedoch in Weimar zuerst gesungen, im Winter 1827/28; die erste Aufführung fand im Juni 1828 in Berlin statt. In Weimar wurde Holteis ‚Lenore‘ am 3. Februar 1829 zum ersten Male gegeben; 1879 erschien sie zum 45. und letzten Male.

Der begabte und feste Holtei suchte nun aber auch aus Goethes ‚Faust‘ etwas Aufführbares und Wirkames zu machen, nämlich ein Melodrama in drei Akten mit dem schönen Titel: ‚Des weltberufenen Erz- und Schwarzkünstlers Doktor Faust Paktum mit der Hölle‘. Auch hier sollte Eberwein die Musik hinzufügen. Goethe ließ sich in einer leichtsinnigen Stunde Holteis Vorschlag gefallen; doch bald reute es ihn, und als nun am 19. Januar 1829 Klingemann in Braunschweig als Erster eine öffentliche Aufführung des ‚Faust‘ ohne solche gräßliche Verschönerung wagte, erbat sich das weimarische Theater Dessen Einrichtung und studierte sie ein; von Holteis Plane aber blieb bestehen, daß Eberwein die Musik lieferte.

Am 29. August 1829 ward das Werk in Weimar aufgeführt; begreiflicher Weise richtete sich die Aufmerksamkeit der ersten Zuschauer und Hörer am wenigsten auf die Musik.¹⁾

Ähnlich wie in Goethes Hause betätigte sich Musikdirektor Eberwein auch in anderen vornehmen Kreisen der Vaterstadt. Kapellmeister Hummel war etwas bequem und gar nicht ehrgeizig; desto eifriger ergriff Eberwein alle Gelegenheiten, die Feste oder die Trauertage seiner Heimat musikalisch zum Ausdruck zu bringen. In der ‚Erholungs-Gesellschaft‘ führte man seine Festmusiken auf;

¹⁾ In dieser Gestalt wurde der ‚Faust‘ am weimarischen Theater 40 mal gegeben, zuletzt 1873; danach folgte Devrients Bearbeitung mit Lassens Musik; nach Lassens Tode ist Weingartners Musik versucht worden.

in der Loge, der er schon 1814 durch seinen damaligen Kapellmeister, August Eberhard Müller, zugeführt war, bürgerten sich einige Singweisen von ihm auf viele Jahre ein. Zur goldenen Regierungsfeier des Großherzogs setzte er ein „weimarisches Volkslied“; zu Festen am großherzoglichen Hofe drei Serenaden; zur Vermählung der Prinzessinnen Maria und Augusta mit den preußischen Prinzen Karl und Wilhelm Kantaten oder Serenaden. Bei Karl Augusts Tode schrieb er ein „Epicidium“ für vier Stimmen mit Begleitung von Orgel und Blas-Instrumenten. Zufällig starb sein Freund Pius Alexander Wolff in Weimar auf der Durchreise, am 28. August 1828; er ward auf dem „neuen Friedhofe“ unter größter Teilnahme beerdigt, Eberweins Musik tat treffliche Wirkung. Und dann kam auch der Tag, wo Goethes Sarg über diesen neuen Friedhof zur Fürstengruft geleitet wurde. Die Theaterjänger erwarteten ihn dort; zwei Hörner, eine Posaune und eine Klarinette begleiteten den Gesang, Eberwein dirigierte — zum letzten Male in Goethes Dienst.

Sein Lehramt an den Schulen gab er im Januar 1829 wieder auf; in der Hof- und Theaterkapelle hieß er seit 1826 „Musikdirektor“; er war hier unter den Hofkapellmeistern Hummel und Chelard bis zum Oktober 1849 tätig: zunehmende Schwerhörigkeit zwang ihn, seinen Abschied zu erbitten. Kurz vorher, am 6. August, war seine Lebens- und Kunstgenossin gestorben, die schon 1838 in den Ruhestand übergetreten war. Von ihren vier Kindern überlebten sie zwei Söhne. Der älteste, Max, am 12. Juli 1814 geboren, ist oben als Wunder-

kind erwähnt; er konnte schon im zehnten Jahre als Klavierspieler öffentlich auftreten; unterrichtet wurde er von seinem Vater, von Hartknoch, einem Schüler Hummels, und von Hummel selbst. In Berlin, Dresden und Paris fand er viel Beifall; auch schöne Ämter wurden ihm in Frankreich angeboten, doch kehrte er in die Heimat zurück. Er nahm in Dresden seinen Wohnsitz, als Musiklehrer beschäftigt; 1846 vermählte er sich mit der Pianistin Schmiedel. Ein jüngerer Bruder, Adolf, ward sächsischer Offizier.

Der Vater in der alten Heimat versuchte sich immer wieder als Komponist; aber es stellte sich kein rechter Erfolg mehr ein. Er setzte Lieder von Eckermann, aber man fragte nicht eben viel nach den gemeinsamen Werken von Eckermann und Eberwein. Er setzte — noch bei Goethes Lebzeiten — die Melodien zu einem Liederspiel, das den weimarischen Hofchauspieler Maximilian Johann Ganganelli Seidel zum Verfasser hatte, aber dieser ‚Teppichhändler‘ erschien nur ein einzig Mal auf der Bühne (3. Februar 1830). Drei Aufführungen erreichte ‚Arthur‘, Schauspiel mit Gesang, nach dem Französischen von Wulfes (4. Jan. 1840—22. Mai 1842); auf fünf Aufführungen brachte es ‚Die Heerschau oder der hölzerne Säbel‘, Liederspiel in einem Akte von Kozebue (5. Juni 1844—21. September 1847). Bei drei Aufführungen blieb wieder eine „romantische Oper in fünf Aufzügen“ stehen: ‚Des Reichen Sohn von Bremen‘, nach einem Märchen von Musäus von R. Ferd. Holm (11.—22. Oktober 1845), und auch ‚Die schöne Ruhlaerin‘, zu der sein Neffe Ludwig in Rudolstadt den Text ge-

geschrieben hatte, wollte man nur dreimal genießen (23. Mai—4. Nov. 1857).

Ein großes Werk griff Eberwein noch als Sechzigjähriger an: die Musik zum zweiten Teil von Goethes ‚Faust‘. Dieser zweite Teil galt für unaufführbar; aber Das hatte man ja auch vom ersten Teile lange Jahre geglaubt. Freilich durfte noch Niemand behaupten, daß das Ganze, oder auch nur die größere Hälfte, auf die Bühne gehe; aber ein erhebliches Stück des Anfangs ließ sich bühnenfähig gestalten. Edermann fühlte sich berufen, seinem großen Meister durch diese Zubereitung zu dienen: ‚Faust am Hofe des Kaisers‘ nannte er seine Bearbeitung in drei Akten. Und Eberwein schuf die Tonwelt dazu. Doch selbst in Weimar glaubte man an kein Gelingen. Am 30. Oktober 1846 bot Eberwein das Werk der Intendanz wiederholt an: „‚Faust am Hofe des Kaisers‘ ist jetzt vollkommen bühnengerecht, was früher nicht der Fall war, und eignet sich sehr zu einer Festvorstellung, wie sie nicht leicht ihres Gleichen haben dürfte.“

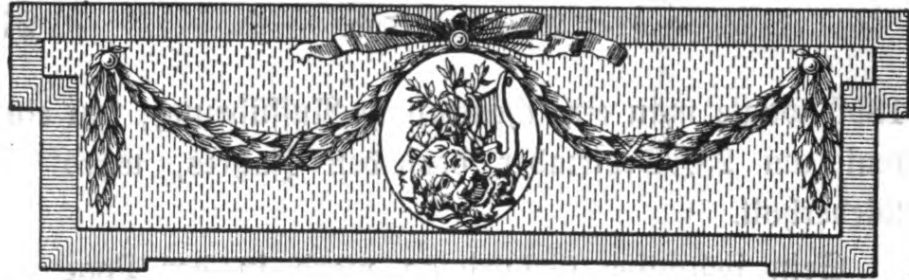
Aber erst am 28. Oktober 1852 ward sein Wunsch einigermaßen erfüllt und zwar ihm zu Gefallen und Ehren. Es war der Tag, wo fünfzig Jahre seit seinem Eintritt in die Hofkapelle vergangen waren; er dirigierte ein Hofkonzert zu seinem Vorteil. In diesem Konzert wurden seine Lieder aus dem ‚Westöstlichen Divan‘ gesungen, auch Szenen aus dem ‚Grafen von Gleichen‘ aufgeführt; der festliche Abend aber begann mit ‚Faust am Hofe des Kaisers‘. Doch nur als Deflamatorium mit Eberweins Musik erschien dies Werk zunächst. Am 24. Juni

1856 wagte man eine theatrale Aufführung; nur einmal, am 28. September desselben Jahres, ward sie wiederholt.

Sein siebenzigster Geburtstag ward in der Loge gefeiert. Nun wurde es immer stiller um ihn. „Tiefer und tiefer beugte sich die einst so stattliche Gestalt; sein früher so fester Gang ward immer unsicherer; sein abnehmendes Gehör erschwerte den geselligen Verkehr“.

Karl Eberwein starb am 2. März 1868, und die Zeitungen, die die Todesnachricht brachten, wußten von ihm eigentlich nur zu sagen, daß er wohl der Senior der deutschen Komponisten gewesen sei; er war wie Goethe 82 Jahre alt geworden.





Goethe als Theaterdirektor.

Die Tage, an welchen in den neunziger Jahren theatra-
lische Vorstellungen gegeben wurden, waren
Dienstag, Donnerstag und Sonnabend, zu Anfang des
neunzehnten Jahrhunderts hingegen Montag, Mittwoch
und Sonnabend. Sonnabends wurde abwechselnd eine
große Oper, ein Trauerspiel, ein Lustspiel gegeben. Bei
umfangreichen Produkten waren dem Theater und der
Kapelle Donnerstag und Freitag zum ungestörten Stu-
dium gewährt; ihre Kräfte wurden demnach nicht mut-
willig absorbiert. Die Proben fanden nachmittags um
4 Uhr statt; die Morgen- und Abendstunden, die er-
folgreichsten zur Fortbildung und zu Kunststudien, blieben
sonach den Mitgliedern frei.

Goethe ließ in den Probestunden nie auf sich warten.
Wie war man beglückt, wenn er eintrat und die ehr-
furchtsvolle Begrüßung seiner Untergebenen freundlich
erwiderte! Seine Gegenwart wirkte so erhebend auf
seine Jünger, als stünden sie vor einem zahlreich ver-
sammelten Publikum. Ernst und feierlich verrichtete Jeder

die ihm angewiesene Funktion. In den Proben und Vorstellungen nahm Goethe seinen Platz in der Mitte der ersten Bank des abonnierten Parterre. Nach Errichtung der Parterrelogen wählte er die mittellste, und zwar die entfernteste von der Bühne, von wo aus die Rezitation am besten zu beurteilen ist. Wie horchte man auf, wenn er aus der Tiefe des Parterre seine Stimme erschallen ließ, das Organ der begabtesten Schauspieler an Kraft, Fülle und Wohllaut überbietend!

Seine Direktion des Theaters war, wie Alles, was Goethe unternahm, systematisch; daher seine Befehle sachlich und eindringlich wie ein höheres Gesetz. Während der Akte durfte Niemand auf der Szene sichtbar sein, außer wer zu tun hatte. In einer Probe des ‚Titus‘ geschah es einst, daß die Jagemann zur Unzeit in einer Kulisse sichtbar wurde. Goethe rief — wie er den Regisseur zu nennen pflegte: — „G'nast! Sorgen Sie dafür, daß das Theater frei bleibt.“ — Genast tat, wie ihm befohlen worden. Die Jagemann, mutwillig wie sie war, schlüpfte kurz darauf aus der Kulisse in die nebenan befindliche. Da verließ Goethen die Geduld, und er sprach mit gewaltiger Stimme: „Tausend Donnerwetter! Das ist ja wie in einem Taubenschlage! Ich will, daß Niemand das Theater betrete, wer nicht dahin gehört.“ —

Der Jagemann mußte etwas in die Kehle gekommen sein, denn in ihrer nächsten Nummer sang sie mit unsicherer Stimme.

Ein andermal, 1796, sollte ‚Egmont‘ nach Schillers Einrichtung für die Bühne gegeben werden. Der Meister

war behindert, den ersten Proben beizuwohnen; dem Regisseur Genast blieb die Leitung derselben überlassen. Die Schauspieler beklagten sich im stillen, daß sie noch nicht wußten, wie sie die Volksszene, wodurch die Tragödie eingeleitet wird, im Sinne des Dichters darstellen sollten. Endlich erscheint Goethe in der Probe. Als er das Gewirre sah, worin die Schauspieler sich notdürftig bewegten, rief er: „Halt!“, ging auf die Bühne und ordnete die Stellung der zunächst Beschäftigten. Damit die Szene an Abwechslung gewinne, ließ er den Seifensieder von der linken Seite her auftreten und sich an einen Tisch setzen, der besonders für ihn serviert wurde. Vansen hingegen erhielt die Weisung, aus dem Hintergrunde aufzutreten. Da merkte man es deutlich, wie durch diese kunstgemäße Gruppierung den Schauspielern das Verständnis aufging und nun Sicherheit in ihre Leistungen kam.

In der Szene zwischen Herzog Alba (Graff) und Egmont (Vels) bemerkte Goethe: „Lieber Graff! Ihre Gestikulationen wären ganz gut, wenn Sie dabei nicht das Gesicht verbeden, das man nur in besonderen Fällen dem Zuschauer verbergen soll. Spielen Sie statt mit dem rechten Arme mit dem linken, so bleibt Ihr Gesicht frei und Ihre Mimik geht dem Publikum nicht verloren. Auch ist es angemessener, die Worte, welche Alba an Egmont, der zu seiner Linken steht, richtet, mit der linken Hand vorzugsweise zu unterstützen.“ Graff verneigte sich und sagte: „Sehr wohl, Exzellenz!“ —, und des Meisters Wort war ihm Gesetz.

Die Goethianer erhoben die Arme nicht höher, als

daß die Hände mit den Augen Parallel-Linien bildeten. Diese Regel ist besonders Damen zu empfehlen, deren Arme zu wünschen übrig lassen und welche sich versucht fühlen, Leidenschaft durch telegraphische Armbewegungen, bis über den Kopf hinaus, auszudrücken.

Goethe duldet nicht, daß sich Jemand zum Abgehen anschicke, bevor seine Rede beendet war. Theaterfreunde haben gewiß schon mit Mißvergnügen die Bemerkung gemacht, daß die Schlußworte eines abgehenden Schauspielers teilweise dem Publikum entzogen werden und den Eindruck der Rede schwächen.

Eines Tages bemerkte der Meister sarkastisch: „Herr Dels! Ihre hintere Partie haben wir genug gesehen; zeigen Sie uns doch wieder Ihr Gesicht!“ Im Nu stand der beschämte Künstler en face seinem Chef gegenüber.

Wenn mehrere Personen auf der Bühne beschäftigt waren, so ließ er sie einen Halbkreis bilden, verteilte sie so weit voneinander, daß Jeder seine Arme unbehindert bewegen konnte und die Beteiligten im Verhältnisse zum Raum sich näher oder entfernter standen, damit die eine Seite nicht überfüllt wurde und die andere nicht leer blieb. In der Probe zu Schillers ‚Tell‘ spielte der Tenorist Moltke die Schäferrolle. Zu Anfang des Stückes drängte der Schäfer, sobald er zu sprechen hatte, nach der Mitte der Bühne vor, wodurch die Symmetrie der Gruppe gestört wurde. Goethe machte ihn darauf aufmerksam und ließ die Szene wiederholen. Unser Tenor aber verfiel in denselben Fehler. Da gebot der Meister

„Halt!“, kam auf die Bühne, wies Moltke seinen Platz an, stellte sich zwischen Diesen und die übrigen handelnden Personen, faßte ihn beim Arm und befahl, die Szene zu repetieren. Moltke drängte und zudte, sobald er zu sprechen hatte; Goethe aber wich und wankte nicht, und brachte so den allzu beweglichen Sänger zur Ordnung. Es bedarf wohl keiner Versicherung, daß dieser Auftritt allgemeine Heiterkeit bewirkte.

Goethe war unermüdlisch, junge Talente mit Rat und Tat zu unterstützen. Die Mittheilungen über Schauspielkunst in seinen Werken schrieb er Grünern und Wolffen zu Liebe. Der Balletmeister Uhlich war angewiesen, den jugendlichen Mitgliedern des Theaters Unterricht in der Tanzkunst und den Elementen der Schauspielkunst zu erteilen. Damit aber ihre Pflege, Mühe und Aufwand für Proben von Seiten des Theaters dem Institute rechten Nutzen bringe, so schloß Goethe nur drei- und mehrjährige Kontrakte ab. Dieser klugen Einrichtung ist insbesondere das treffliche Ensemble des Weimariſchen Theaters zuzuschreiben.

Urlaube zu Kunstreifen waren unseren Bühnenkünstlern eine terra incognita. Demoiselle Maas bat einst wegen einer Familienangelegenheit um Urlaub auf vierzehn Tage nach Berlin. Sie erhielt ihn unter der Bedingung, daß sie dort nicht spiele. Sie versprach diese zu erfüllen, hielt aber nicht Wort. Als sie zurückkam, diktierte ihr Goethe acht Tage Arrest auf ihrem Zimmer bei militärischer Wache, die sie täglich mit acht Groschen vergüten mußte. Anfangs war sie wütend über diese unerhörte Behandlung; doch endlich tröstete sie sich mit

dem Gedanken, durch ihr Gastspiel in Berlin ein Engagement am Königlichen Theater gewonnen zu haben.

Goethe handelte im Sinne eines Gärtners, der, was er säet und pflanzt, auch genießen will; deshalb erschwerte er seinen Pflöglingen, sich auswärts einträglichere Stellen zu verschaffen, als er wegen beschränkter Mittel ihnen bieten konnte. Der Maas Verlust schmerzte ihn vielleicht weniger als daß es ihr gelungen war, ihn zu überlisten.

Von Novitäten oder neu zu besetzenden Dramen hielt der Meister so lange Leseproben, bis Jeder in den Geist seiner Rolle eingedrungen war; dann erst fanden die Proben auf der Bühne statt. Mitunter deklamirte er ganze Szenen vor. In einer Leseprobe von den ‚Mitschuldigen‘ sprach er den Wirt, wobei er eine Komik entwidelte, daß man vor Lachen den Geist hätte aufgeben mögen.

Ein Schauspieler überstürzte sich im Dialog. Kurz darauf bekam dieser die Partie eines alten Mannes zu spielen, um ihn mehr als durch Anweisung und Lehre an Mäßigung seiner Kräfte zu gewöhnen.

Die Mitglieder des Theaters hatten kein bestimmtes Fach und waren zu Statisten- und Chordienst verpflichtet. Graff, der von Schiller gerühmte Wallenstein, tanzte als Sarastros Sklave in der ‚Zauberflöte‘ nach Papagenos Glockenspiel und sang: „Das klinget so herrlich, Das klinget so schön!“ Bohls, Schillers trefflicher Max Piccolomini, gab in den ‚Theatralischen Abenteuern‘ den Theaterschneider mit gemalten eingefallenen Baden, langen Fingern, dünner Taille, einem kleinen Hütchen auf dem Kopfe, und imitierte die Bewegungen des

Schneiders beim Nähen. Madame Bohs gab Marie Stuart und in der ‚Zauberflöte‘ die Papagena; Wolff den Tasso und den Korporal im ‚Wasserträger‘; Madame Wolff Iphigenia von Goethe und im ‚Doktor und Apotheker‘ die Claudia. Diese vielseitig gebildeten Künstler unterzogen sich mit Lust der kleinsten Dienste, wenn sie ihrem Institute oder der Kunst zur Ehre gereichten.

Um größtmögliche Modulation der Stimme zu gewinnen, empfahl Goethe seinen Scholaren, tief zu sprechen.

Zu kostspieligen Kostüms fehlten wohl dem Theater die Mittel. Mit allem Außern verfuhr man mäßig; hingegen steigerte man das Innere, Geistige so hoch als möglich. Auch war Goethe der Ansicht, das Ganze sei ja nur ein Spiel; man müsse der Phantasie des Zuschauers Freiheit lassen, Das zu ersetzen, was etwa noch fehle. Somit kleidete Goethe seine Könige in Kasch. Nachdem Karl August die Großherzogliche Würde angenommen, war man auch auf Verbesserung der Garderobe bedacht.

Den Damen am Theater riet Goethe, von dem Nationalen und Zeitgemäßen ihrer Partien nur Das zu wählen, was sie gut kleide. Er sagte: „Wenn ihr hübsch ausseht, so kann man vollkommen zufrieden sein.“

Auch hinsichtlich der Gesichtsmalerei ward den Darstellerinnen alter ehrwürdiger Frauen gestattet, ihr Gesicht so zu malen, als wäre die Zeit spurlos an ihnen vorübergegangen.

Um Übelständen beim weimarischen Theater vorzubeugen, stellte Goethe folgende neun Punkte zusammen, auf deren Befolgung die Herren Wöchner (Anton Genast und Heinrich Beder) genau zu sehen hatten.

1. Wer sich bei einer Probe, sie mag Namen haben, wie sie will, zu seiner Szene rufen läßt, zahlt acht Groschen. Sollte der Fehlende außerhalb des Theatergebäudes, oder wohl gar in seiner Wohnung gesucht werden, so zahlt er einen Taler.

2. Wer bei einer Aufführung eines Stüdes zu spät auftritt, zahlt einen Taler.

3. Wer einen Statisten zu machen verweigert, indem er eine unbescheuinigte Unpäßlichkeit vorwendet, oder sich dadurch entschuldigt, daß er eine Rolle in dem Stüd oder der Oper sonst gehabt, zahlt einen Taler.

4. Jedes Mitglied ist verbunden, sich zu seiner Rolle dem Charakter und Kostüm gemäß zu kleiden und weder prächtiger, noch jünger zu erscheinen, als es die Rolle erlaubt. Es haben daher die Mitglieder, welche Kleidungen zu Hause oder eigene Kleidungen haben, dem Wöchner anzuzeigen, was sie anziehen wollen. Erscheint Jemand in einem unpassenden Kostüm und beharrt auf seinem Sinne, ungeachtet der vom Wöchner dagegen gemachten Einwendung, so wird ein solches Mitglied um zwei Taler gestraft.

Untersagt wird ferner:

5. Das Probieren in einhüllenden Chenillen und Mänteln, mit Stöden in den Händen.

6. Das Hin- und Herlaufen während des Probierens einer Szene, ohne in der vorgeschriebenen Aktion zu bleiben, wie es die Rolle verlangt.

7. Das Lärmen, Schreien und laute Lachen während der Klavier-, Orchester- und Stüdproben, als auch während der Vorstellung in Garderobezimmern und auf dem Theater.

8. Das Späßmachen, wenn man Statisten auf dem Theater vorstellt, wodurch die Spielenden aus der Fassung gebracht werden.

9. Das Applaudieren und laute Aufclachen der zuschauenden Schauspieler und Schauspielerinnen, sowohl auf dem Theater als in den Damen- und Herrenlogen usw.

Weimar, den 8. April 1808.

Unterzeichnet: J. W. von Goethe. F. Kirms.
Burlhard.

Goethe und Schiller beharrten bei ihren wohlbedachten Maximen und ließen keine Gelegenheit vorbeigehen, wo sie in Ausübung gebracht werden konnten. Unter den Grundsätzen, welche sie stets vor Augen hatten, war einer der vornehmsten: Der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhängen, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen.

Goethes Verhalten zu dem weiblichen Personal des Theaters war durchaus rein. Die Liebenswürdige hatte sich keiner größeren Gunst von ihm zu gewärtigen, als daß er ihr die Wange zum Kuß darreichte.

Übelklingende Namen der Theatermitglieder veränderte der Chef kraft seines Amtes für den Theaterzettel. Infolgedessen verlor eine Demoiselle Petersilie ihren Peter.

Das Repertorium unter Goethes Direktorium war musterhaft. Jedem Publikum, hoch oder niedrig, ward, so weit es die Würde des Theaters erlaubte, Rechnung getragen. Parodien klassischer Stücke waren ihm ein Greuel. Über Wurms Bestreben, die Juden von der Bühne herab dem Gespötte preiszugeben, geriet er in Zorn und sagte: „Es ist schändlich, eine Nation, die so ausgezeichnete Talente in Kunst und Wissenschaft aufzuweisen hat, gleichsam an den Pranger zu stellen! Solange ich das Theater zu leiten habe, dürfen derartige Stücke nicht gegeben werden!“¹⁾

¹⁾ F. A. Wurm (1783—1834) war der wirksamste Schauspieler seiner Zeit im Niedrig-Komischen, auch tüchtiger Sänger. Seine Darstellung des Jakob in Sessas Judenposse ‚Unser Verlehr‘

Was England, Frankreich, Spanien, Italien, das Altertum und Deutschland an dramatischen Werken Vortreffliches geliefert hatten, wurde dem Publikum zum Studium und zur Belehrung vorgeführt. Das weimarische Theater war damals in jeder Beziehung eine Bildungsanstalt. Die größten Theater Deutschlands folgten seinem Beispiele. Wegen angenehmer Pronunciation und Anstelligkeit rekrutierte Goethe vorzugsweise junge talentvolle Berliner.

Gleich dem Homer hatte Goethe seinen Thersites in der Person des Schauspielers Reinhold gefunden. Dieser war Mitglied des weimarischen Theaters, wurde aber nicht so beschäftigt, wie er wünschte und, seinem Glauben nach, verdiente. Reinhold war ein wissenschaftlich gebildeter Mann, aber ohne darstellendes Talent. Er bat seine Behörde, ihm Gelegenheit zu geben, sich dem Publikum zu empfehlen oder ihn zu entlassen. Die Intendanz wählte Letzteres. Reinhold verließ Weimar mit dem unreinen Entschluß, Goethen und seinen Protégés ein Licht aufzustecken. Bald darauf erschien von ihm eine umfangreiche Schmähchrift über Goethe und sein Theater. Sie wurde in Weimar nicht beachtet und bald vergessen.¹⁾

Wir könnten noch mehrere dergleichen Stymphaliden

erregte die Berliner Juden so sehr, daß er 1815 Berlin verlassen mußte. Um so größer war dann sein Erfolg in den Städten, wo er als Gast auftrat, und in Leipzig, wo er 1817 angestellt wurde. B.

¹⁾ ,Saat von Goethe gesäet, am Tage der Garben zu reifen. Handbuch für Aesthetiker und junge Schauspieler'. Leipzig 1808.

namhaft machen, welche durch Verdrehungen und Lügen Goethes Ruhm zu vergiften strebten. Doch wie das Gewerbe, so auch der Lohn! Wir unseres Glaubens sollten dem Bemühen solcher Raubvögel nur Verachtung.

Unser hochverehrter Meister hatte die Gewohnheit, die Augen zu schließen, wann er einen Vortrag mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen wollte. Als Sechziger konnte es ihm daher leicht passieren, daß er darüber einschlief. Und so geschah es wirklich in einer Probe, der er in seiner Loge beiwohnte. Die Schauspieler nahmen sich wie immer in seiner Gegenwart, sehr zusammen, und die Probe ging untadelig vonstatten. Die Agierenden waren sehr erfreut, der Exzellenz keine Veranlassung gegeben zu haben, sich über Dieses oder Jenes mißfällig zu äußern. Eine Schauspielerin, die dem Geheimrat eine Bitte vorzutragen wünschte, begab sich in seine Loge. Und siehe da, der Meister schlief ganz behaglich!

Im Jahre 1797 eröffnete die Jagemann als Oberon in Branikns Oper gleiches Namens ihre theatralische Laufbahn mit dem besten Erfolge. Die Partie des Oberon von Branikn beansprucht umfangreiche Stimme, bedeutende Volubilität, Anstand und graziöses Spiel. Natur und Kunst hatten sich Schwesterlich vereinigt, Thaliens reizende Novize mit allen den Eigenschaften auszustatten, welche der jungen Sängerin eine freundliche Aufnahme und segensreiche Zukunft sichern konnten. Goethe erkannte der Jagemann vielversprechendes Talent. Aus besonderem Interesse für sie, leitete er selbst

die Proben zu ihrem Debut, um ihr beirätig zu sein und Sorge zu tragen, daß die Mitspielenden sie wirksam unterstützten. Die Weihrauch, Tante von Karl Maria v. Weber, gab die Amanda; Benda, Sohn des berühmten Komponisten der ‚Ariadne auf Naxos‘, den Hüon; Weihrauch den Scherasmin. Ein treffliches Trifolium! Als die Jagemann in der Vorstellung im Wolkenwagen erschien, glaubte man einen Engel zu sehen, der vom Himmel niedersteige, um der Welt Friede und Freude zu verkünden. Infolge ihres glänzenden Debuts wurde sie vielseitig in der Oper und im Schauspiel beschäftigt. Zur Kammer Sängerin erhoben, schmückte sie die Hofkonzerte durch reizenden Gesang.

Donnerstags war bei der verwitweten Frau Herzogin Amalia Quartettmusik von Streichinstrumenten, wobei Karl August zuweilen die Cellopartie übernahm, aber nicht gut Takt hielt. Er entschuldigte sich gewöhnlich mit zu lebhaftem Temperament und Angstlichkeit. Kammermusikus Unrein wollte ihn deshalb beruhigen und sagte: „Durchlaucht haben Das nicht nötig — wir sind ja unter uns!“

Zur Feier des neunzehnten Jahrhunderts wurde am 1. Januar 1801 Haydns großartige ‚Schöpfung‘ im herzoglichen Theater unter Kranzens Direktion aufgeführt. Die Jagemann hatte darin eine Solopartie übernommen. Die Chöre sangen Seminaristen. Die Gunstbezeugungen, deren sich die Jagemann von Hof und Stadt zu erfreuen hatte, steigerten ihr Selbstgefühl, wodurch ihr Kranzens Despotie, den Sängern gegenüber, endlich lästig werden mußte. Infolgedessen kam es zu-

erst in den Proben zur ‚Schöpfung‘ zwischen Beiden zu erheblichen Debatten. Der Glücksstern, der bis dahin Kranzens Unternehmungen leuchtete, schien dem Erlöschen nahe. Die Aufführung des genannten Dramatoriums hatte nicht die Wirkung hervorgebracht, wie man von diesem Meisterwerke zu erwarten berechtigt war. In der Vorstellung des ‚Don Juan‘ führte das gespannte Verhältnis zwischen dem Kapellmeister und der Sängerin eine Szene herbei, die in der Theatergeschichte einzig war und bleiben wird. In der Arie, worin Donna Anna den Don Ottavio auffordert, ihren Vater zu rächen, wollte die Jagemann das Tempo belebter, um sie mit Leidenschaft vortragen zu können; Kranz hingegen, wegen der Sechszehntelstrolchen in den Violinen, moderiert. Die Sängerin trieb, der Dirigent folgte nicht; die Sängerin wollte ihr Tempo durchsehen und taktierte mit dem Fuße, der Kapellmeister behauptete das seinige und taktierte mit dem Violinbogen die Takteile sehr vernehmlich. Die Jagemann erklärte nach der Vorstellung, daß sie unter Kranzens Direktion nicht wieder singen werde. Demzufolge wurde Kranz im Juni 1802 mit vollem Gehalt pensioniert. Nach dessen Entfernung aus der Kapelle wurde Christel als erster Oboist bei derselben angestellt.¹⁾

Der Klavierpieler Destouches wurde von Leipzig, wo er sich eben aufhielt, als Konzertmeister verschrieben. Destouches war kein lumen mundi, weder als Virtuos, noch als Komponist, aber gefügig. Schillers und

¹⁾ Eberweins Bruder Christian.

Werners Neigung, in ihre Dramen Gesänge einzuflechten, gaben ihm Gelegenheit, sich als Komponist zu zeigen. Die Musiken zu ‚Wilhelm Tell‘, ‚Turandot‘, ‚Braut von Messina‘ und ‚Wanda‘ flossen aus seiner Feder.

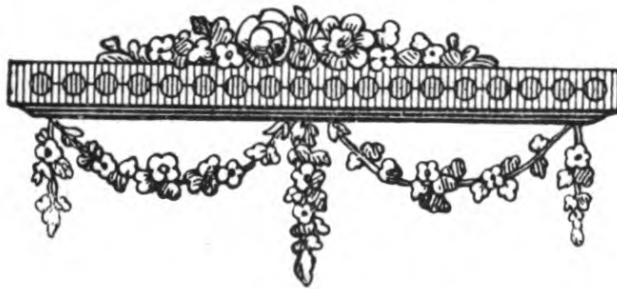
Den 18. Oktober 1798 wurde das im Innern verjüngte Theater mit ‚Wallensteins Lager‘ und einem Prolog eröffnet. Der geniale Schöpfer dieses Meisterwerkes und sein geliebter Freund, Goethe, leiteten gemeinschaftlich die Proben. Goethe war ruhig und sicher, Schiller lebhaft und skrupulös. Verschiedenheit der Ansichten über Arrangement des Theaters, Auffassung und Darstellung der Charaktere, oder ein kleinliches Streben, daß Einer sich über den Andern hätte erheben wollen, war nicht zu bemerken. Die Musik zu ‚Wallensteins Lager‘ ist kernhaft und aus einem Guß mit dem Gedicht. Der Marsch und das Rekrutenlied sind von Kranz; das Lied: „Es leben die Soldaten“ von Reichardt aus ‚Claudine von Villa bella‘, und die Melodie des Reiterliedes von dem Regierungsrat Zahn in Calw, eine Melodie, welcher Schiller unter mehreren Kompositionen den Vorzug einräumte.

Im Winter von 1802 bis 1803 gab Destouches zum Besten der Kapelle im Stadthausaale sechs Konzerte, worin ich ein Konzert in D von Rhode für die Violine mit Beifall spielte. Im Sommer ging ich mit dem Theater als Flötist nach Lauchstädt. Wie wir auf dem Wege dahin im Gasthof ‚Zum kalten Hasen‘ ankamen, rief der Wirt seinen Leuten zu: „Tut die Wäsche weg, die Bande kommt!“ Die Reisen des Theaters im

Sommer nach Lauchstädt, Halle und Leipzig waren dem Institute von großem Nutzen. Die Mitglieder desselben blieben in stetem Zusammenspiel und erwarben sich auch im Auslande ruhmreiche Anerkennung. Das fremde Publikum, namentlich die hallenser Studenten, empfand den seltenen Kunstgenuß noch lebhafter als das weimarische und steigerte die Leistung unserer Künstler durch enthusiastischen Beifall auf's höchste.

Die Weimaraner hielten in Lauchstädt mehr zusammen als in der Residenz und lebten da ungenierter; es konnte daher nicht fehlen, daß mancher mutwillige Streich ausgeführt wurde. In einem Hause wohnten mehrere Kapellisten beisammen. Einer derselben hatte die üble Gewohnheit, im Schlafe zu schnarchen, wodurch seine Stubengenossen in ihrer nächtlichen Ruhe gestört wurden. Sie machten ihm darüber die bittersten Vorwürfe; unser Freund aber schnarchte fort. Sie beschloßen endlich eine Kur mit ihm zu versuchen, welche ihn von seiner Unart heilen könnte. Sobald er in der nächsten Nacht eingeschlafen war und wiederum nach seiner Art solfeggierte, nahmen sie sein Bett, trugen es auf den Markt und gingen ruhig schlafen. In früher Morgenstunde kamen hallenser Weiber mit Gemüse auf den Markt. Wie sie des Bettes mit seinem Inhalt ansichtig werden, fangen sie an zu lachen und laut zu schwätzen. Darüber wacht der Exportierte auf. Er glaubt zu träumen, wie er den blauen Himmel über sich, den Obelisk in seiner Nähe und die Weiber um sich herum stehen sieht. Doch endlich kehrt sein Bewußtsein zurück. Er ruft und schreit, aber Niemand kommt

ihm zu Hilfe. Die Mlotria der Weiber bringen ihn zur Verzweiflung. Da springt er aus dem Bett und läuft im altgriechischen Kostüm unter schallendem Gelächter der Weiber in's Haus. Anfangs wollte er die Schuldigen züchtigen, welche ihm so übel mitgespielt hatten; Diese aber gingen ihm wohlweislich aus dem Wege, bis seine Wut sich gelegt hatte. Später lachte er selbst über diesen tollen Einfall.





Das Personal der weimarischen Bühne unter Goethe.

Frau Christiane Beder, geb. Neumann, gehörte mit vollem Rechte zu den Notabilitäten der Goetheschen Schule. Durch Liebreiz des Körpers, Talent und hohe Kunst bezauberte sie den wunderbarlichsten Diffikultätenmacher. Insbesondere ist von dieser verehrten Künstlerin zu rühmen, wie weder glänzende Anerbietungen, noch liebenswürdige Eigenschaften hochgestellter Männer sie verlocken konnten, den Pfad der Tugend zu verlassen. Eine ihrer letzten Partien war Afanasia in ‚Graf Benjowsky‘, worin sie nach langer schwerer Krankheit mit stürmischem Applaus vom Publikum begrüßt wurde. Leider war ihre Genesung von kurzer Dauer. Ihr Verlust wurde allgemein schmerzlich empfunden. Ihrem Andenken widmete Goethe ein Monument im herzoglichen Park, in dem Schatten des Rosenbergs,¹⁾ und die reizende Elegie ‚Euphrosyne‘.

Sie hinterließ eine Tochter, die der Mutter schönes Ebenbild war. Goethe liebte dies Kind und erkannte

¹⁾ Das Denkmal ist infolge der weimarischen Gleichgültigkeit in einen Privatgarten geraten: Jenaische Straße Nr. 4. B.



Christiane Neumann-Becker



seine Talente. Er ließ sie in einigen kleinen Rollen auftreten und war voll Hoffnung, daß sie dereinst in die Fußtapfen ihrer unvergeßlichen Mutter treten werde. Als man ihm berichtete, Korona Beder, die kaum das vierzehnte Jahr überschritten, sei von ihrem Klavier- und Singlehrer entführt und werde sich mit ihm verbinden, geriet er in grenzenlose Wut. Nach vollzogener Trauung wollte sich das junge Brautpaar dem Geheimrat präsentieren und um seine fernere Gewogenheit bitten; Goethe aber nahm es nicht an.

Nach Euphrosynens Ableben wurde Frau Bohs, geborene Porth, mit dem Rollenfach derselben betraut. In naiven Partien, wie Margarethe in den ‚Hagestolzen‘ von Iffland, war sie unvergleichlich; doch in der Tragödie reichten ihre Stimmittel nicht völlig aus. Maria Stuarts Individualität, Liebe erregend und Liebe begehrend, vergegenwärtigte die Bohs in hohem Grade; in den Momenten (Akt 1 und 3), wo die tiefgefränkte Königin ihren Feinden mutig entgegentritt und sich über Diese erhebt, fehlte ihr die Kraft. Während einer Vorstellung der Maria spielte die Jagemann (als Elisabeth) auf jene Mängel der Bohs entfernt an. Diese, welche sich nicht leicht alterieren konnte, erwiderte mit großer Freundlichkeit: „Ich bin ganz Ihrer Meinung; aber so ein Gesichtchen,“ indem sie mit dem Daumen und dem Zeigefinger von beiden Wangen nach dem Kinn zu gleitete, „macht Alles wieder gut!“ Die Gesichtszüge der Jagemann waren edel, die der Bohs hingegen lieblich. Durch der Bohs Abgang unter vorteilhaften Bedingungen nach Stuttgart entstand eine bedeutende

Lücke im Personal; doch Goethe wußte diese sehr bald wieder zur Zufriedenheit des Publikums auszufüllen.

Am glänzendsten zeigte sich Goethes schöpferisches Genie in der Heranbildung der Wolff zur Künstlerin. Als Amalie Malkolmi war sie dem Publikum unausstehlich; sie wurde deshalb nur in kleinen Rollen beschäftigt. Wenn sie ja ein paar Worte mehr als gewöhnlich zu sprechen hatte, so wurden diese gestrichen, um das Publikum nicht unwillig zu machen. Von anständiger Haltung des Körpers war bei ihr keine Spur vorhanden. Frau Beck, die sehr viel auf Anstand hielt, ergriff einst eine Latte, stieß sie damit in den Rücken und rief ihr aus der Kulisse zu: „Male, willst du gleich gerade stehen!“

Bei der Verteilung der Rollen von Schillers ‚Braut von Messina‘ diktierte Goethe dem Sekretär Kräuter: „Isabella, Fürstin von Messina Malkolmi.“ — „Exzellenz“, frug Kräuter entsetzt, „hab' ich recht gehört? Sie wollen der Malkolmi, die beim Publikum verhaßt ist, diese bedeutende Partie anvertrauen? Da wird das ganze Stück zugrunde gehen!“ — „Schreiben Sie“, sprach Goethe mit Nachdruck, „Fürstin von Messina Malkolmi! Nach der Aufführung sprechen wir uns wieder.“ Goethes Lehrmethode, zugleich auf Geist und Gemüt berechnet, sowie Schillers erhebende Poesie, weckten bei der Malkolmi ein Kunstvermögen, das bis dahin gleichsam unter Schutt begraben lag. Der entscheidende Tag, an welchem die ‚Braut von Messina‘ zum erstenmal über die Bretter schreiten sollte, brach

an. Die jenaische Burschenschaft, phantastisch mit Stürmern und Kollets, reich mit Schnüren verziert, in Kanonenstiefeln und Sporen, kam herüber gewandert, um ihres Lieblingsdichters Triumph mitzufeiern. Die Weimaraner betraten das Schauspielhaus in gerechtem Mißtrauen, wie sie wähnten, gegen die Leistung der widerwärtigen Malkolmi. Doch ihre Haltung, Rezipitation, Deklamation und Stellungen setzten die Zuschauer in ein Erstaunen, das sich endlich zu Applaus und Bravoruf steigerte.

Sie stieg hierauf von Stufe zu Stufe zur höchsten Meisterschaft der Schauspielkunst.

Schillers ‚Braut von Messina‘ ward mit großem Fleiß einstudiert. Sehr ergötzlich war es, den Geheimrat zu sehen, wie er gleich einem Kapellmeister mit der Hand das Tempo und den Rhythmus der Chöre markierte. Die Jagemann (Beatrice), Cordemann (Don Manuel), Haide (Don Cäsar), Graff und Beder (Chorführer) bildeten ein schönes Ensemble. Nach der ersten Vorstellung der ‚Braut‘ erhoben sich die entzückten Musenöhne von ihren Sitzen, wendeten ihr Gesicht nach der Loge, in welcher Schiller sich verborgen hatte, und brachten dem großen Meister ein dreimaliges begeistertes „Vivat“ dar. Schiller züchte vergebens, um diesen Sturm zu dämpfen. Höchsten Orts wurde jener Vorfall als ungeziemend für Thaliens Tempel angesehen, und deshalb auf Karl Augusts Befehl dem Anstifter desselben, Student Schük, ein scharfer Verweis zuteil.

Die glücklichen Erfolge, deren sich die Wolff durch Goethes treffliche Anleitung und Belehrung zu er-

freuen hatte, erregten bei der Jagemann, die keineswegs frei von Ehrgeiz war, einigen Verdruß. Das Organ der Jagemann war zwar klangreicher und schöner als das der Wolff; doch zu Heldinnen eignete sich Letztere bei imposanter Figur, dunklen Augen und Haaren besser als die zierliche, blonde, blauäugige Jagemann. Bei Verteilung großer Werke konnte Goethe die Jagemann schon aus dem Grunde nicht so bedenken, als er wohl wünschte, weil sie dem Theater nach Lauchstedt, Halle und anderen Orten nur besuchsweise folgte und überdies durch besondere Zufälligkeiten mehrmals auf längere Zeit behindert ward, die Bühne zu betreten. Goethe würde ganz gegen das Interesse des ihm von seinem fürstlichen Herrn und Freunde anvertrauten Instituts gehandelt haben, hätte er dessen Wirksamkeit von einer einzigen Person abhängig machen wollen. Die Jagemann war zu flug, um nicht begreifen zu können, daß Goethe nur so und nicht anders handeln konnte. Und dennoch wähnte sie sich von ihm in betreff des Schauspiels vernachlässigt. Eine gegenseitige Verständigung unterblieb. Beide wandelten fortan ihre besonderen Wege, bis sie sich endlich ganz aus dem Gesicht verloren.¹⁾

Goethe liebte es, mit beiden Wolffs theatrale Gegenstände zu besprechen und auszuführen, weil sie es sich angelegen sein ließen, seine hierauf be-

¹⁾ Das ist stark übertrieben. Goethe verlor die Nebengattin seines Fürsten und Freundes natürlich nie aus dem Gesichte und hatte stets einigen brieflichen oder Besuchsverkehr mit ihr und ihren Söhnen, von denen der ältere sein Patenkind war. B.

züglichen Ideen zu erfassen und zu verwirklichen. Ihrer Betriebsamkeit verdanken wir die ausgezeichneten Auführungen des ‚Tasso‘ und der ‚Proserpina‘, denen ‚Faust‘ unter Goethes Direktion gefolgt wäre, wenn unselige Mißverständnisse es nicht verhindert hätten. Wolffs folgten einem ehrenvollen Rufe nach Berlin. In Goethes Abwesenheit wurden die Anträge zur Verlängerung des Kontrakts höhern Orts nicht angenommen. Es läßt sich denken, daß Wolffs unersehlicher Verlust Goethen sehr schmerzlich war und viel zu seinem Entschlusse beigetragen haben mag, das unerquidlich gewordene Direktorium des Theaters niederzulegen.

In der Kette der weimarischen Schaukünstler war Graff eines der bedeutendsten Glieder. Um Theologie zu studieren, bezog er die Universität. Doch zufolge eines unglücklichen Duells, wobei er seinen Gegner erstach, wurde er flüchtig. In Thaliens Tempel fand er Schutz gegen die strafende Gerechtigkeit. Bis zu seiner Verheiratung mied er gesellige Vergnügungen. In Lauchstedt wohnte er jederzeit in einem abgelegenen, dürftigen Häuschen auf dem Strohhofe. Die Kunst allein gewährte ihm Genuß und Beruhigung über sein trauriges Geschid.

Von Gemüt war er ein vortrefflicher Mann. Ein hoffnungsvoller Sohn machte ihn der Welt mit ihren Zerstreuungen zugänglicher. Jener wuchs zur großen Freude des Vaters kräftig heran und zeichnete sich durch Fleiß und Talent im Gymnasium rühmlich aus. Doch im sechzehnten Jahre seines Alters ergriff ihn eine schwere Krankheit, der er unterlag. Da brach Graffs

alte Wunde von neuem auf. Untröstlich über so herbes Mißgeschick, glaubte er: Das sei eine Strafe des Himmels, weil er den einzigen Sohn einer achtbaren Familie im Duell erstochen habe. Den eifrigen Bemühungen treuer Freunde gelang es endlich, ihn von diesem traurigen Gedanken abzubringen und den Verlust seines geliebten Sohnes als eine Prüfung des Himmels zu betrachten.

Am Tage seines fünfzigjährigen Jubiläums beglückte ihn Karl Friedrich mit der goldenen Verdienstmedaille; Dessen erhabene Gemahlin mit einer wertvollen goldenen Dose; seine Kollegen und Schülerinnen durch mannigfaltige, sinnreiche Geschenke; der Obermarschall Freiherr v. Spiegel, welcher unsere theatralischen Darstellungen in Lauchstedt als hallenser Student fleißig besuchte und Graffs Leistungen seit jener Zeit zu würdigen wußte, gab zur Feier dieses Tages ein glänzendes Diner, wozu die ältesten Mitglieder des Theaters und der Kapelle eingeladen waren. Damit auch das Publikum Gelegenheit habe, ihm die volle Anerkennung seiner großen Verdienste um die Kunst zu betätigen, wurde im Theater ‚Der Taubstumme‘ gegeben, worin der Jubilar bei überfülltem Hause den Abbé de l'Épée wundervoll spielte. Herzlicher Beifall begrüßte ihn bei seinem ersten Erscheinen und folgte ihm nach jeder Szene. Doch selbst in jenen glücklichen Tagen trübte die Erinnerung an das unglückliche Duell sein Gemüt. Mehrmals rief er mit kummervollem Gesicht aus: „Soviel Gnade und Liebe verdiene ich nicht!“

Haide hatte Medizin studirt und war gleich mit einem Rezeptchen bei der Hand, wenn einer seiner Freunde sich über Unwohlsein beklagte. Dennoch verließ er Astulaps Fahne, um auf den Brettern, die die Welt bedeuten, sein Glück zu versuchen. Es dünkte ihm behaglicher, die Charaktere der Menschen zu studieren und sie zur Anschauung zu bringen, als deren Körper zu anatomisiren und an ihnen herumzudoctern. Imposante Gestalt, volltönendes Organ und wissenschaftliche Bildung kamen ihm im höhern Drama sehr zu statten. Zu seinen Forcerollen gehörten Wilhelm Tell und Ritter Banard. Über Rokebues Banard bemerkte einst Professor Schück, Herausgeber der ersten Literaturzeitung in Deutschland: „Ohne Furcht mag der Ritter Banard sein, aber ohne Tadel ist er nicht.“ Im Tell entwidelte Haide vorzüglich die Eigentümlichkeit der Goetheschen Schule, welche darin bestand, die Charaktere nicht nach dem Schneidermaß, sondern im weitesten Umfange aufzufassen und wellenförmig abspielen zu lassen, ohne sich deshalb von der gegebenen Linie zu entfernen. In dieser Weise war es Haiden möglich, den Tell naturgetreu und ideal, wie ihn Schiller gezeichnet, darzustellen, ohne daß in seinem Spiel ein Sprung oder Riß zu bemerken war. Der als ausgezeichnete Künstler mit Recht berühmte Eclair ließ bei seinem Gastspiel in Weimar die lyrischen Momente im Tell fallen, womit die verwöhnten Weimarer sich keineswegs einverstanden erklären mochten, weshalb seine streng durchgeführte Zeichnung des schlichten Schweizers nur eine kühle Aufnahme fand. — Haide ließ sich verleiten, in Wien ein En-

gagement anzunehmen und seine Freude darüber nicht zu verbergen, endlich aus dem „Loch“, wie abgehende Schauspieler gewöhnlich Weimar zu nennen liebten, herauszukommen. Doch sehr bald sah sich Haide in seinen stolzen Hoffnungen, in der Kaiserstadt großes Glück zu machen, schmerzlich getäuscht. Vergebens bemühte er sich, sein Spiel mit dem der Mitspielenden in Einklang zu bringen und dem eigentümlichen Geschmack des Wiener Publikums zu entsprechen. Er sehnte sich nun nach dem kleinen Weimar zurück und bat Goethen flehentlich, ihn wieder zu Gnaden aufzunehmen. Es war jedoch eine von Goethes Maximen, gewesene Mitglieder nicht wieder zu engagieren, weil sie immer schlechter zurückkämen, als sie weggegangen; infolgedessen wurde Haide abschläglich beschieden. Haides Frau versuchte es nun in Person, ihres Gatten Engagement zu erbitten. Da Goethe bei seinem Entschluß beharrte, so wandte sie sich an die Jagemann. Es ist edlen Frauen eigen, Hülfbedürftigen beizustehen; auch der Jagemann war diese schöne Eigenschaft verliehen. Auf ihre Fürsprache wurde Haide wieder angestellt, zum Nachteil des Theaters, denn sein Mißgeschick in Wien hatte seine geistige und physische Kraft in dem Grade gebrochen, daß er bei zunehmenden Jahren selbst in kleinen Rollen nicht mehr gut zu verwenden war.

P i u s A l e x a n d e r W o l f f von Augsburg war Kaufmann, als ihn eine unwiderstehliche Neigung zum Theater zur Untreue gegen Gott Merkur verleitete. Als Wolff seine mimischen Studien unter Goethes besonderer Protektion machte, gab ihm der Meister den



F. M. Wolff



Amalie Wolff

Tasso und andere bedeutende Partien zum Studium. Doch es vergingen fast zwei Jahre, ehe ihm gestattet wurde, sich in denselben dem Publikum zu zeigen. Wolff murkte über Goethes ihm unerklärliches Zaudern und Zurückhalten. Als ihm aber endlich die Fesseln gelöst wurden und sein Spiel allgemeine Anerkennung fand, da wurde es ihm klar, warum Goethe seine seltenen Naturanlagen langsam zur Reife brachte. Durch voreilige Beschäftigung in den ersten Fächern wäre Wolff nur einer jener Schauspieler geworden, welche, wie alle diese Subjekte, ihre oberflächlichen Leistungen überschätzen und deshalb nie zufrieden gestellt werden können. Frau Wolff hatte anfangs in Berlin eine mächtige Opposition zu bekämpfen. Ihr Spiel, für das weimarische Theater berechnet, reichte dort in den größeren Lokalitäten nicht aus. Doch bald gelang es ihr, die Gegner zu besiegen und sich bei dem königlichen Hause sowie im Publikum Anerkennung ihrer Verdienste zu erwerben. Ihr Gatte hingegen war von seinem ersten Auftreten an sowohl beim Theater wie im Publikum allgemein geschätzt und geliebt. Der Intendant der königlichen Schauspiele, Graf Brühl, übertrug ihm die Regie des Schauspiels, eine Auszeichnung, nach der er in Weimar vergebens gestrebt hatte. Leider war seine zarte Konstitution seinen überhäuften Dienstgeschäften und dem ungewohnten lästigen Treiben einer großen Stadt nicht entsprechend. Nach Verlauf einiger Jahre fing er an zu kränkeln. Im Jahre 1828 kam er als ein verlorener Mann nach einer Badefur mit seiner Gattin in Weimar an, um hier im Kreise seiner Freunde auszuruhen. Am

31. August bestatteten wir ihn zur Erde. Sein Freund Riemer dichtete hierzu einen Ruhgesang; ich setzte ihn in Musik; großherzogliche Kapellisten und Mitglieder des Theaters übernahmen dessen Ausführung. Eine Anzahl Teilnehmender begleitete den geliebten Dahingeschiedenen zu seiner letzten Ruhstätte.

Heinrich Beder, Euphrosynens beneidenswerter Gatte, gehörte zu den Auserwählten, denen Goethe wochenweis — daher der Name Wöchner — die Inspektion des Theaters übertrug. In frühester Zeit zählte unser Theater vier Wöchner: Bohs, Schall, Beder und Genast. Die Rivalität, welche Goethe durch diese Einrichtung unter denselben hervorrief, kam dem Institute zugute; zugleich aber gab er ihnen die Gelegenheit, sich zu Direktoren zu bilden, welche befähigt wären, die Theatermaschine in seiner Weise in Gang zu halten, wenn er sich gedrungen fühlte, sein schöpferisches Genie einem andern Gegenstande zuzuwenden.

Beders Individualität neigte sich vorzüglich zur Komik, die er auch bei jeder Gelegenheit mit allgemeinem Beifall hervortreten ließ. „Erlaubt ist, was gefällt“ war auch seine Devise. Die Verbindung mit der lebenswürdigen Malkolmi (damals Frau Miller) war der Wendepunkt seines Glücks. Als sich Diese von ihm trennte und dem Schauspieler Wolff ihre Hand reichte, hätte ihm dieses Ereignis zur Warnung dienen sollen, sich nicht wieder in ein Ehebündnis einzulassen. Dennoch verheiratete er sich zum drittenmal mit der Sängerin A.,¹⁾ die für seine Tochter hätte gelten können.

¹⁾ Minna Ambrosch.

Die junge Frau fand sich in Weimar nicht so beschäftigt, wie sie es wünschte. Bedern mußte es unangenehm sein, mit seiner geschiedenen Frau und seinem beglückten Nebenbuhler in stetem Verkehr zu leben. Um aus dieser verdrießlichen Lage herauszukommen, verließ Beder mit seiner Frau Weimar, wo er mit Schiller und Goethe so schöne Stunden verlebt. Im Auslande fanden sie das Glück nicht, auf das sie mit zu großem Vertrauen gerechnet. An den Theatern, wo man einen Komiker suchte, brauchte man keine Sängerin; wo man eine Sängerin wünschte, war das Fach des Komikers besetzt. So geschah es, daß Beder zu seinem großen Verdruß kein Engagement finden konnte und seine Frau ihn nun mit Kränkungen aller Art überhäufte. Arm an Geist und Gemüt, sprach er nach jahrelanger Entfernung wieder in Weimar ein, um ein Konzert zu veranstalten. Von allen Seiten begünstigte man sein Unternehmen; das Ergebnis desselben war ein höchst erfreuliches. In Hoffnung, daß sich sein verlorener Lebensmut wieder einstellen werde, veranlaßte man ihn, in Weimar zu bleiben und seine Frau allein weiter reisen zu lassen, die keinen Widerspruch erhob. Auf allgemeinen Wunsch spielte er eine seiner beliebtesten Rollen. Von Genialität, Witz und Frohsinn, womit er früher das Publikum entzückte, war jedoch keine Spur mehr zu finden. Es war ein jammervoller Anblick: er spielte wie ein Träumender. Eines Morgens fand man ihn entseelt in seinem Bett. Beders ausgezeichnete Komik bewährte sich noch viele Jahre hindurch in Unzelmanns und Lorzhings meisterhaften Kopien.

D e l s , in Berlin geboren, war gelernter Sattler. Er gehörte in die Klasse derjenigen Handwerker, die durch Talent und regen Eifer eine Bildung erlangen, die weit über ihren Stand erhaben ist. Neben seinen profanen Beschäftigungen huldigte er der Schauspielkunst als tätiges, nütliches Mitglied des Liebhabertheaters ‚Urania‘ in Berlin. Die günstigen Erfolge, deren sich seine dramatischen Versuche zu erfreuen hatten, führten ihn zu der Idee, die Sattlerei an den Nagel zu hängen und sein Talent ausschließlich dem Theater zu widmen. Dels wurde zuerst Mitglied des bamberger Theaters, wo zugleich Hoffmann, Verfasser der berühmten ‚Phantasiestücke in Callots Manier‘, als Kapellmeister, auch als Dekorationsmaler, Regisseur, Souffleur und Ästhetiker fungierte, sobald man wegen des Einen oder Andern in Verlegenheit war. Mit Freuden ergriff Dels das Engagement am weimarischen Theater. Ausgestattet mit jugendlich kräftiger Gestalt, edlen Gesichtszügen, schönen blauen Augen, nußbraunem Haar und einem sonoren umfangreichen Sprachorgan, gewann er bald die Gunst der Weimaraner für's ganze Leben und darüber hinaus; denn selbst noch jetzt, wo er schon lange vom großen Welttheater abgetreten, erinnert man sich seiner trefflichen Leistungen mit dankbarer Anerkennung. Prinz Kalaf in ‚Turandot‘ war eine seiner ersten Rollen in Weimar. So leicht wie Dieser die Rätsel der männer-scheuen Prinzessin löst, ebenso löste Dels die Rätsel der Kunst.

D u r a n d : mit allen Vorzügen, die man im allgemeinen an einem jungen sogenannten Liebhaber wün-

sehen kann, kam er zu uns; nur vermißte man in ihm ein gewisses inneres Feuer oder auch nur jene Art von Enthusiasmus, der ihn aus sich selbst herausgetrieben, womit er sich dem Publikum aufgedrungen hätte, so daß es ihn fühlen und anerkennen mußte. Man hoffte jedoch, daß er dies Bedürfnis bald selbst empfinden werde. Der Name Durand war angenommen; er bediente sich dessen, als er die Universität Leipzig, wo er studierte, verließ, um bei dem Direktor Nuth sich zum Schauspieler zu bilden. Die Natur hatte ihm ein eminentes Talent zur Nachahmung verliehen, womit es ihm gelang, sich die Vorzüge von Wolff und Dels, die er sich zum Vorbild erwählt, anzueignen. Nur in der Plastik erreichte er sie nicht; er spielte mit edigen Armen. Abgesehen davon war sein Tasso, Faust u. a. rühmenswert. Als Regisseur des Schauspiels war er eifrig bemüht, die Vorstellungen klassischer Werke in der Reinheit, Stärke und Schönheit zu erhalten, so wie sie Schiller und Goethe in Szene gesetzt. Als Anerkennung seiner Verdienste um das großherzogliche Theater verlieh ihm Karl Friedrich die goldene Zivilverdienstmedaille.

Malkolmi, Mitglied der Bellomoschen Gesellschaft, welche in den Jahren von 1784 bis 91 in Weimar und Lauchstedt Vorstellungen gab, folgte Goethes ruhmreicher Fahne, als jene sich von Weimar entfernte. Malkolmi, den Goethe den „Unvergeßlichen“ nennt, gehörte als Sänger in die Zahl Derjenigen, welche ohne Kenntnis der Noten befähigt waren, die bedeutendsten Singpartien sicher und gut auszuführen, wenn man sie ihnen vorher gehörig angezeigt oder auf

einem Flügel eingetrommelt hat. Mehrere Jahre lang er den Sarastro mit Beifall. Unvergleichlich war Malkolmi als Tobias Fils im ‚Hieronymus Knider‘, besonders in der Arie, wo Jener die Klänge nennt, die er als Schwerhöriger vernimmt, und mit folgenden Worten schließt:

„Doch, was der Sänger leise spricht,
Ja freilich, Das versteh' ich nicht.“

Der Tenorist Leißring, Malkolmis Zeitgenosse, vernachlässigte im Gesang die Deutlichkeit des Textes. Um Diesen von seinem Fehler zu heilen, benutzte Malkolmi die nächste Aufführung des ‚Hieronymus‘, indem er die oben bezeichneten Worte seiner Arie wie folgt variierte:

„Doch, was der Sänger Leißring spricht,
Ja freilich, Das versteh' ich nicht.“

Von Seiten des Publikums wurde des Tenoristen Zurechtweisung sehr beifällig aufgenommen; Leißring fühlte jenen Stich und befeiligte sich fortan einer bessern Aussprache.

Als Kantor in Schenks klassischer Operette ‚Der Dorfbarbier‘ imitierte Malkolmi die den Dorfkantoren seiner Zeit eigentümliche fehlerhafte Methode zu singen, welche sich von der schulgerechten dadurch unterschied, daß sie mit der Stimme nicht auf den Vokalen, sondern auf den Konsonanten ruhten, insofgedessen der Ton den Weg durch die Nase machen mußte. In dem Sterbelied, das der Kantor zu singen hat, ersetzte er bei den Cäsuren das in der Kirche übliche Zwischenspiel des Organisten damit, daß er die in seiner Nähe befindlichen gefüllten Weingläser eins nach dem andern

ganz gemütlich leerte und dann den Gesang fortsetzte. Seine Vielseitigkeit in der Tragödie, im Schau- und Lustspiel dokumentierten: Buttler im ‚Wallenstein‘, Oberförster in den ‚Jägern‘ und Herr v. Langsalm im ‚Wirrwar‘. Er erreichte ein hohes, glückliches Alter. Als seine Kräfte schwanden, gewährte ihm huldreichst Karl August jährlich 400 Taler Pension, die er fern vom Theater in Jena in gewohnter Gemütlichkeit verzehrte.

Am 17. Februar 1802 betrat Fräulein Maas zum ersten Male unsre Bühne. Ihre niedliche Gestalt, ihr anmutig-natürliches Wesen, ein wohlklingendes Organ, kurz das Ganze ihrer glücklichen Individualität gewann sogleich das Publikum. Nach drei Proberollen: als Mädchen von Marienburg, als Rosine in ‚Jurist und Bauer‘, als Lottchen im ‚Deutschen Hausvater‘ ward sie engagiert und man konnte sehr bald bei Besetzung wichtiger Stüde auf sie rechnen.

Am 29. November machten wir abermals eine hoffnungsvolle Erwerbung. Aus Achtung für Frau Unzelmann, aus Neigung zu derselben als einer allerliebsten Künstlerin nahm Goethe ihren zwölfjährigen Sohn auf gut Glück nach Weimar. Zufällig prüfte er ihn auf ganz eigene Weise. Der Knabe mochte sich eingerichtet haben, ihm mancherlei vorzutragen; allein Goethe gab ihm ein zur Hand liegendes orientalisches Märchenbuch, woraus er auf der Stelle ein heiteres Geschichtchen las, mit soviel natürlichem Humor, Charakteristik im Ausdruck beim Personen- und Situationswechsel, daß Goethe nun weiter keinen Zweifel an ihm hegte. Er trat, nachdem er einige Jahre das

Gymnasium besucht, als Görge in den ‚beiden Billets‘ mit Beifall auf und zeigte sich besonders in natürlich-humoristischen Rollen auf's wünschenswerteste. Trotz seines ausgezeichneten Talents ist er infolge eines unbegrenzten Leichtsinns schmählich untergegangen.

Frau Bed, in der berühmten Mannheimer Schule gebildet, bekleidete das Fach der in Jahren vorgerückten Frauen. Wir erinnern uns nicht, daß eine Schauspielerin in ähnlichen Rollen sich jemals einer innigeren Vereinigung von seltener Natur und Kunst zu erfreuen gehabt hätte. Als Gustel von Blasewitz entsprach sie vollkommen Schillers Ideal. In ihrem Gesicht waren noch Spuren ehemaliger Schönheit unverkennbar und somit des Jägers Worte:

„Beim Element!

Was haben die Herren vom Regiment

Sich um das niedliche Läröchen gerissen!“

gerechtfertigt. Ihre volle, liebliche Gestalt lieferte den Beweis, daß die Strapazen im Felde ihr nichts anhaben konnten; dabei war sie flink und immer beschäftigt. Ebenso vollendet repräsentierte sie Frau v. Wunschel in den ‚beiden Klingsbergen‘, die Oberförsterin in den ‚Jägern‘ und bösertige Wirtschaftserinnen. In dem Lustspiel ‚Die offene Fehde‘ führte sie mit vielem Beifall einen höchst originellen Coup aus. In jenem Stück spielte sie eine habgierige, geizige Wirtschaftserin, der ein Bedienter derbe Wahrheiten sagt und darauf abgeht: wütend über die ihr zugefügte Beleidigung, schleudert sie ihm mit großer Geschicklichkeit und Dezenz den Pantoffel im Bogen,

wie eine Bombe, nach. — Ihre Ehe war kinderlos geblieben. Um sich dafür zu entschädigen, adoptierte sie ein wunderhübsches Mädchen armer Eltern, das sich in Kinderrollen und später in jungen Liebhaberinnen vorteilhaft auszeichnete. Hilfsbedürftige klopfen nie vergebens an ihre Thür, und hätte es ihr das letzte Geldstück kosten sollen. Im Jahre 1813 besuchte sie täglich die Verwundeten und Kranken Krieger in den Lazaretten, wo der Typhus furchtbar wütete, pflegte sie, trug ihnen Wäsche und Kleider zu, und machte der zuständigen Behörde Meldung, wenn die angestellten Wärter ihre Pfleglinge vernachlässigten. Für die menschenfreundliche Handlung belohnte sie Karl August mit der silbernen Verdienstmedaille. Leider wurde sie im hohen Alter so geisteschwach, daß man sie nach Jena unter Aufsicht stellen mußte.

Anton Genast, nach Beders Abgang alleiniger Regisseur, war ein kleiner, wohlbeleibter Mann, der in untergeordneten Partien: als Kapuziner in ‚Wallensteins Lager‘, als Wirt in ‚Minna von Barnhelm‘ u. dgl. m. wesentlich zum Gelingen des Ganzen beitrug. In der Heimat wie auf den Reisen des Theaters verfolgte er streng seiner Vorgesetzten weises Sparsystem. So geschah es, daß im Jahre 1806, nach der unglücklichen Schlacht bei Jena und der Plünderung des Herzogtums, sich 6000 Taler in der Theaterkasse vorfanden, womit man das Theater und die Kapelle zwei Monate hindurch vor Mangel schützte und so die Auflösung des Instituts verhinderte. Goethe und seine Nächsten suchten dann dem Theater seine alte Konsistenz wiederzugeben.

‚Tasso‘ ward den 30. Januar 1807 zum Geburtstage der Herzogin Luise aufgeführt. Allerdings war das Stück nicht erst unter solchen Stürmen, vielmehr längst im Stillen eingelernt; denn wie bei uns angetretende jüngere Schauspieler sich in manchen Rollen übten, die sie nicht alsobald übernehmen sollten, so verfahren auch die älteren, indem sie manchmal ein Stück einzulernen unternahmen, das zur Aufführung nicht eben gleich geeignet schien. Hiernach hatten sie sich auch den ‚Tasso‘ seit geraumer Zeit unter sich verabredet, verteilt und einstudiert, auch wohl in Goethes Gegenwart gelesen, ohne daß er jedoch, aus verzeihlichem Unglauben und daran geknüpftem Eigensinn, die Vorstellung hätte ansagen und entscheiden wollen. Nun da Manches zu stoden schien, da sich zu anderm Neuen weder Gelegenheit noch Mut fand, notwendig zu feiernde Festtage sich drängten, da regte sich die freundliche Zudringlichkeit seiner lieben Zöglinge, so daß Goethe zuletzt Dasjenige halb unwillig zugestand, was er eifrig hätte wünschen, befördern und mit Dank anerkennen sollen. Der Beifall, den das Stück genoß, war vollkommen der Reife gleich, die es durch ein liebevolles, anhaltendes Studium, besonders aber durch des Dichters meisterhafte Leitung gewonnen hatte. Goethe ließ sich gern beschämen, indem man ihm Dasjenige als möglich zeigte, was er hartnädig als unmöglich abgewiesen hatte. Alphons (Dels), Leonore v. Este (Dlle. Jagemann), Leonore Sanvitale (Mad. Wolff), Torquato Tasso (Wolff), Antonio (Beder) spielten so wunderschön, daß die zarten, geist- und liebe-

vollen Hof- und Weltzonen im ‚Tasso‘ vom Publikum mit Enthusiasmus entgegengenommen wurden. Bei den Wiederholungen des ‚Tasso‘, der ‚Iphigenia‘ und anderer einfach-großer Werke, war das Gefühlspublikum, welches, ohne viel zu flügeln, sich mit dem wohltuenden Eindrücke dramatischer Poesie begnügt, immer am stärksten vertreten.

Mit beharrlicher treuer Sorgfalt ward fortan ohne Unterbrechung das Theater behandelt und junge Schauspieler in Allem, was ihnen nötig war, besonders in einer gewissen Geseßtheit und eigenen persönlichen Ausbildung, die alle Manier ausschließt, geleitet und unterrichtet. . . Das Repertorium ward wohl ausgestattet, und man wiederholte die Stücke, dergestalt, daß das Publikum an sie gewöhnt blieb, ohne ihrer überdrüssig zu werden.

Eine Reihe von Jahren blieb Goethes Stabilität des Theaters unangefochten. Da aber Dessen Zähigkeit im Verfolgen des Guten und Schönen nicht Jedem verliehen war, so beklagte man sich endlich höchsten Orts über Mangel an Novitäten, der in der erschlafften Führung des Theaters seinen Grund fände, weshalb sich bei demselben eine Reform notwendig mache. Infolgedessen ward Genast in Ruhestand versetzt, Durand, dieser junge, unerfahrene Schauspieler, zu seinem Nachfolger erwählt und Graf Edling zum Mitglied des Direktoriums ernannt. Goethe, gewohnt seines gnädigsten Herrn Befehle heilig zu halten, nahm Alles ruhig hin. In Begleitung des Sekretärs Kräuter besuchte er sogar die Proben wieder öfter, ließ dort seine

Ausstellungen protokollieren, die dann dem Betreffenden schriftlich ausgefertigt wurden.

Endlich ging man so weit, von der Direktion zu verlangen, daß dem Hofe jeden Sonnabend ein Verzeichnis der zu gebenden Stücke zur Auswahl vorgelegt werde. Es geschah; da aber Dasselbe immer mit der Bemerkung, man möge geben, was man wolle, zurückgeschickt wurde, so unterblieb es in der Folge. Bis zu den Proben von ‚Epimenides‘ Erwachen verbarg Goethe seinen Unmut über diese Neuerungen. In jenen aber war eine gereizte Stimmung bei ihm unverkennbar. Zum Teil waltete ein Unstern über jener Vorstellung. Die Darstellerinnen der Liebe und des Glaubens befanden sich in gesegneten Umständen. Die Zufälligkeiten im Gefolge dieses Segens blieben nicht aus. Bald hat die Liebe wegen heftiger Zahnschmerzen um Dispensation von der Probe, bald der Glaube. Im höchsten Grade über diese Störungen aufgebracht, ließ Goethe sogleich die ganze Probe absagen. Anselm Webers Musik entsprach Goethes Erwartung nicht durchaus. Graff (Epimenides) mußte sein erstes Auftreten wohl sechsmal wiederholen. Eine Schauspielerin, welche eine Dhnmächtige längere Zeit mit dem linken Arme zu halten hatte, bat um Erlaubnis, jene im rechten Arm halten zu dürfen, weil ihrem linken die Kraft dazu fehle. „Das ist die Folge Ihrer schlechten Erziehung“ versetzte Goethe; „Ihre Eltern hätten darauf bedacht sein müssen, Ihre Arme gleichmäßig zu kräftigen!“ Selbst die Jagemann ließ er hart an, als sie nicht sogleich eine Stellung ausführte, die er

befohlen. Epimenides wurde nicht wiederholt. Der aufgeregten Volksmasse jener Zeit war diese Dichtung zu subtil.

Von Seiten des Hofes, sowie von dessen Umgebung, wurde Goethe fortwährend mit Auszeichnung behandelt. Wenn dem Großherzog Karl August eine seltene schöne Pflanze oder ein gelungenes Kunstwerk zu Gesicht kam und er sich dessen freute, pflegte er zu sagen: „Was wohl Goethe dazu sagen wird!“ Um Diesen damit zu erfreuen, schickte er ihm hierauf die schönsten Sachen zur Ansicht. Die Frau Großherzogin Luise verweilte jeden Mittwoch vor Tafel einige Stunden in seinem Hause.

Der Geburtstag der Jagemann wurde jedes Jahr sehr solenn gefeiert. Vom frühen Morgen bis zum Mittag beeilte man sich, aus wahrer Verehrung ihrer ausgezeichneten Talente oder vom Dankgefühl für empfangenes Gut getrieben, ihr die schönsten Wünsche darzubringen. Ihrem geraden, offenen Sinn lag es fern, diese Beweise aufrichtiger Ergebenheit als einen schuldigen Tribut anzusehen. An einem dieser Abende, wo Gesang mit Tafelfreuden wechselten, erschien Goethe und neigte sich ehrfurchtsvoll vor dem gnädigsten Herrn; dann begrüßte er die Jagemann und die Anwesenden, von denen die Künstler die Mehrzahl bildeten.¹⁾ Ich hatte für diese Gelegenheit hundert Exemplare von dem zur Zeit noch unbekanntem Liede: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie“ von Goethe, zur Verteilung drucken lassen, sodann die Melodie von

¹⁾ Eberwein nennt das Jahr nicht. Es scheint sich um eine Gesellschaft zu handeln, die Goethe 1810 bei sich zu Ehren der Jagemann am Tage nach ihrem Geburtstag gab.

Lied.

Lebhaft.

Max Eberwein.

Einer.

Musical notation for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with the lyrics "Mich er-greift, ich weiß nicht wie,".

Musical notation for the second system, continuing the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "himm-li-sches Be - ha - gen. Will mich's et-wa".

Musical notation for the third system, concluding the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "gar hin - auf zu den Sternen tra-gen?".

Doch ich blei-be lie-ber hier, kann ich red-

lich sa - gen, beim Gesang und Gla - se

Vom Chor wiederholt.

Wein, auf den Tisch zu schla - gen.

meinem Bruder Max nach dem Gehör aufgeschrieben, instrumentiert und einstudiert.

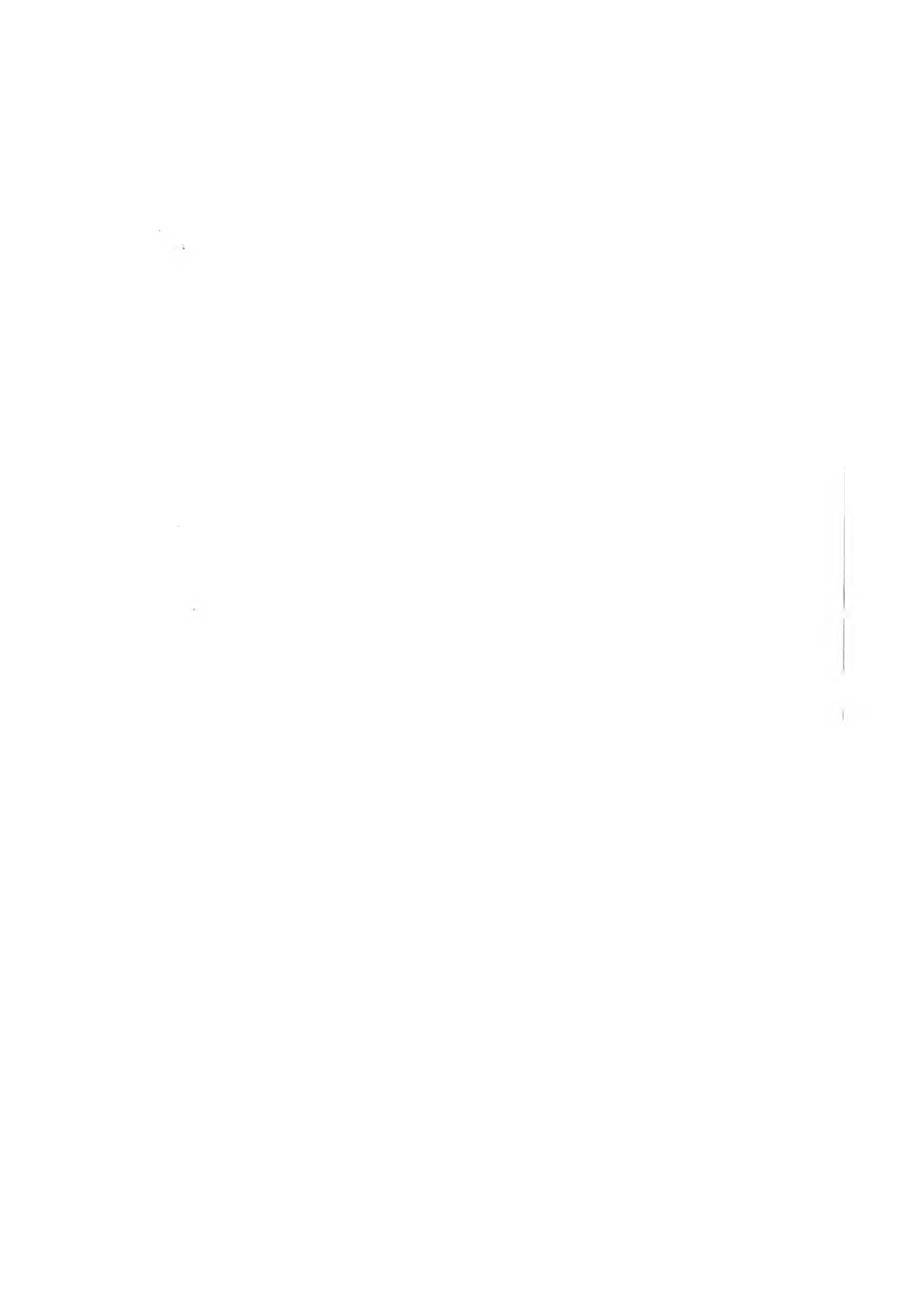
Dieses Lied, von Stromeier meisterhaft gesungen, erfreute sich allgemeinen Beifalls und verschuchte die anfangs rücksichtsvolle Förmlichkeit. Der Vers: „Nun, so nide sie mir zu“, setzte manches Frauenköpfchen in Bewegung. Nach Beendigung des Liedes ergriff der Großherzog das Glas, stieß mit dem Geheimrat an und leerte es auf Dessen Wohlergehen. Von der Jagemann aufgefordert, erhoben wir uns von unseren Sizen und ließen die Gläser fröhlich erklingen.

Nach der Aufführung des ‚Epimenides‘ ließ sich endlich Goethe von Riemer und Wolff bewegen, den ersten Teil des ‚Faust‘ teilweise auf das Theater zu bringen. Während sich Derselbe noch mit den Vorbereitungen zu diesem großen Unternehmen beschäftigte, erhielt er eine Zuschrift von dem Herrn, der mit einem Pudel eine Kunstreise unternommen, worin ihn Dieser um Erlaubnis bittet, im weimarischen Hoftheater als Gast den ‚Hund des Aubri‘ geben zu dürfen. In den 34 Jahren seiner Direktion hatte Goethe wegen des Unbequemen, ja Schädlichen, das mit dem Gastspiel verbunden ist, nur ausgezeichneten Künstlern, wie Iffland, als Reizmittel für seine Zöglinge, Gastrollen gestattet. Die alle Illusion störenden Tiere hatten bei uns bis dahin Thaliens Tempel nicht entheiligt; auch in Goethes Hause war weder Hund noch Katze zu sehen. Jongleurs, Bereiter und Equilibristen fanden im Reithaus ein passendes Unterkommen.¹⁾ Der Pudel wurde

¹⁾ Eberwein hätte freilich hinzufügen müssen, daß auch das



Karl Stromeyer
Von J. Schmeiler



abfällig beschieden; dessen Eigentümer aber ließ sich, wie das böse Prinzip, durch nichts abschrecken. Er fand Mittel und Wege, sein Gesuch unmittelbar an den Großherzog zu bringen, der als leidenschaftlicher Jäger die Hunde liebte. Serenissimus genehmigten des Pudels Gastspiel und dem Grafen Edling ward befohlen, das Erforderliche dazu einzuleiten.

Der Graf mag wohl das Mißliche dieses Auftrags erkannt haben; denn er übertrug ihn dem Regisseur Dels (Durand hatte nach einem Jahre der Regie freiwillig entsagt). Dels wurde vom Geheimrat im Hausgarten freundlich empfangen. Doch so oft Jener Miene machte, sich seines Auftrags zu entledigen, lenkte Goethe das Gespräch auf einen andern Gegenstand. Endlich nahm Dels einen raschen Anlauf und meldete ihm, was der Großherzog befohlen. „Kommen Sie morgen früh um acht Uhr wieder“, versetzte Goethe mit zornentbranntem Gesicht; „da wollen wir weiter davon sprechen!“ ließ Dels stehen und ging eiligen Schritts in sein Haus. Unser Regisseur war zur bestimmten Stunde in Goethes Haus; die Exzellenz aber war schon

Hoftheater zuweilen solchen Künstlern überlassen wurde, die wir sonst in Meßbuden zu sehen gewohnt sind. Vgl. „Stunden mit Goethe“ VI S. 109. Auch ein großer Teil der Theater-Vorstellungen waren bloße Unterhaltungen oder Vergnügungen. Die Darstellung, wie ein Verbrechen durch einen Hund bekannt gegeben und der Verbrecher entdeckt wird, konnte da nichts „entweihen“. Einen Hund hat sich Goethe freilich nie gehalten, nur einige Zeit, 1776, einen Fuchs an der Kette. Sein Sohn brachte von der Universität eine schöne englische Dogge mit, die auch der Vater Jahre lang gut leiden mochte. B.

um sieben Uhr, ohne einen Bescheid für ihn zu hinterlassen, nach Jena abgereist. Von dort aus richtete Goethe eine prägnante Zuschrift an den Großherzog, worin er die Gründe darlegte, weshalb es ihm unmöglich sei, das Direktorium des Theaters länger zu führen, und bitten müsse, ihn davon zu befreien. Um den Großherzog nicht zu kompromittieren, wurde dem Pudel gestattet, seine Künste zu produzieren.

Die poetischen Antizipationen, welche wir im ‚Tasso‘ vorfinden, wo Dieser mit Montecatino in Konflikt gerät und der Fürst im Verein mit Leonoren von Este und Eleonoren Sanvitale Alles aufbieten, sich den geliebten Dichter zu erhalten, sollten sich verwirklichen. Die Frau Großherzogin Luise und die damalige Erbprinzeß-Großfürstin Maria Paulowna suchten ihren teuern Flüchtling in seinem freiwillig gewählten Asyl auf, um ihn mit „zarter Lippe“ zu bewegen, ferner dem Theater seine ausgezeichneten Dienste zu widmen. Sie promenierten mit ihm wohl zwei Stunden im Schloßgarten auf und ab, ohne ihren Wunsch erfüllt zu sehen.¹⁾ Indes verbreitete sich die Nachricht, Goethe werde nach Wien übersiedeln, wozu ihn die Kaiserin von Osterreich in Karlsbad dringend eingeladen. Einige Tage nach den Fürstinnen kam Karl August in gleicher Ab-

¹⁾ Die damaligen Vorgänge sind nicht genau festzustellen und Eberweins Darstellung ist nicht ganz zuverlässig. Daß die Damen Goethe zu besänftigen suchten, ist richtig; aber sie wünschten sein Ausscheiden aus einem Amte, das für ihn nicht mehr taugte und wofür er nicht mehr der Rechte war. Vgl. Charl. v. Stein an Knebel, ‚Stunden mit Goethe‘, 8. Band.

sicht zu ihm. Aber Goethe war ein Mann. Als Hoherpriester der Kunst hielt er es unter seiner Würde, einer Anstalt länger vorzustehen, die man einer Kagenbude gleichstellen konnte. Auch dem Großherzog gelang es nicht, Goethes Entschluß zu erschüttern.





Goethes Hausmusik.

Von Lauchstedt [nach der Sommerspielzeit 1807] in die Heimat zurückgekehrt, besuchte ich fast täglich das Kirstische Kaffeehaus, wo ich regelmäßig Billard spielte. Unter den Hofschauspielern, die sich dort in gleicher Absicht mit mir einfanden, war auch Heß, der bei Goethe ein Singquartett mit der Violine dirigierte. Er sprach oft von dem Vergnügen, das es ihm gewähre, in Gegenwart des Geheimrats die Gesänge einzuüben und aufzuführen. Zugleich bedauerte er, wegen Mangel an Musikalien nur ein beschränktes Repertoire zu haben. Als er eines Abends wieder das alte Klagelied anstimmte, faßte ich Mut, ihm mein Verlangen auszusprechen, etwas Dergleichen zu komponieren, wenn ich hierzu passende Texte hätte. „Diese will ich Ihnen geben, sobald Sie mich besuchen,“ erwiderte der freundliche Mann.

Den folgenden Morgen ging ich bei guter Zeit zu Heß, um ihn an sein Versprechen zu erinnern. Ich

fand ihn noch ungeschlüssig, was er mir bieten könnte. Nachdem er eine Weile in einem Band Gedichte hin und her geblättert, sprach er: „Hier, diese zwei Rätsel von Schiller werden sich wohl zur Komposition eignen.“ Das eine ist meinem Gedächtnis entschwunden, wie mir die Musik dazu verloren gegangen ist. Das andere lautet:

Auf einer großen Weide gehen
 Viel tausend Schafe silberweiß;
 Wie wir sie heute wandeln sehen,
 Sah sie der allerälteste Greis.

Sie altern nie und trinken Leben
 Aus einem unerschöpften Born,
 Ein Hirt ist ihnen zugegeben
 Mit schön gebognem Silberhorn . . .

Er treibt sie aus zu goldnen Toren,
 Er überzählt sie jede Nacht,
 Und hat der Lämmer keins verloren,
 So oft er auch den Weg vollbracht . . .

Zur Auflösung dieses Rätsels führt in mondheller Nacht ein Blick zum Firmamente. Die Gemütsstimmung, welche das milde Licht des Mondes und der Sterne bei den Erdbewohnern hervorruft, ferner die Ruhe ihrer Bewegung glaube ich in der Musik so gut ausgedrückt zu haben, daß ich nicht wüßte, wie ich sie nach 46 Jahren besser machen könnte.

Als Heß die Rätsel beim Geheimrat singen ließ, überraschte es Denselben, zum ersten Male in seinem Leben dergleichen Poesien singen zu hören; er fand aber die Idee, Rätsel in Musik zu setzen, ganz artig, die weiter benutzt zu werden verdiene. Goethe gab hierauf

Seß den Auftrag, mir zu sagen: wenn es mir Vergnügen mache, den Singübungen in seinem Hause beizuwohnen, so würde ich ihm willkommen sein. Erwünschteres als Hessens Botschaft konnte mir nicht begegnen.

Die nächste Probe war Donnerstag, abends 7 Uhr. Mit Freuden folgte ich der freundlichen Einladung meines hochverehrten Chefs.

Die Singübungen fanden im Zimmer der kleinen Frau, wie Goethe seine lebenswürdige Gemahlin nannte, statt, die, obgleich nicht musikalisch gebildet, doch gute Musik gern hörte, aber darüber die Sorge für das Hauswesen nicht vergaß und deshalb mit einem großen Bund Schlüssel ab- und zuing. Großmutter und Tante der Geheimrätin, die ein heiteres Aßl bei Goethe gefunden, hörten dem Gesang mit Andacht zu.

Goethes Hauskapelle bildeten: Seß (Dirigent), Demoiselle Engels (erster Sopran), Demoiselle Häßler (zweiter Sopran oder Alt), Morhard (Tenor) und Demy (Baß), sämtlich Mitglieder des weimarischen Theaters.

Nachdem die Sänger mich durch Vortrag meiner Kompositionen erfreut, erschien der Geheimerat in einem Überrod. Er begrüßte mich freundlich als den ehemaligen Gespielen seines August und dankte für meine Bereitwilligkeit, mich an seiner Hauskapelle beteiligen zu wollen. Nach Wiederholung der Rätsel sprach er sich, wie früher angegeben, vorteilhaft aus. Bezüglich der dritten Strophe vorstehenden Gedichtes:

„Und hat der Lämmer keins verloren
So oft er seinen Weg gemacht“

bemerkte Goethe gutmütig scherzend: hier habe sich sein verehrungswürdiger Freund einer Unwahrheit schuldig gemacht, denn die Sterne, die sich schnuppten und darauf am Firmamente verschwänden, wären allerdings zu den verlorenen Lämmern zu zählen.

Acht Uhr ging es zu Tische. Ehe wir es uns versahen, war Goethe verschwunden, um in seinem Studierzimmer zu soupiieren.¹⁾ Wenn der Meister uns zum Schlusse des Essens mit seiner Gegenwart beehren wollte, so stand schon ein Stuhl zunächst der Türe, wo er eintrat, für ihn bereit. Er öffnete dann hastig die Türe, setzte sich blitzschnell auf seinen Sessel, und ehe wir uns erheben konnten, rief er uns zu: „Kinder, bleibt sitzen!“

In Folge der einfachen Lebensweise im Goetheschen Hause bestand das Mahl nur aus einem, aber schmackhaft zubereiteten, Gericht und Bier. Zwei Talglichter erleuchteten das Gemach. In des Geheimrats Arbeitszimmer brannten auch nur zwei Lichter von gleicher Qualität.²⁾ Demjenigen, der, wie Anebel, das Licht zu kurz oder gar auspußte, gestattete Goethe nie wieder, sich diesem Geschäft zu unterziehen. So wie Jener Miene machte, ein Gleiches zu versuchen, langte Goethe nach der Lichtpuße und pußte es selbst. Es war dem gefeierten Dichter Bedürfnis, auch bei der geringfügigsten Sache seine Ordnungsliebe zu betätigen.

¹⁾ Ein Mißverständnis Eberweins: Goethe „soupierte“ nicht.

²⁾ Diese Talglichter in einem sonst so vornehmen Hause fielen auch noch um 1830 einigen kleinen Mädchen auf, die als alte Damen mir über ihre damaligen Eindrücke erzählten. B.

Benahm sich Einer in seiner Gegenwart ungeschickt, worüber er sich nicht aussprechen wollte, so fuhr er sich mit der Hand über's Gesicht, gleichsam als wolle er es nicht bemerkt haben oder das Widerwärtige durch die Handbewegung aus dem Gedächtnis entfernen. — Auf das bescheidene Mahl folgten heitere Gespräche über Kunst, Theater oder Stadtneuigkeiten, bis das Horn des Nachwächters erinnerte, daß es an der Zeit sei, sich in seine Wohnung zu begeben.

Hessens dürftiges Violinspiel zum Gesange war weder dem Ohr angenehm, noch ausreichend, um den Sängern das Einstudieren ihrer Partien zu erleichtern. Hier war Hilfe nötig, wenn ein regeres Leben den Verein durchdringen sollte. Schon in der nächsten Versammlung hatte die Geheimrätin auf meinen Wunsch für ein Pianoforte gesorgt, womit ich nun den Gesang begleitete. Daß Heß mit seiner Violine dadurch in den Genitiv zu stehen kam, war der Vorteile wegen, die durch die veränderte Einrichtung gewonnen wurden, nicht in Betracht zu ziehen. Dennoch machte mir später Heß den Vorwurf, er habe mich bei Goethe eingeführt und zum Dank dafür hätte ich ihn dort verdrängt. Die vierstimmige Begleitung tat den Sängern wohl und erleichterte ihnen die Ausführung ihrer Partien.

Zur Feier des ersten Januars 1808 dichtete Kiemer einen Lobgesang an Goethe, den ich fünfstimmig in Musik setzte, damit auch Heß sich dabei beteiligen möchte. (Hieraus ergibt sich, daß mir die Absicht fern lag, Heß bei Goethe zu verdrängen.) Früh 8 Uhr versammelte sich unser Septett im Urbino-Zimmer des

Goetheschen Hauses. Als der zu Feiernde in das Zimmer trat und wir ihn mit dem Gesang:

„Meister göttlichen Gesanges,
Den Du uns in's Herz gesungen,
Sieh, wir nahen Dir, durchdrungen
Von Verehrung, Lieb' und Dank,
Dir zu weih'n die Huldigungen
Unsrer Herzen; unsre Zungen
Strömen festlich Vollgesang!

Wünsche für Dein teures Leben
Senden wir zu hohen Sphären,
Götter wollen sie gewähren!
Ja, so ahnet unsre Brust!
Mögest Du voll Huld uns hören:
Dir zu dienen, Dich verehren,
Unser Stolz ist's, unsre Lust!“

begrüßten, prägte sich in seinem Gesicht die tiefe Bewegung aus, in welche ihn unser Gesang versetzte. Das war wohl nicht anders möglich, denn die Sänger sangen so gefühlvoll und mit einem Ausdruck, den ich früher nicht bei ihnen bemerkt hatte. Als der Gesang verklungen war, dankte der hochverehrte Meister mit wenigen, aber bedeutungsvollen Worten. Zur Erfrischung wurde uns Glühwein verabreicht.

Das Urbino-Zimmer, der Saal und die angrenzenden Räumlichkeiten faßten kaum das Heer der Gratulanten, die der Exzellenz ihre Glückwünsche zu Füßen legten. Damit auch Jene unsern Gesang hören möchten, ließ uns Goethe durch die Geheimrätin auffordern, ihn zu wiederholen. Stromeier, mit seiner wundervollen Stimme, übernahm die Basspartie, wo-

durch die Wirkung der Komposition noch verstärkt wurde. Kurz darauf rief mich die Geheimrätin bei Seite und frug mich, ob ich wohl Lust hätte, einige Zeit nach Berlin zu gehen und bei Zelter Unterricht zu nehmen; der Geheimrat würde mir dabei behilflich sein. Über den Antrag erfreut, entgegnete ich, daß ich schon vor Jahren den Wunsch gehabt, mich in der Königsstadt aufzuhalten, aber keinen Urlaub bekommen hätte. „Nun, dafür,“ erwiderte sie, „lassen Sie den Geheimrat sorgen!“

Am 21. Januar hatten wir das Glück, der Herzogin Luise und der Frau Erbgroßherzogin, Kaiserliche Hoheit, unsere Gesänge vorzutragen, welche viel Vergnügen daran fanden.

Die Sänger der Goetheschen Hauskapelle hatte die Natur mit gesunden Stimmen ausgestattet, welche unter guter Leitung einer größeren Ausbildung fähig waren, als sie sich, wie sie zum Theater kamen, rühmen konnten. Sie waren mehr oder weniger musikalisch nicht durchgebildet. Um den Mängeln entgegen zu wirken, sich selbst aber den Genuß mehrstimmiger Gesänge von seinem Freund Zelter und anderen guten Meistern, wie Fasch, Mozart, Joseph Haydn, Tomelli, Kayser, für den er sich fortwährend interessierte, zu verschaffen, forderte Goethe sie auf, jeden Donnerstag, abends 6 Uhr, zu ihm zu kommen und sich dort unter Hesses Direktion weiter zu bilden. Beim Einstudieren kirchlicher Gesänge hielt sich Goethe passiv. Als ich beigezogen wurde, beschäftigten die Sänger sich mit den kleinen Soli aus dem Miserere von Fasch, die Goethe so unter der Hand von Zelter erhalten hatte, später mit

Kanons von Mozart, Salieri, Ferrari und Anderen. Goethe hörte Dergleichen sehr gern. Er fand es sehr artig, daß, wenn die erste Stimme eine Melodie gesungen hat, die folgenden diese nacheinander rekapitulieren, während die vorhergehenden Stimmen sich neue Wege bahnen und endlich sich ein vollständiger Satz herabildet. Auch bei diesen Gesängen ließ der Geheimrat den Dirigenten gewähren. Aber in Betreff der Lieder und humoristischen Kompositionen ergriff der Meister selbst die Zügel, bestimmte die Tempi und den Vortrag. Die Fesseln der rhythmischen Musik wurden da abgeworfen, wo sie nicht den Intentionen des Dichters entsprachen. In dieser Weise erhielten diese Gesänge eine Schärfe des Ausdrucks und eine Mannigfaltigkeit, die den Zuhörer überraschte und erstaunte. Hier wurde der Grund zu Dem gelegt, was mir vielleicht später bei Liederkompositionen gelungen ist.

Die beifällige Aufnahme der Goetheschen Hauskapelle von Seiten unserer erhabenen Fürstinnen und ihrem Gefolge reizte auch Goethes Verehrer und Freunde, von Dessen musikalischen Genüssen zu kosten. Um allen freundlichen Ansprüchen in dieser Beziehung Genüge zu leisten, so gab er im Winter jeden Sonntag von halb Elf bis halb Eins eine musikalische Unterhaltung, wozu Jene ein- für allemal eingeladen waren. Der weimarische Adel und die Schöngeister fanden sich nicht allein zahlreich des Sonntags früh bei Goethe ein, sondern brachten auch Fremde von Distinktion mit, so daß die Zahl der Zuhörer sich oft bis fünfzig steigerte. Frau von Stein verschmähte unsere Lieder; ihre Eifer-

sucht gegen die Geheimrätin gestattete ihr nicht, uns durch ihre Gegenwart zu erfreuen.¹⁾

Das Programm bezeichnete im Allgemeinen das sonntägliche Leben. Zunächst waren unsere Gesänge dem Höchsten gewidmet, dem wir alles Wahre, Gute und Schöne zu danken haben. Die Offertorien von Tomelli, Joseph Haydns Motetten, kirchliche Gesänge von Fasch, Mozart und Anderen gestatteten eine wünschenswerte Abwechslung. Nach dem Allmächtigen wurden Natur und Welt in Betracht gezogen; ‚der Frühling‘ von Max Eberwein, ‚Wanderers Nachtlied‘ von Goethe und Reichardt, ‚das Vaterland‘ und ‚Generalbeichte‘ von Zelter, ‚der Friede‘ von Salieri und Anderes erfreuten sich einer beifälligen Aufnahme. Die Kanons von Mozart, Salieri, Ferrari und die Lieder von Schiller und Zelter: ‚An die Freunde‘, ‚die Gunst des Augenblicks‘, ‚Dithyrambe‘, und ‚der Zauberlehrling‘ von Goethe und Zelter versetzten die Zuhörer in die heitere Region der Kunst. Den Schluß bildeten komische Gesänge, wie das Lied ‚Herr Urian‘ und das Terzett von Wenzel Müller aus der ‚travestierten Alceste‘:

„Die verdamnten Heiraten,
Wenn s' nur allweil geraten taten,
Ja, hernach wär's recht.
Aber unsre Heiraten,
Stechen wie die Fischgraten,
G'raten meistens schlecht.“

Der Komponist hat den trivialen Text mit so viel Humor ausgestattet, daß der Effekt jedesmal durch-

¹⁾ Vgl. das Vorwort.

schlagend war. Bei der Stelle des Terzetts, wo sich Ismene, Admet und Hierophant in kurzen Phrasen mit den mehrmals wiederholten Worten: Ismene: „Dies taten“, Admet und Hierophant: „Das taten“, imitierten, schlug Zacharias Werner vor, statt der Wiederholung jener Worte den Text dahin abzuändern: „Dies taten, Das taten, Fischgraten, Heiraten, Heiraten, Fischgraten“, wodurch allerdings die Komik noch gesteigert wurde.

Als Goethes Hauskapelle einige Berühmtheit erlangt hatte, so regte sich auch der Neid. Eine einflußreiche Partei ließ es sich angelegen sein, dem Schöpfer derselben und seinen Gehilfen bei jeder Gelegenheit Verdruß zu bereiten. Doch ihr Bemühen diente nur dazu, daß die Gehilfen sich um so fester an ihren Meister angeschlossen und immer größerer Erfolge sich zu erfreuen hatten.

* * *

Der Geheimrat gewährte mir den erbetenen Urlaub zu meiner Reise nach Berlin. Mein Vater war gegen dieselbe, weil er glaubte, ich könne bei Max ebensogut fortstudieren als bei Zelter. Da aber die Mutter sie begünstigte, mir auch ein ansehnliches Reisegeld dazu nach Lauchstedt schickte, so ließ er sie geschehen und wünschte mir glückliche Reise. Als ich mich bei Frau Konzertmeister Häßler und ihrer liebenswürdigen Tochter verabschiedet hatte, begab ich mich auf die Reise.

Den 19. August, fünf Uhr des Morgens, kam ich nach dreitägiger Fahrt in einem miserablen Postwagen

gliederlahm in Berlin an. Einen dienstwilligen Postgeist, der sich meines Gepädes bemächtigte, bat ich, mich in den ersten besten Gasthof zu bringen. Im ‚Goldenen Engel‘ in der Heiligen-Geist-Straße räumte man mir ein Zimmer ein. Nach sorgfältigem Verschuß der Thür war ich sehr erfreut, als ich in einem weichen Bette meine Glieder wieder einmal ausstrecken konnte.

Gegen elf Uhr morgens erwachte ich neu gestärkt. Nach dem Frühstück eilte ich zu Zelter, der in der Münzstraße Nr. 1 wohnte. Das Volksgewühl in der Königsstadt, die Paläste und die geschmückten Kaufläden mit schönen kostbaren Gegenständen überraschten mich angenehm. In Weimar, wo alle Welt sich kennt, war des Grüßens kein Ende; in Berlin rannten die Menschen aneinander vorüber, als hätte sie ein Zufall aus entfernten Weltteilen hier zusammen geführt. Beim Anblick des französischen Militärs, das Berlin noch okkupierte, erwachten traurige Erinnerungen. So oft mich eine Schildwache in der Nacht „Qui vive?“ anrief, erschraf ich jedesmal.

Zelter wurde erst freundlich, als ich mich ihm als den Komponisten jener Lieder zu erkennen gab, die ihm Goethe von mir zur Ansicht geschickt hatte. Anfangs schien er unschlüssig, was er mit mir beginnen sollte. Der Geheimrat hatte ihm nur geschrieben, daß er mich zu Michaelis nach Berlin senden werde, damit ich mich seines gegenwärtigen Einflusses erfreue. Zelter riet mir, eine Chambre garnie bei einer Professorin zu mieten, die nur drei Häuser von ihm in der Schönhauser Straße wohnte. Das Logis gefiel mir, und bald einigte ich mich

mit der Professorin über den Preis desselben. Den folgenden Morgen überbrachte ich Zeltern meine Hefte, damit er sehe, wie weit ich in der Komposition vorgeschritten sei. Als er einige Zeit darin geblättert, übergab er mir ein Gesangbuch, bezeichnete aus demselben ein Lied, das ich im Nebenzimmer vierstimmig aufschreiben sollte. Sobald ich es gelesen, setzte ich es für vier Stimmen in Musik. Als ich wieder bei Zelter ins Zimmer trat, sagte er: „Na, Das hat lange gewährt! Doch, Das ist ja nicht die Melodie des Liedes?“ — „Nein,“ erwiderte ich, „da mir jene Melodie nicht bekannt war, so habe ich mir selbst eine dazu geschrieben.“

Nachdem sich Zelter im meinem Hest überzeugt hatte, daß ich mit dem doppelten Kontrapunkte in der Oktave im Reinen sei, so trug er mir auf, mich sofort mit den übrigen Intervallen in derselben Gattung zu beschäftigen. Jeden Morgen erhielt er von mir eine neue Arbeit zur Ansicht.

Zelter säumte nicht, mich in die Singakademie, deren Direktor er war, einzuführen. Die Singübungen fanden in dem größern Saale statt, der ein längliches Viereck bildete. Geräuschlos verfügte man sich an seinen bestimmten Platz. Störendes Herüber- und Hinüberlaufen war nicht zu bemerken. Gespräche führte man nur, wenn der Gesang ruhte, mit gemäßigter Stimme. Die Gesänge wurden stehend ausgeführt. Helbig, Zelters unermüdlcher Adjutant, verteilte die Noten an die Sänger und forderte sie wieder zurück. Zelter bediente sich zur Direktion eines Kielenflügels von Silbermann; die Saiten desselben wurden nicht durch

Hämmerchen in Vibration gesetzt, sondern durch Stückchen Federspule geschnippt (pizzicato). Dieser veraltete Flügel erhielt durch Beethoven, der am Schluß einer Akademie auf demselben frei phantasierte, einen hohen Wert. Zelter rühmte jene Phantasie als das Schönste, was er von Beethoven gehört habe.

Während Zelter einige Gänge auf dem Flügel spielte, stellten sich die Sänger in Reih und Glied. Als er sich überzeugt, daß sie sich nach Vorschrift geordnet hatten, eröffnete er Naumanns Psalm ¹⁾ mit einigen vorgeschriebenen Akkorden. Die Präzision, mit welcher der Chor einsetzte und die Anmut der Stimmen, selbst im forte, womit die Sänger frohlockend das Hallelujah (Gelobt sei Gott!) vortrugen, sodann Naumanns geistreiche Komposition, versetzten mich in freudiges Erstaunen. Das Leben und Weben der Stimmen, als wollten sie sich untereinander den Vorrang im Lobe Gottes streitig machen, übertraf bei weitem Alles, was ich bis dahin im Kirchenstil hörte. Dem Hallelujah schließt sich ein Andante mit den Worten an: „Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen, im Rat der Frommen und in der Gemeinde.“ Auch ich fühlte mich gedrungen, dem Herrn herzlich zu danken, daß er mir gestattet, mich des Rats der Frommen zu erfreuen.

Das Terzett: „Was er ordnet, Das ist löblich und herrlich, und seine Güte bleibt ewiglich“ sangen Fräulein Boitus, die gesangreiche, liebenswürdige Tochter der Frau Generalchirurgus Boitus, welche zum Wachs-

¹⁾ Psalm 111.

tum der Sing-Akademie wesentlich beigetragen, sodann Fräulein Blank mit schöner Altstimme und der anmutige Tenorist Stümer. Der Eindruck, den jene gediegene, dramatisch gehaltene Komposition sowie der seelenvolle, echt religiöse Vortrag der Genannten auf mich machte, war groß und bleibend. So oft ich jenes Terzett bei Goethe, in der Kirche oder in meinem Gesangsverein singen ließ, war ich eifrig bemüht, daß es ebenso, wie ich es in Berlin hörte, ausgeführt wurde.

Den Vers: „Er hat ein Gedächtnis gestiftet seiner Wunder, der gnädige und barmherzige Herr“ hat Naumann zu einer kunstreichen Fuge in C benutzt. In derselben befindet sich gegen das Ende auf die Worte: „Der gnädige und barmherzige Herr“ eine Modulation nach As und zurück nach C, die anfangs piano und dann crescendo vorgetragen, einen so wundervollen Effekt macht, als wenn nach einer Sonnenfinsternis das Licht der Sonne sich durch die Dämmerung wieder Bahn bricht und die Welt erleuchtet.

Was bis dahin von der Komposition und dem Vortrag Gutes und Schönes zu rühmen war, gilt auch für die drei folgenden Nummern. Als aber der Baß die Worte: „Heilig und hehr ist sein Name“ piano anhub, dann Sopran und Alt und endlich der Tenor mit ihm vereinigt ihre Töne bis zum forte anschwellen ließen, da war es mir, als schwände der Boden unter mir und himmlische Harmonien trügen mich in höhere Regionen. — —

Auf Zelters freundliche Fürsprache wurde ich zum Mitglied der Akademie aufgenommen. Ich hatte nun

die Freude, allen ihren Versammlungen beiwohnen zu dürfen und mich an den Meisterwerken eines Fasch, eines Sebastian Bach u. A. zu ergötzen und sie zu studieren. Die Kunstgenüsse, die mir in der Akademie zu teil wurden, zog ich allen anderen vor und habe keine einzige versäumt. — —

Die theatralischen Vorstellungen fanden in der für Berlin so trüben Zeit ausschließlich im Schauspielhause statt; die geringere Teilnahme des Publikums an den Kunstleistungen des Theaters gestattete nicht, auch im großen Opernhause Vorstellungen zu geben. Selbst die Erhaltung des einen Theaters war für den Direktor Iffland eine schwere Aufgabe; seiner ausgezeichneten Direktion gelang es, sie vollständig zu lösen.

Die Oper ‚Armida‘ von Gluck gab man mit einer Pracht der Kostüme, der Dekorationen, wie ich zuvor nichts Ähnliches gesehen. Glucks System, sich nie von der Situation zu entfernen und das Interesse aus der vollkommenen Übereinstimmung aller Teile des Dramas mit der Musik zu bilden, sodann seine Ökonomie in der Benutzung der Instrumente, hatte ich bis dahin in Weimar nur in seiner ‚Iphigenie auf Tauris‘ bewundern können. Madame Schid, Repräsentantin der Armida, vereinigte alle die Eigenschaften in sich, wie Tasso sie in seinem ‚Befreiten Jerusalem‘ schildert. Ihr einnehmendes Gesicht, ihre reizende Gestalt, majestätische Haltung und die plastisch schönen Geberden mit hoher Kunst des Gesanges verbunden, entzückten mich in hohem Grade. Zu geeigneten Chören, Ballets und

Rezitativen hatte man die Blasinstrumente verdoppelt. Diese Art, Glucks Instrumentation für ein großes Gebäude wie das Berliner wirksamer zu machen, läßt sich rechtfertigen. In jeder anderen Weise finde ich es eben so unpassend, als wenn man auf ein altes Kleid einen neuen Lappen setzt. Eunide gab den Rinaldo ausgezeichnet, Kapellmeister Anselm Weber dirigierte mit Liebe und Umsicht. Der Kammermusikus Schröd trug die Flötensoli mit schönem Ton und Geschmaç vor. Der Chor und das Ballet waren durchaus zu loben. In betreff des letzteren war ich leicht zu befriedigen, denn die höhere Tanzkunst wurde in Weimar nicht gepflegt.

Frau Bethmann, die allerliebste Schauspielerin, wie Goethe sie nennt, der Liebling des Publikums, glänzte auch in der Operette als Gräfin Armand im ‚Wasserträger‘, als Fançon, als Königin von Golkonda und als Meisterin im ‚lustigen Schuster‘. Jffland als Herr von Langsalm im ‚Wirrwar‘, Frau Bethmann als Kammerjungfer und Beschort als Kammerdiener in ‚Maske für Maske‘ zu sehen, machte mir großes Vergnügen. Überhaupt: was ich von Opern und Lustspielen in Berlin sah und hörte, gefiel mir ungemain. In der Tragödie aber konnte ich mich mit dem nüchternen Realismus der Jfflandschen Schule nicht durchaus befreunden. Als Frau Bethmann die Maria Stuart in Weimar als Gast gab, wurde Schiller während der Vorstellung gefragt, wie sie ihm gefalle. „Ich höre meine Worte nicht“, gab er unwillig zur Antwort. Die Eigenheit der Bethmann, sich ihre Partien in Versen wie in Prosa umschreiben zu lassen, mag

wohl zum Teil Schiller zu jener Äußerung Veranlassung gegeben haben.

Die Ankündigung der ‚Jungfrau von Orleans‘ von Schiller wurde von den Theaterfreunden freudig begrüßt. Ein sehr schätzbarer Gewerbsmann, der sich im Leben wenig um Poesie bekümmert hatte, äußerte: aus dem Gedichte mache er sich eigentlich nichts; aber den prachtvollen Krönungszug, der über eine halbe Stunde dauere, Den müsse er sehen. Wohl eine Stunde vor Eröffnung des Theaters hatte sich dort eine große Anzahl Schaulustiger eingefunden. Als dem Publikum der Zutritt in das Theater gestattet wurde, war der Andrang so gewaltig, daß man um die Erhaltung seines Lebens besorgt sein mußte. Die Maas, deren kleine Figur sich keineswegs zur Darstellung einer Heldin eignete, wagte es, als Johanna d'Arc aufzutreten. Sie mag der Ansicht gewesen sein, daß man, um Wunder zu tun, keiner hervorragenden Größe des Körpers bedürfe. Um aber ihre Erscheinung imposant zu machen, bediente sie sich eines mit gewaltig hohen Federn geschmückten Helms, der für ihre Person zu groß war; und anstatt diese zu heben, erschien sie gedrückt. Abgesehen davon, war ihre Jungfrau bezüglich der Deklamation und des ausdrucksvollen Spiels immer noch eine achtungswerte Kunstleistung zu nennen, wie sie auch vom Publikum beifällig erkannt wurde. Beschort gab den König mit der ihm eigentümlichen Noblesse. Mattausch spielte den Bastard von Orleans ebenso ungestüm und energisch wie unser Haide. Überwältigend war der Beifallsturm, der seinen Worten: „Nichtswürdig ist die

Nation, die nicht ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre!“ folgte. Er bewies, wie glühende Rachegefühle die Herzen der Preußen gegen ihre Unterdrücker erfüllte.

Die Ausstattung des Stüds war prachtvoll. Der Krönungszug konnte mir aus dem Grunde nicht behagen, weil der Garderobier und der Inspizient die Aufmerksamkeit des Publikums zum Nachteil des Dichters allein für sich in Anspruch nahmen. Der übertrieben lange Zug, der sich wie ein Berg in die Handlung drängte, hob das Interesse des Zuschauers, das der Dichter vom Anfang an bei ihm für die handelnden Personen erweckt, völlig auf. Anselm Webers graziöser Krönungsmarsch mit Trompeten und Pauken im Orchester und im Zuge auf der Bühne, trug denn auch nicht wenig dazu bei. In der Wirklichkeit ist es auch wohl noch nicht vorgekommen, daß ein Fürst auf dem Wege zur Kirche, wo er sein Knie vor dem Höchsten beugen und von seinem Diener die Krone empfangen will, sich mit einer rauschenden, kriegerischen Musik den Hallen des Tempels genaht habe. Nachdem die strahlende Krone als Zeichen weltlicher Macht und Gewalt das Haupt eines Fürsten schmückt, dann ist ein Triumphzug, wie in Berlin, gerechtfertigt.

Schiller wählte zum Krönungszuge einen religiösen Marsch aus der „Medea“ von Benda, der, sowie der Zug sich nahte, piano gespielt wurde, dann crescendo bis zum Erscheinen des Königs und von da an wieder decrescendo. Am Zuge beteiligten sich nur eine geringe Zahl der zur Handlung gehörigen Stände, als Trabanten, Kinder, Bürgerschaft, Alerisei, der König

umgeben von den Großen des Reichs und der Ritterschaft. — — —

Der Kongreß am 8. Oktober in Erfurt, sodann die Festlichkeiten zu Ehren der gekrönten Häupter in Weimar, hatten die Eltern so in Anspruch genommen, daß sie nicht dazu kamen, mir zu schreiben, daß es der Mutter gelungen sei, von Kirms einen längeren Urlaub für mich zu erhalten, und mir die erbetenen Subsidien zu übersenden.

Um mit Ablauf meines Urlaubs in Weimar eintreffen zu können, ließ mir Zelter 20 Taler zur Zureise, die eben nur ausreichten. Denn als ich in Weimar den unvermeidlichen Schirrmeister befriedigt hatte, war meine Kasse so blank wie der Knopf eines Soldaten.

Mein Empfang im Vaterhause war eben nicht verbindlich. Die Mutter, überrascht von meiner unvermuteten Erscheinung, frug mich: „Na, was willst denn du?“

In Abwesenheit Goethes meldete ich dem Geheimen Hofrat Kirms meine übereilte Zurückkunft und den Entschluß, mit seiner gütigen Erlaubnis sogleich nach Berlin zurückzukehren.

„Wissen Sie was“, versetzte der prosaische Herr, „Ihr Kollege Götz geht auf drei Monate nach Gotha, um sich bei Spohr im Violinspiel weiter auszubilden. Bleiben Sie so lange hier, bis er von dort zurückkehrt; dann mögen Sie in Gottes Namen wieder nach Berlin reisen.“

Den Eltern, Henrietten und meinem hohen Gönner, dem Geheimrat v. Goethe, wieder einige Zeit nahe zu sein, kam mir sehr erwünscht. Ohnehin hatte ich mich noch nicht in das großstädtische Berliner Wesen ein-

gelebt. Die schönen Gebäude in Berlin boten mir auf die Länge keinen Ersatz für die freundliche Natur, womit Weimar umgeben ist. Ungeachtet des vielen Guten und Schönen, das mir von Künstlern und Freunden zuteil wurde, kamen doch Zeiten, wo ich mich des Heimwehs nicht erwehren konnte.

Sobald der Geheimrat wieder in Weimar eintraf, machte ich ihm meine Aufwartung. Er empfing mich mit gewohnter Freundlichkeit und forderte mich auf, ihm recht viel von Berlin zu erzählen. Als ich die Pracht rühmte, mit welcher man im Theater die Stücke in Szene setzte, bemerkte er: „Ja, was man mit Geld machen kann, Das hat das Berliner Theater.“

Die Übungen der Hauskapelle wurden unter meiner Leitung mit großem Eifer fortgesetzt. Wie früher war Donnerstag-Abends Probe, nach der man meistens zu einem fröhlichen Mahle zusammenblieb; Sonntag-Morgens Aufführung vor großer, guter Gesellschaft, begleitet von irgendeinem Frühstück.

Anfangs machte mich Goethes Gegenwart in den Proben befangen. Ich fürchtete ihn durch öftere Repetitionen oder Bemerkungen über Einteilung und Vortrag zu ermüden. Als er aber darüber weder Unlust noch Mißbehagen bliden ließ, vielmehr selbst beim Einstudieren seiner Lieder, hinsichtlich des Vortrages, eine nicht zu besiegende Zähigkeit an den Tag legte, bis wir das Rechte getroffen hatten, so gewann ich allmählich den Mut, die Direktion nach Pflicht und Überzeugung zu handhaben.

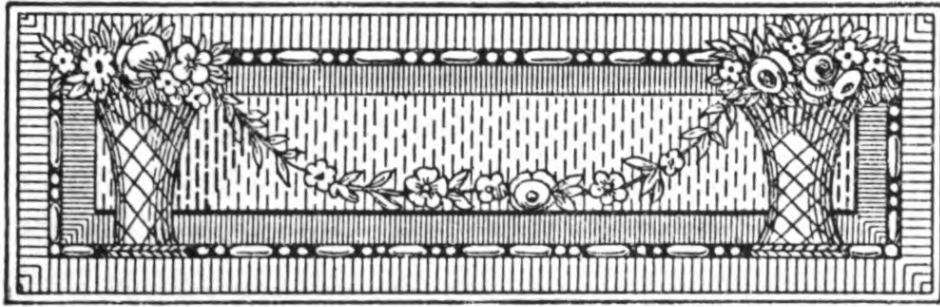
Hochbeglückt, unsern verehrten Meister für so manche Unbill, die er unsertwegen erduldet, durch unsere ge-

ringen Kräfte einigermaßen entschädigen zu können, kam es Keinem zu Sinn, unsere Leistungen in seinem Hause als einen Dienst zu betrachten, der eines Lohnes würdig wäre. Um so angenehmer war die Überraschung, als die Geheimrätin im Auftrag ihres Gemahls uns zum Weihnachtsfeste ansehnlich beschenkte. Unsere Sängerrinnen erhielten Puzsachen, die sie um so höher schätzten, weil sie von Goethe kamen. Mich hatte der Meister ganz besonders gut bedacht.¹⁾ — —

¹⁾ Mitte Februar 1809 begab sich Eberwein wieder nach Berlin; Konzertmeister Destouches wollte den Urlaub nicht gestatten, aber Goethe setzte seinen Willen durch. Diesmal blieb er bis Ende Oktober; in den Briefen, die Goethe und Zelter in dieser Zeit wechselten, wird er oft erwähnt und gelobt. „Er ist jetzt im Zuge, und diesmal sollen Sie ihn schwerer zurückerhalten“, schreibt Zelter in der Mitte des Sommers. „Auch sein Violinspiel hat sich verbessert und steigt nach und nach von dem trübseligen Leiern und Wimmern zum heiteren Leben auf. Er wohnt allen meinen Singlektionen auf der Akademie täglich bei und wird Ihnen gute Schüler ziehen, wenn er so dabei bleibt.“

Putzke erzählt, daß Zelter dem jungen Manne bei diesen Singlektionen die Begleitung auf dem Flügel übertrug, da Zelter im Spiel sehr gehemmt war: durch das Chiragra war ihm an beiden Händen der vierte Finger völlig gelähmt.

Als Eberwein nach acht Monaten zurückkehrte, riet Zelter: man solle ihm von Amts wegen schwierige Aufgaben stellen, damit er daran noch erstarke. „Es gehört eine offene, weite Quelle von Genie dazu für einen Künstler, sich ganz selber zu beschäftigen und sich selber seine Wege zu weisen: so ergiebig ist sein Talent nicht. Aber er scheint mir der Mann zu werden, der macht, was man eben braucht, und solche Leute muß es auch geben.“ B.



Goethes Proserpina.

Im Jahre 1814 bat ich auf Wolffs Anregung Goethe, mir zu erlauben, sein Monodram ‚Proserpina‘ zu komponieren.

Man weiß eigentlich nicht, weshalb es Goethe mit dem ‚Triumph der Empfindsamkeit‘ verwebte, da es für sich ein Ganzes bildet und außer Verbindung mit jenem Drama steht.

In früherer Zeit hatte v. Sedendorff ‚Proserpina‘ in Musik gesetzt, die jedoch nach Goethes Äußerung nicht mehr zeitgemäß sein werde, da die Musik seit jener Zeit so große Fortschritte gemacht habe. Die Freundlichkeit, womit er mir mein Gesuch gewährte, überzeugte mich, daß es ihm erwünscht kam, ‚Proserpina‘ in jugendlicher Frische dem Publikum vorzuführen. Mit der Versicherung, wie er sich freuen werde, wenn mir mein Unternehmen gelänge, entließ er mich.

Das fragliche Gedicht war der Komposition ausnehmend günstig. In wenig Wochen schon, am 4. April, schrieb ich die Ouverture als Schlußstein des

Ganzen. Nach Vollendung derselben ritt ich nach Berka an der Ilm, wo eben Goethe im Edelhof sein Hauptquartier aufgeschlagen hatte. Mit Vergnügen vernahm er die Lösung meiner Aufgabe und bestimmte einen andern Tag, an dem ich mich mit der Partitur zu einer Probe bei ihm einfinden möchte.

Goethe hielt sich zu verschiedenen Zeiten in dem von Bergen und Kiefern freundlich umgebenen Berka auf. Die ländliche Ruhe und die balsamischen Düfte des Waldes sind Nerven- und Brustleidenden sehr heilsam; Gesundheitsrücksichten aber führten Goethe nicht dorthin. Der von der Ilm umspülte Edelhof war im Innern sehr einfach dekoriert, um so prächtiger aber die Aussicht. Dort erwachte in des Dichters Geist ‚Epimenides‘ zu heiterm Leben.

In Goethes Erholungsstunden erfreute ihn der Organist und Badeinspektor Schütz mit dem Vortrag des ‚temperierten Klaviers‘ von Sebastian Bach. Infolge Schützens Beteiligung an der Errichtung der Badeanstalt nannte man ihn nebenbei „Sumpfkönig“. Diese Majestät war ein kleiner, wohlbeleibter, freundlicher Mann, der, so oft er den Geheimrat in Weimar besuchte, von Diesem zu Tisch eingeladen wurde und sich mit ihm über Bachs Werke unterhielt.

Mit ‚Proserpina‘ an dem von Goethe bestimmten Tage angelangt, ließ er sich wegen dringender Geschäfte entschuldigen, daß er mich nicht sogleich empfangen könne; ich möchte indes promenieren und mich zum Mittagessen wieder bei ihm einfinden.

Mit Berkas Naturschönheiten noch unbekannt, lenkte

ich an einem der schönsten Maitage meine Schritte zur Burgruine des ehemaligen Grafen von Berka . . . Die Sonne über meinem Scheitel erinnerte mich, daß es Zeit sei, in den Edelhof zurückzukehren.

Der Geheimrat war allein; die Geheimrätin divertierte sich mit der Ulrich¹⁾ in der Residenz. Die beliebten Imforellen und Spargel, nach den Regeln englischer Kochkunst zubereitet, zierten das Mahl. Es befremdete mich, daß der Geheimrat seine Lieblings Speisen nicht mit dem bekannten Wohlbehagen genoß. Die Mitteilungen über die Wirksamkeit des Theaters und was sich sonst seit seiner Entfernung in Weimar ereignet, gewannen ihm höchstens ein beifälliges Lächeln ab. Einige Fragen, die er leicht hin an mich richtete, wurden ebenso von mir beantwortet. Meine Gedanken beschäftigten sich allein mit ‚Proserpina‘. So saßen wir, jeder auf eigne Weise in sich versunken, wie es Künstlern in solcher Situation zu geschehen pflegt, als sich der Geheimrat erhob. Er führte mich in ein anderes Gemach, wo ein Pianoforte mich erwartete. Einen Sessel, den ich ihm anbot, lehnte er ab. Groß und erhaben stellte er sich mir zur Seite, blickte in die Partitur und half mir während der Ouverture beim Umwenden der Blätter. Hierauf declamierte der 64 jährige Dichter ‚Proserpina‘ mit einer gewaltigen Tiefe der Empfindung, so daß es mir bald warm, bald kalt wurde. Wenn er an geeigneter Stelle in Leidenschaft geriet, mußte ich, noch nicht die Hälfte seiner Jahre zählend, mich zu-

¹⁾ Ihrer Gesellschafterin, der nachmaligen Gattin Riemers. B.

sammennehmen, damit er mich, den Komponisten, nicht überflügele. Der Unterschied der Jahre hielt ihn nicht ab, mir entgegenzukommen, nachzugeben und gefällig zu sein. Bei so inniger Vereinigung der Poesie mit der Musik konnte der Erfolg für mich nicht zweifelhaft sein. Am Schluß erklärte sich der Meister mit der Behandlung seines Gedichts, sowie der Musik vollständig einverstanden. ‚Proserpina‘, fügte er hinzu, wolle er in einer Weise in Szene setzen, wie man noch nichts Ähnliches gesehen habe.

Gegen Ende genannten Jahres begannen, in Hofrat Meyers Gegenwart, die Klavierproben der ‚Proserpina‘ in Goethes Saale, welchen die kolossalen Büsten Jupiters und der Minerva, sodann die Venus in Öl gemalt, und geistreich erfundene Kopien Raffaelscher Kunstbilder schmückten. In der geistreichen Madame Wolff hatte Proserpina eine würdige Repräsentantin gefunden. Diese liebenswürdige Künstlerin und ich waren Goethes Erscheinen gewärtig; sie vertraute mir, wie sie sich noch über die Ausführung ihrer Aufgabe im Unklaren befinde.

„Sie wissen“, knüpfte sie an, „wie Goethe ist. Er wirft eine Idee hin, jedoch mehr andeutend als vollständig erklärend. Schließlich murmelt er noch etwas Bezügliches, das die Unsicherheit, in der man sich befindet, noch vergrößert. Er will, daß man durch eigenes Nachdenken seine Gedanken ergründe und individuell reproduziere. Von der Größe und Originalität derselben in einen fieberhaften Zustand versetzt, flieht die Ruhe. Glücklich, wem es nach Anstrengung seiner geistigen

Kräfte gelingt, sich Goethes Ideen zu bemeistern! Durch andauerndes Studium bei Tag und Nacht hoffe ich in betreff der Proserpina seinem Wunsche entsprechen zu können, bin aber Dessen nicht gewiß.“ — —

Die Thür, an deren Schwelle einen Jeden, der sich ihr nähert, das „Salve“ freundlich anspricht, öffnete sich, und Goethe mit Hofrat Meyer trat ein. Während der Probe ließen jene Meister die Künstlerin gewähren. Nach Beendigung derselben machte Meyer sie auf einige Stellen aufmerksam, die wohl graziös waren, aber nicht antik. Er zeigte ihr, wie sie ihr Spiel zu verbessern habe. Goethe sprach sich im allgemeinen über die Leistung der Wolff sehr befriedigt aus. Das Wenige, bemerkte er, was noch zu wünschen sei, werde sich finden, sobald sie auf das Theater käme; hier sei der Raum zu beschränkt.

Der Wolff bange Sorge verwandelte sich nun in ausgelassene Freude und Lust. In dieser Stimmung wendete sie sich zu dem im Saale befindlichen Jupiter, und machte ihm mit übertriebenem Pathos Vorwürfe, daß er Proserpinas Leiden und Klagen mit angehört, ohne auch nur eine Miene zu verziehen. Goethe und Meyer führten diesen Scherz in einer Weise fort, daß, wenn Jupiter in Person gegenwärtig gewesen wäre, er uns sicher mit Donner und Blitz in die Flucht geschlagen hätte.

[Die Aufführungen fanden, wie oben erwähnt, am 4. und 6. Februar 1815 mit bestem Gelingen statt.]





Die Musik zum Goethe'schen Faust.

Wolff¹⁾ war es, welcher im Jahre 1816²⁾ zuerst den Gedanken anregte bei Goethe, den ‚Faust‘ teilweise für die Bühne einzurichten.

„Ich werde damit,“ sagte Goethe zu mir, „in der Weise verfahren, wie die Franzosen sich auszudrücken pflegen:“ — hier gebrauchte er ein französisches Wort, das er gleich hinterher so übersetzte: „Ich werde gleich einer Maus an dem Gedichte nagen und nach und nach ein Ganzes daraus fertigen.“

Die erste Abteilung sollte vom Faust'schen Monolog bis zum Eintritte des Osterfestes reichen. Dels erhielt die Faustrolle, Graff sollte den Erdgeist spielen; Gretchen und Mephisto waren dem Künstlerpaare Wolff bestimmt;³⁾ der Famulus kam meines Wissens nicht zum Vorschein.

1) Der Schauspieler und Dichter Pius Alexander Wolff.

2) Richtig: 1815.

3) Eberwein meint: wenn später andere Teile der Dichtung hinzukämen.

Mir aber übertrug Goethe die Komposition mit dem Wunsche, daß ich diese Abtheilung mit derselben Discretion und Umsicht melodramatisch behandeln möchte, wie Das mir bei der Komposition der ‚Proserpina‘ gelungen sei.

In einem Garderobezimmer des Theatergebäudes hielt Goethe die erste Leseprobe ab. Er schloß dabei meistens die Augen, wie er's zu tun pflegte, wenn er einem Vortrage mit gespannter Aufmerksamkeit folgte. Ich meinerseits war glücklich durch den Auftrag meines von mir hochverehrten Meisters und Beschützers. Ich war eifrig bemüht, dem ehrenvollen Vertrauen würdig zu entsprechen. Indes, so leicht mir die Musik zur ‚Proserpina‘ geworden war, so schwer wurde es mir jetzt, derselben zu ‚Faust‘ eine des Gedichts würdige Gestalt zu geben, so daß der Eindruck jenes erhöht wurde und der Laie durch's Gefühl, welches die Musik erweckt, die hohe Bedeutung desselben ahnen könnte, die er mit dem Verstande zu erfassen nicht vermag. Elende Wortmalerei hätte dem Gedichte nur nachtheilig werden können, und solche Sünde wollte und konnte ich nicht auf mich laden.

Dessen ohngeachtet arbeitete ich mit Fleiß fort, um dem Gedichte eine der Musik günstige Seite abzugewinnen. Vergebens! Ich litt Tantalusqualen. Sie mußten abgeworfen werden!

Ich begab mich zu Goethe. Er empfing mich in seinem Garten mit jener liebenswürdigen Freundlichkeit, die seinen Untergebenen gegenüber ihm eigen war und immer so wohlthätig auf Diese einwirkte.

Auf und ab wandelnd mit ihm in den breiten Gartenwegen, meldete ich ihm, daß ich wohl die Ostergesänge zu ‚Faust‘ beendigt hätte, daß aber die melodramatische Komposition durchaus nicht gelingen wolle. Die Musik wirksam eintreten zu lassen, sie fortzuführen und zu schließen, dazu scheine mir das Gedicht nicht geeignet.

Goethe frug: „Ist denn Das für das Melodram kein günstiger Moment, wo Faust das Buch des Nostradamus aufschlägt?“

Allein ich hatte mich nun einmal zu sehr in den Gedanken verbissen, daß es geratener sei, die Musik schweigen zu lassen; darum verharrte ich in vorgefaßter Meinung.

Goethe entließ mich; doch habe ich weder damals, noch später bemerken können, daß ihn meine Weigerung, seinem Willen mich zu fügen, verletzt hätte.

Ich schrieb dem Professor Zelter den Verlauf der ganzen Begebenheit. Er antwortete mir:

„Ihren angenehmen Brief vom 30. April habe ich erst gestern erhalten und danke schönsten für das freundliche Andenken und die mitgeteilten Nachrichten.

„Auf Ihre ‚Proserpina‘ freue ich mich und wünsche nur, daß ich sie noch vor meiner Abreise in's Bad zu hören bekomme.

„Warum ich Sie in vollem Ernste beneide, Das ist: nicht an Ihrer Stelle in Weimar gewesen zu sein, als Ihnen der Geh. Rat v. Goethe die Szenen des ‚Faust‘ zu komponieren aufgetragen hat. Das Glück, unter den Augen eines solchen Dichters und in der Nähe eines disponibeln Theaters wie das Ihrige ein Stück zu arbeiten, stelle ich mir als das Höchste vor, das einem Komponisten werden kann. Noch nie hat es ein Komponist in der Welt genossen, und kommt vielleicht in der Geschichte der Kunst nicht wieder vor, um so mehr,

da Sie mir schreiben, daß der Geh. Rat den Plan hatte, nach und nach den ganzen ‚Faust‘ auf diese Weise auf die Welt zu bringen: denn der ‚Faust‘, wie er jetzt ist, wird wohl niemals ganz vollendet werden und ein Fragment bleiben. Die Welt wird dadurch eines offenbaren Schatzes beraubt.

„Was mich betrifft, so würde ich die Arbeit augenblicklich übernehmen, die Musik möchte geraten oder nicht, nur um das Gedicht vollendet zu sehen, wenn ich nur 3 Monate in Weimar sein könnte.

„Sie wünschen ein größeres Gedicht zu einer Oper. Haben Sie sich ‚Claudine von Villa bella‘ schon angesehen? Das Gedicht ist der Komposition ausnehmend günstig, bequem versifiziert und voll Stoff, woraus ein Komponist was machen kann, und Manches könnte Ihnen der nahe Dichter nach Ihrer Weise und Art der Zeit zurechten, da Sie ihn neben sich haben.

„Betrachten Sie doch, was Mozart aus seinen lumpigen Texten gemacht hat und was er aus diesem Gedichte gemacht haben würde, wenn ein Mensch so klug gewesen wäre, ihm die Komposition aufzutragen.

„Mir ist kein italienischer, kein französischer Dichter bekannt, wo der Komponist so wenig geniert und so ganz seinem Talente überlassen wäre, als in den Goethischen Gedichten. Möchte aber Jemand denken, er sei damit völlig fertig, wenn er diese leichten, lustigen Metra ebenso leicht und lustig überblickt hat, Dem sind sie wie ein Zauberschloß, in welches Keiner den Eingang findet, der nicht mit den Augen des Geistes sieht. Ist es denn mit der Musik wohl anders, die an soviel tausend Ohren vorübergeht, von denen das Beste überhört wird? Da Sie selbst Komponist sind, werden Sie ja aus eigener Erfahrung wissen, daß Das, was Ihnen das Liebste und Gelungenste daran ist, von Andern kaum bemerkt oder wie ein Glas Likör verschlungen wird. Leben Sie wohl!
Zelter.“

Im Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter lautet der hierher gehörige von Goethe wie folgt:

„Eberwein wies mir Deinen Brief vor; auch Der hat mir viel Freude gemacht. Des jungen Mannes Talent kennst Du; es ist ein geerbtes, äußeres, und mit Nichts gefüttert. Deswegen klebt's mit Lust an der Erde und begreift nicht, warum es sich nicht vom Boden heben kann. Er hat das allerlezte Elend von Prosa in einer kleinen Oper [„Das Liebhaberkonzert“] komponiert mit Behagen und Selbstgenügsamkeit. Was ich mit „Faust“ vorhatte, sollte er nicht begreifen, aber er sollte mir folgen und meinen Willen tun, dann hätte er sehen sollen, was es heiße. Diese Menschenrasse, die bei so manchen Vorzügen des eigentlich Besten ermangelt, begreift nicht, warum es nicht rüden will; nun suchen sie es durch Intrige zu erreichen, und augenblicks verlezen sie durch Dünkel und Ungeschicklichkeit den erworbenen Gönner. Und so zerstiebt das Märchen; ja sie sind rückwärts, statt vorwärts gegangen.

„Mit unserm Theater sieht's wunderbarlich aus; es hat aber etwas Zähes und ein immer sich wieder zusammenfindendes Leben. Keine Einigkeit unter den Gliedern: wie sie aber auf's Theater kommen, schwebt ihnen ein Gemeinsames vor, an das sie sich halten.“

Hierauf antwortet Zelter:

„Daß Dir Eberwein meinen Brief vorgezeigt hat, gefällt mir von ihm, weil ich ihm eigentlich den Kopf darin habe waschen wollen über ein verrücktes Raisonnement in seinem Briefe, das ein Narr dem andern nachplaudert, ohne dabei einen Gedanken zu haben.

„Künftigen Montag haben wir wieder eine Probe vom „Faust“, Musik vom Fürsten Radziwill. Meine Prophezeihung scheint eintreffen zu wollen: wir rüden nicht fort. Der gute Komponist gefällt sich in Dem, was da ist, ja was nebenher ist, so sehr, daß sich die Idee des Ganzen in eine Übersättigung des Einzelnen verquellt usw.“ —

Zelter fuhr fort, Goethe über Alles in Kenntniss zu setzen, was im Palaste des Fürsten bezüglich des

„Faust“ im Beisein der königlichen Familie getan und unternommen wurde. Daß Goethe aber aus diesen Nachrichten keinen Nutzen für das weimarische Theater zog, davon scheint der Grund in seiner Abneigung zu liegen gegen Alles, was nach Dilettantismus roch.

Wolff ging nach Berlin. Der Wegzug dieses Künstlers und manche andere Umstände, durch welche Goethen die oberste Intendanz des Großherzoglichen Theaters verleidet wurde, ließen „Faust“ ruhen. Viele Jahre, bis 1829 Klingemann in Braunschweig denselben zum ersten Male auf die deutsche Bühne brachte. Obermarschall und Intendant des Theaters Freiherr v. Spiegel ließ Klingemanns Arrangement samt der Musik kommen. Geh. Hofrat Riemer und Regisseur Durand berieten über das Werk. Mir wurde der musikalische Teil zur Einsicht und Prüfung vorgelegt. Die Musik war mager; ich mochte sie nicht anempfehlen.

Darauf erhielt ich den Auftrag, eine andere Musik zum Werke zu liefern. Freudig nahm ich jenen an und suchte den ersten Akt nach Goethes Idee auszuführen. Monate verstrichen, ohne daß ein ersprießliches Resultat zum Vorschein gekommen wäre. Und doch drängte die Zeit; denn bis zum 28. August, wo „Faust“ zu Goethes Geburtstagsfeier über die weimarische Bühne schreiten sollte, waren nur noch vier Wochen übrig.

Da, in Sonntagsfrühe, zog ich mich einst mit meinem unfügsamen Freunde in ein von meiner Familie entferntes Zimmer zurück. Die Gloden riefen die Frommen zum Tempel des Herrn. Die Sonne warf freundliche, wohlthätige Strahlen in mein Zimmer. Ich fühlte: ich

war in behaglicher Künstlerstimmung. Siehe, da bildeten sich, mir unbewußt, die Worte des Erdgeistes:

In Lebensfluten, in Latensturm
 Wall' ich auf und ab,
 Webe hin und her . . .

zur Melodie. Ich erfaßte sie. Ich prüfte vorwärts und rückwärts alle Worte, die der Dichter dem Erdgeiste in den Mund legt. Ich gewann die Überzeugung, daß Besseres zum Gesange nicht erfunden werden könnte. Ja, der singende Erdgeist mitten unter wunderbarer Gewalt der Instrumente mußte Faust gegenüber eine imponierende, erhabene Stellung einnehmen. So mußte sich's der Dichter gedacht haben. Endlich war aber auf diesem Wege auch der Übergang vom Melodram zum Gesange als ein ganz natürlicher, folgerichtiger gefunden, und das Ganze erhielt somit eine kunstmäßige Gestalt.

Binnen zwei Stunden war die Musik von dem Momente an, wo Faust das Buch des Nostradamus aufschlägt bis zum Verschwinden des Erdgeistes entworfen. Glücklich, sie nach Goethes Absicht und Willen ausgeführt zu haben, eilte ich zu Durand, ihm die frohe Mär zu verkünden. Er knurrte, — dieser Ausdruck ist charakteristisch für ihn bei solchen Gelegenheiten — daß ich mit der Komposition noch nicht weiter vorgerückt sei. Er hielt mir die Kürze der Zeit vor, die uns noch übrig bliebe bis zum Tage der Vorstellung. Auch konnte er sich anfangs nicht mit der Idee befreunden, daß der Erdgeist singend auftreten solle. Es wurde daher für den Nachmittag eine Stunde anberaunt, wo wir am

Piano die Szene probierten. Gar bald schwanden seine Zweifel. Und noch nach einem Verlaufe von 22 Jahren, wo auch meine Musik unter die Hände des negierenden Geistes der Neuzeit geriet und sich eine Opposition gegen dieselbe bemerkbar machte, hat er immerdar für mich gekämpft und ein günstiges Urteil über meine Kompositionen gefällt.

Die Ostergesänge wurden mit Durands Hilfe so eingerichtet, daß die heilig-frommen Gefühle, welche sie in Fausts Seele wieder erwecken, auch vom Zuhörer innerlich mit durchlebt werden können, ohne daß der Repräsentant des Faust dadurch zu kurz käme und in den Schatten gestellt würde. Deshalb sahen wir uns genötigt, den Chor der Frauen und den dritten Chor der Engel zu überspringen. Damit aber der Effekt des letztern nicht verloren ginge, komponierte ich ihn für das Orchester, welches nach den Worten: „Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!“ fortissime eintritt. Denn in die Engelfunde: „Christ ist erstanden!“ — stimmt ja ein die ganze Christenheit.

Der Umfang des Gedichts scheint für eine Vorstellung fast zu groß zu sein. Ich schrieb zur Eröffnung eine kurze, der Würde des Inhalts entsprechende Einleitung. Die Musik zur zweiten Abteilung beginnt mit zwei eintönigen Posaunenstößen. Sie bezeichnen die Stunde, wo die kirchliche Sonntagsfeier zu Ende ist und lebensfrohes Volk zu Fuß, zu Roß und Wagen nun hinausströmt durch die geöffneten Tore, um sich im Freien zu erlustigen. Sodann ertönt unter leierartiger Begleitung der Gesang des Bettlers, der im

Stücke ausgelassen ist. Doch noch während der Dauer desselben hört man, wie ein Flötist und später ein Hornist ihre Künste produzieren. Hieran knüpfen sich Redereien, welche von den Violinen ausgeführt werden. Durch rapide Tanzmusik, welche mit Wagners Worten: „Das Fiedeln, Schreien, Kegelschieben“ harmoniert, werden jene unterbrochen. Schmachttende Liebe durfte nicht vergessen werden. Allmählich nehmen die Redereien einen ernsten Charakter an und verlieren sich endlich ganz. Den Schluß bildet die Melodie zu Goethes Liede: „Donnerstags nach Belvedere“, komponiert von meiner verehrungswürdigen Schülerin, der Gräfin Karoline v. Egloffstein. Fräulein Engels, später an Durand verheiratet, hat es oft mit verdientem Beifalle zu Gitarre gesungen im Goetheschen Hause.

Kriemer und Durand hatten das Faustgedicht in acht Abteilungen gebracht, wahrscheinlich in der Absicht, dem Publikum nicht mit einem Male des Guten zuviel zuzumuten, sondern ihm mehr Ruhepunkte zum Nachdenken zu gewähren, als sonst geschieht. Als Goethe auf dem Theaterzettel diese Einteilung gewährte, rief er aus: „Na, Die haben Courage!“ — Dadurch, daß jene Pausen durch eine dem Gedichte entsprechende Musik ausgefüllt werden, tritt das ganze musikalische Element in ein noch innigeres Band mit jenem. Und so nimmt die Musik eine ungewöhnlich hohe Stellung selbst in der Tragödie ein, die ihr der Dichter schon angewiesen hatte im Jahre 1816. Darum trug ich denn auch kein Bedenken, die im ‚Faust‘ verwebten Lieder mit Orchesterbegleitung zu komponieren. Ihr Charakter be-

dingte es. Beethoven in der Komposition zu ‚Egmont‘ gab mir ja ein nachahmungswürdiges Beispiel. Überhaupt kommen mir die Klänge begleitender Instrumente im Orchester wie sympathisierende Geister des Gesanges vor. Sie leiten ihn ein, sie heben, tragen und schließen ihn und, weder an Ort noch an Zeit gebunden, sind sie deshalb in jeder Gattung des Schauspiels anwendbar.

Sobald als meine Komposition bis zum zweiten Akte vorgeschritten war, trieb es mich zu Goethe. Ich meldete ihm, daß es mir jetzt gelungen sei, im ersten Akte die gewünschte melodramatische Behandlung eintreten zu lassen. So werde der Erdgeist, indem er singend auftrete, in jeder Beziehung einen Gegensatz zu Faust bilden. Goethe genehmigte nicht nur meine ganze Auffassung, sondern versprach auch, er wolle mir noch einige Zusätze schicken, die ich auch bald erhielt. Der eine wird da gesungen, wo Faust im Begriff ist, den Kontrakt mit Mephisto abzuschließen; der andere kommt am Schlusse der Vorstellung vor.

In der Domszene sind die vom Dichter ursprünglich eingeflochtenen lateinischen Sätze aus der Mitte der Seelenmesse entlehnt. So aber erscheint das Amt, als schon begonnen, in musikalischer Hinsicht wenigstens wie ein Körper ohne Kopf. Um dieser fragmentarischen Form nachzuhelfen, komponierte ich zur Eröffnung dieser Szene die Anfangsworte der Trauermesse: „Requiem aeternam dona eis, Domine!“ Während derselben drängen sich Teilnehmende von der Seite in den Dom, und Margarethe tritt auf.

Nach Margarethens Worten: „Heinrich, mir graut

vor dir!“ — ertönen Posaunen und später sämtliche Instrumente, um die grauenvolle Handlung des weltlichen Gerichts anzukündigen. Ein Gesang der Engel, wie Goethe ihn mir eingehändigt hat, gibt dem Ganzen die erforderliche Abrundung.¹⁾

Im Jahr 1834 erschien der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. In dem oben angeführten Briefe schleudert Goethe gleich dem Jupiter Blitze gegen mich, die mich zerschmettern sollten. Allein zwischen 1816, wo der Brief geschrieben war, und 1834 lagen viele Jahre. Durch die Kompositionen meiner Lieder und der für Kirche und für Theater, besonders der Musik zu ‚Faust‘ im Goetheschen Sinne, war mir's bereits durch eigene Kraft gelungen, jene Blitze, wenn andere Hände sie gebrauchen wollten, unwirksam zu machen. Ich hatte gezeigt, daß mein allerdings geerbtes Talent wohl fähig war, sich vom Boden zu erheben und nach dem eigentlich Besten zu streben.

¹⁾ Dieses neue Schlußstück des ‚Faust‘ in Eberweins Komposition folgt hier. Wir verdanken es Herrn Hofkapellmeister Peter Raabe in Weimar, der es der handschriftlichen, dem weimarischen Hoftheater gehörenden Partitur entnommen und für Klavier umgeschrieben hat. Zwei andere Stücke von Eberweins Faustmusik findet man in meinem Buche ‚Die Tonkunst in Goethes Leben‘. B.



Aus Karl Eberweins Faustmusik.
Nr. 26. Schluß-Chor.

Allegro „Heinrich! mir graut's vor dir!“

f Posaunen und Hörner

tutti

Mephisto:
„Sie ist gerichtet!“

Chor

f

Ist ge - ret - tet!

Mephisto:
„Her zu mir!“

ff

Detailed description: This system contains two vocal staves and two piano staves. The vocal staves are in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 4/4 time. The lyrics 'Ist ge - ret - tet!' are written under the vocal lines. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the end of the system.

Andante

dolce Im Wol . . .

f Harfe

Detailed description: This system is marked 'Andante'. It features two vocal staves and two piano staves. The vocal staves have the lyrics 'Im Wol . . .' with a *dolce* (softly) marking above the notes. The piano accompaniment includes a harp part, indicated by the 'Harfe' marking and a *f* (forte) dynamic. The piano part consists of a flowing eighth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

fen - - schuß ge -

The first system of music consists of four staves. The top two staves are for a vocal line, with the lyrics "fen - - schuß ge -" written below the notes. The bottom two staves are for piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

bet - - tet.

The second system of music also consists of four staves. The top two staves are for a vocal line, with the lyrics "bet - - tet." written below the notes. The bottom two staves are for piano accompaniment, continuing the rhythmic pattern from the first system.

im Wol - fen

The first system consists of two staves. The upper staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains three measures: the first measure has a quarter note on G4, the second has a half note on G4, and the third has a half note on G4. The lower staff is a piano accompaniment in a bass clef with a key signature of one flat. It contains three measures: the first measure has a quarter note on G2, the second has a half note on G2, and the third has a half note on G2. The lyrics 'im Wol - fen' are written below the vocal line.

schuß ge - bet -

The second system consists of two staves. The upper staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of one flat. It contains three measures: the first measure has a quarter note on G4, the second has a half note on G4, and the third has a half note on G4. The lower staff is a piano accompaniment in a bass clef with a key signature of one flat. It contains three measures: the first measure has a quarter note on G2, the second has a half note on G2, and the third has a half note on G2. The lyrics 'schuß ge - bet -' are written below the vocal line.

tet, her -

The first system of music consists of two vocal staves (treble and bass clef) and a piano accompaniment. The vocal lines are in a minor key. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a simple bass line in the left hand. The lyrics 'tet, her -' are positioned below the vocal staves.

ant her - ant

The second system of music continues the vocal and piano parts. The vocal lines include the lyrics 'ant her - ant'. The piano accompaniment maintains the same rhythmic and harmonic structure as the first system. The lyrics are placed below the vocal staves.

dolce
In En - - - - - gels-

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "In En - - - - - gels-". The piano accompaniment is written in two staves, with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

ar - - - - - men ent - süht

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "ar - - - - - men ent - süht". The piano accompaniment is written in two staves, with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

zu er - war - men, find' Er -

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, with the lyrics "zu er - war - men, find' Er -" written below the notes. The bottom two staves are for the piano accompaniment, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

bar - men,

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The lyrics "bar - men," are written below the vocal line. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, ending with a flourish in the bass line.

Er - bar - men, Er -

bar - men.

The musical score is arranged in four systems. The first system contains the vocal line with the lyrics 'Er - bar - men, Er -' and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'bar - men.' and the piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment with intricate melodic lines in both hands. The fourth system concludes the piano accompaniment with a final cadence.



Christian Lobes Leben.

Von W. Bode.

Johann Christian Lobe wurde am 30. Mai 1797 in Weimar geboren. Seine Eltern waren sehr arm; der Vater stand in Bertuchs, des großen Verlegers und Unternehmers, Diensten und illuminierte das berühmte Bilderbuch und andere Kupferwerke. Er blieb das Schulgeld zuweilen schuldig, als er seinen Christian auf das Gymnasium schickte; der Unterricht dort war aber auch wenig wert, und als Christian in der Tertia konfirmiert wurde und die Schule verließ, fühlte er sich selber sehr unwissend. Seine damaligen Kenntnisse faßte er später so zusammen: etwas Christentum, einige römische Kaiser-namen, keinen einzigen deutschen.

Und doch war der Knabe begabt und lernbegierig. Am meisten Lust hatte er zur Musik: als ganz junges Kind lernte er sie kennen und lieben, wenn er einem Großvater lauschte, der in den Schummerstunden sich am Dudelsackblasen vergnügte. Bald hatte er sein eigenes Instrument, eine Flöte. Und bald ward sein Spiel be-

wundert. Die Erbprinzessin-Großfürstin Maria Paulowna hörte von diesem Knaben, und da ihr daran lag, die Musik in ihrer neuen Heimat auf einen höheren Stand zu bringen, so ließ sie auch dem kleinen Christian Lobe Stunden geben, zuerst bei'm Konzertmeister Riemann.

Christian war erst elf Jahre alt, als Riemann ihn aufforderte, nun öffentlich zu zeigen, was er gelernt habe, und im Theater in der Zwischenakts-Musik ein Solo zu spielen. Man kann sich denken, wie dem blassen, kränklichen Knaben hinter den Kulissen zu Mute war, als er in seinem aufgebürsteten Sonntagshabit des Augenblicks harrte, wo die Reihe an ihn kam.

„Du mußt hinaus und wirst dich blamieren,“ dachte er, „du wirst keinen Atem haben, und deine Finger zittern ja jetzt schon fieberhaft.“ Da trat der alte Genast, der Regisseur, zu ihm: „Nun, Kleiner, nur Mut! du sollst ja in der Probe recht schön geblasen haben. Halte dich bereit, ich werde sogleich das Zeichen zum Aufziehen des Vorhanges geben. Wenn die Gardine oben ist, gehst du hinaus, machst zwei Verbeugungen, die erste vor der Hofloge, die andere vor dem Publikum, und dann fang in Gottes Namen an!“ — Und Christian ging hinaus; lauter Beifall zeigte nach jedem Satze die Freude der Zuhörer über die Kunst des Kleinen. Vor dem Theater warteten die Eltern, die diesen Abend Freibillete für die Galerie gehabt hatten. „Es ist gut gegangen“, sagte der Vater, „du hattest wohl große Angst?“ — „Ach ja, lieber Vater.“ — „Meine Angst war doch noch größer“, sagte die Mutter. Der glück-

liche Abend ward zu Hause splendid gefeiert, „denn es wurde nicht nur warme Suppe gekocht, sondern es gab sogar nachher noch Butter und Käse.“ — —

Ein paar Jahre später brachte Christian seinem Lehrer (es war jetzt der Kapellmeister August Eberhard Müller) seine erste Komposition. Das war gleich eine große Symphonie. Der Lehrer lächelte. „Aller Anfang ist schwer, und Hören ist die Hauptsache“, meinte er; er setzte schon für den nächsten Tag die Probe an. Christian war am andern Morgen zuerst im Theater. „Es war eine entzündende, erwartungsvolle Angst, wie sie etwa die Jungfrau empfinden mag, die zum ersten Male den Ballsaal betritt.“ Eine schredliche Stunde folgte! Aus Christians Notenblättern „kam Nichts zum Vorschein als ein wütendes, schreiendes, quiekendes, tobendes, unsinniges Durcheinander aller Instrumente“; die Musiker lachten und höhnten dazwischen und übertrieben noch das vorgeschriebene Lohwabu. —

So ward Christian vom ersten Dünkel kuriert und er wußte nun, daß er noch hart arbeiten und viel lernen müsse. 1811 trat er hier in die Hofkapelle ein. Das war eine Gesellschaft von höchstens dreißig Musikern, tüchtigen, mittelmäßigen und schwachen; wir wollen sie näher betrachten.¹⁾

¹⁾ Die nachfolgende Schilderung der Kapelle entnehme ich dem Sinn und den Urteilen nach, aber nicht wörtlich, sondern verkürzt und um einige Angaben vermehrt, dem Buche ‚Weimarische Theaterbilder aus Goethes Zeit‘ von W. G. Gotthardi, Jena und Leipzig 1865. Hinter dem Namen „Gotthardi“ verbarg sich der Pastor Moritz Müller zu Niederroßla; da er Ende

Kapellmeister Müller, 1767 zu Northeim geboren, Schüler des Budeburger Bach und von 1804—10 Nachfolger des großen Sebastian Bach als Thomaskantor zu Leipzig, beschloß seine Laufbahn in Weimar, wo er noch bis 1817 tätig war. Als Komponist und Theoretiker angesehen, war er zum Dirigenten wie geschaffen. Er schenkte den Sängern nichts, namentlich aber exerzierte er seine Kapelle ohne Schonung; was die Sache erforderte, mußte geleistet werden. Er war einer der schönsten Männer im Städtchen, ziemlich groß, gleichmäßig gebaut, nur ein wenig zur Fülle neigend. Regelmäßige, markierte Gesichtszüge, eine hohe Stirn, welcher die Intelligenz und die Festigkeit des Charakters abzulesen waren; ein geistvolles, blitzendes Auge, eine wohlgebildete Nase und ein feingebildeter Mund nahmen sofort für ihn ein. Im Umgang konnte er überaus liebenswürdig sein; sein Lächeln hatte zuweilen etwas Schalkhaftes. Aber im Dienst blieb er unerbittlich, ja hart; die Schwachen fürchteten ihn, und er hat sie haß geplagt; Lob aus seinem Munde war selten und hatte um so größeren Wert. Die Leistungen der Kapelle waren unter ihm denn auch tadellos; er bot dem Publikum stets etwas Ganzes und Fertiges; tüchtige Kenner, wie z. B. der Domorganist Fischer in Erfurt, stellten jetzt die weimarische Hofkapelle neben die

1806 geboren ist, und bis zum siebenten Jahre auf dem Lande lebte, so konnte er aus eigener Erinnerung nicht eben viel über eine Periode berichten, die im Frühjahr 1817 endete, aber gerade die Theaterkapelle konnte er vortrefflich schildern, denn sein Vater gehörte ihr als einer der Violinisten an.

Dresdner und andere berühmte Anstalten, die doch über viel größere Mittel verfügten.

Müller dirigierte sitzend, da er an Podagra litt; neben ihm stand sein Partitur-Umwender, der Orchester-noten-Kopist und Hofmusikus Zahn, ein schwächtiges, freundliches Männchen.

Erste Geiger waren Ernst August Riemann, Karl Göze und Karl Eberwein. Von Letzterem haben wir an anderer Stelle ausführlich gesprochen; Göze, 1791 geboren und bis 1858 in Dienst, war ein Schüler Spohrs und hatte im Pariser Konservatorium auch die Unterweisung Kreuzers und Cherubinis genossen. Auch er versuchte sich wie Eberwein in Opern und Singspielen, die in Weimar aufgeführt wurden: ‚Alexander in Persien‘, ‚Das Orakel‘ usw. Er war (nach Ferdinand Hiller) „ein feuriger, geschiedter, beredter Mann, ein durchgebildeter Tonkünstler.“ Riemann stand als Geiger nicht auf der Höhe wie Eberwein und Göze, sein Ton war etwas dünn, aber „Musikdirektor“ ward er vor ihnen als der Ältere, denn er war schon 1772 geboren und stand seit 1790 bei der weimarischen Hofkapelle, nachdem er bei'm Stadtmusikus Eberwein die Lehre durchgemacht hatte. Man schätzte ihn als tüchtigen Lehrer und aufmerksamen Dirigenten; seit 1806 war er Korrepetitor für die Oper.

Die zweiten Geigen führte Musikdirektor Unrein. Er leitete die Musik in den Schauspielen, wobei er seine Kollegen nicht übermäßig plagte; die Hälfte von Dem, was er ihnen vorlegte, wußten sie auswendig. Unter den Violinspielern trugen Zwei denselben Namen

wie ihr Kapellmeister: ein älterer Mann, Johann Christian, und ein noch recht junger: Theodor Amadeus Johann Christian Müller war ein Schüler von Rittel in Erfurt, der der letzte Schüler Sebastian Bachs gewesen war; er war ein Gelehrter und las griechische oder lateinische Klassiker, wenn er im Orchester sitzen mußte und nichts zu tun hatte, d. h. wenn auf der Bühne Schauspiel war.¹⁾ Theodor Amadeus Müller, ein Sohn des Kapellmeisters, komponierte wunderhübsche Zwischenakts-Musiken; auch er war ein Schüler Spohrs gewesen; an den Befreiungskriegen hatte er als Freiwilliger teilgenommen; später leitete er im Nebenamt eine Zeitlang die Regiments-Musik. Er war ein Mann voller Humor und Lebenslust; sein Kollege Wagner dagegen plagte sich und sein Instrument, ohne eine schöne Leistung herauszubringen, und kam aus der übelsten Laune zeitlebens nicht heraus. Bei der zweiten Violine verdient noch ein ältlicher, robuster Mann namens Reich deshalb Erwähnung, weil er ein Klavierlehrer und vielleicht der erste Klavierlehrer von Karl Maria v. Weber gewesen ist, nämlich im Jahre 1794, als Webers Mutter eine kurze Zeit für Goethes Theater verpflichtet war.

Auf der andern Seite des Orchesters waren der erste Kontrabassist Zipfel und der Tympanist Eulenstein die Senioren. Zipfel: ein ehrwürdiger Greis, dabei noch wie in der Jugend eine mächtige Gestalt, der sein riesiges Instrument wohl zu meistern wußte. Johann

¹⁾ Dies war der Vater des in voriger Anmerkung erwähnten Pastors Moritz Müller.

Friedrich Adam Eilenstein oder Eilenstein stellte dagegen das Alter ohne Würde dar; 1782 war er als Liederkomponist an die Öffentlichkeit getreten, 1786 Organist der Stadtkirche geworden, später auch Korrepetitor in der Hofkapelle; immer galt er für einen tüchtigen Musiker, aber sein Hang zum Trinken brachte ihn herunter; zum Wein reichte es nicht, also wurde der Branntwein sein Begeisterungsmittel: man kann sich ausmalen, wie er im Dusel auf seinen Pauken herumklöppelte oder in der Stadtkirche die Orgel pfeifen ließ; zuweilen geriet er schon auf dem Wege zum Dienste auch mit dem Oberkörper in den Straßenschmutz. In der Stadtkirche mußte ihm ein „Substitut“ gestellt werden; in der Hofkapelle fuhren sein Vorgesetzter Müller, zuweilen auch Goethe selber, über ihn her. Auch der erste Trompetist, Pfeifer, war ein Trinker; früher Stabshoboist bei dem weimarischen Regimente hatte er mehrere Kriege mitgemacht und nun blies er manchmal allzu-schmetternd in seine Trompete.

Als Kontrabassist ist neben Zipfel noch Matthes zu nennen; Ambrosius spielte die erste Viola ganz vortrefflich, Haase und Ulrich das Violoncello. Eduard Ulrich war ein Bruder jener Karoline Ulrich, die in Goethes Hause als Gesellschafterin der Geheimrätin lebte und nachher den Professor Riemer heiratete. Johann Michael Haase wird von Moriz Müller „ein wahrer Sänger auf den Saiten“ und von Ferdinand Hiller „die gutmütigste deutsche Musitantenseele“ genannt.

Am Oboe-Pulte dehnte sich Christian Eberwein aus, ein breiter, umfangreicher Mann, zu dem sein nied-

liches Instrument wenig passen wollte. Aber wie herrliche Töne entlodte er ihm! Unter den Fagottisten ist Schmidt der Erste, Vater der lieblichen Schauspielerin Marie Schmidt, der nachmaligen Marie Baum. Die Hornisten heißen Hey und Zipfel; Letzterer ist der Sohn des Kontrabassisten; die Klarinetten führt Schlömilch, ein gebildeter Musiker, der auch in Schillers Familie Unterricht gegeben hatte.

Und nun sind nur noch die Flötisten zu nennen: Schubart und Lobe. Von Schubart hörte man den rundesten, weichsten, beseeltesten Ton, der sich aus der Flöte ziehen läßt; wenn er die Wanderung des Tamino und der Pamina durch Feuersglut und Wasserwogen mit seinen Klängen begleitete, so glaubte man an den Zauber der Flöte. Lobe erreichte diesen zauberischen Ton nicht, konnte dafür aber in der Kunstfertigkeit mit den größten Virtuosen um den Preis ringen.

Vierunddreißig Jahre stand Lobe an diesem Pult in der Hof- und Theaterkapelle; als Flöten-Virtuose erwarb er sich Ansehen, doch spielte er oft auch die Bratsche.

Wir waren in seiner Lebensgeschichte bis zu seiner ersten Orchester-Komposition und seinem Eintritt in die Kapelle gekommen; als nächste Station betrachten wir nun die erste Liebe des Jünglings. Eine Schauspiel-Schülerin war es, deren Spuren er errötend folgte, ohne je eine Anrede oder sonst eine Annäherung zu wagen. An einem dunkeln Herbst-Nachmittage aber schlich sich der Verliebte in's Theater und aus dem Orchester in's Parterre und in den Schuß eines Pfeilers; er

wußte, daß Probe der ‚Turandot‘ angefezt war, und in dieser Probe sollte seine Angebetete zum ersten Male die Bühne betreten. Die Schauspieler versammelten sich in ihrem Reiche; als einziger rechtmäßiger Zuschauer erschien der Intendant, der Geheime Rat v. Goethe, der hinten in seiner Loge Platz nahm. Niemand bemerkte den ungeladenen Gast im Dunkel des Zuschauersaals. Genast trat vor: „Befehlen Exzellenz, daß die Probe beginnt?“ — „Wenn's beliebt!“ tönte es aus dem Hintergrunde zurück. Der erste Akt wurde gespielt; erst im vierten Auftritt des zweiten Akts erschien die junge Anfängerin, als eine der zwölf Slavinnen der Prinzessin Turandot; aber das Unglück wollte, daß der liebende Christian sie von seinem Platze nicht sehen konnte: sie stand gerade an seiner Seite, ganz nahe den Kulissen, für ihn verdeckt. Der Jüngling, von mächtigem Verlangen ergriffen, verläßt also seinen Pfeiler, macht einen Schritt nach der Mitte zu, einen zweiten, und dritten: die junge Slavine erblickt ihn, sie neigt ihr reizendes Köpfchen mit leisem Gruß; ihre Wangen erröten; Christian, von Glück trunken, winkt ihr zu, immer wieder, sich ganz vergessend, bis plötzlich eine mächtige Bassstimme, Goethes Stimme, ertönt: „Schafft mir doch den Schweinhund aus den Augen!“ Unter dem Gelächter der Schauspieler stürzt sich der so jäh aus allen Himmeln gestoßene Jüngling über die Bänke hinweg, in seiner Verwirrung den dümmsten Weg nehmend. Schamglühend gelangt er in's Freie und wie ein verfolgter Mörder eilt er in sein Stübchen. — Am andern Tage aber erfuhr er, daß Goethe ihn gar

nicht gemeint hatte! Das zornige Wort hatte dem Korrepetitor Eilenstein gegolten, der wieder einmal seine Schnapsflasche zur Probe mitgebracht und ihr so kräftig zugesetzt hatte, daß er die Märsche, die in der ‚Turandot‘ vorkommen, schließlich nach seinem eigenen Taktgefühl auf dem Klavier trommelte und diese Märsche dann zu spielen begann und aufhörte, wenn der lustige Geist in seinem Innern ihn gerade antrieb. Der verliebte Christian hatte dieses tolle Spiel und die entstehende Verwirrung gar nicht bemerkt; wohl aber war Goethes Zorn wach geworden und hatte sich schließlich in jenem Kraftsaße entladen, den Lobe „so eitel war“, auf sich zu beziehen.

Nach diesem peinlichen Abschlusse eines zarten Minnedienstes wandte sich des Jünglings Kraft wieder ganz auf's Lernen und Schaffen. Er gönnte sich kein Vergnügen, lebte unter größten Entbehrungen fort und strebte nur, daß ihm die Flügel des Geistes wuchsen. In den verschiedensten Musikformen komponierte er jetzt ohne viel Anstrengung, und seine Kollegen konnten ihm nun keine Fehler mehr zeigen. Bald richtete sich sein Ehrgeiz auf die größte Aufgabe, die Oper. Mit einundzwanzig Jahren ging er an's Werk. „Ich kannte zu jener Zeit so gut wie nichts von der Welt, denn ich hatte still nur in und mit mir gelebt, hatte einen ungeheuern Respekt vor allen Menschen von nur einiger Bedeutung und war äußerst schüchtern. An wen sollte ich mich mit der Bitte um einen Operntext wenden? Ein Freund, Student, erbarmte sich meiner Not . . . Er brachte es aber nur bis zum Titel: ‚Wittekind‘ . . . Da beschloß ich, mir den Text selber zu machen.“

Das war der Entschluß zu einer Heldenleistung! Denn der junge Mann wußte von der altdeutschen Geschichte so gut wie nichts und von der Verskunst und Dramaturgie ebensowenig. Diese Dinge mußte er also lernen, ehe das Dichten begann. Er ward nun ein fleißiger Kunde der Großherzoglichen Bibliothek und holte immer neue Bücher, die hilfreich zu sein schienen: Aristoteles, Horaz, Quintilian, Sulzers Theorie der schönen Künste, Lessings Dramaturgie, Morizens Prosodie, Bücher über Karl den Großen, vorbildliche dramatische Werke, geschätzte Operntexte. Sehr früh am Morgen begann sein Studium; um Mitternacht saß er noch dabei; auch bei seinen Mahlzeiten hatte er ein Buch neben dem Teller.

Nach einem halben Jahre so heftiger Anstrengung glaubte er zu wissen, wie man dichten muß; aber nun fehlten die poetischen Ideen! „Was habe ich gelitten, um einen leidlichen Gedanken mit einem leidlichen Ausdrucke im bestimmten Versmaße hervorbringen zu können! Wie viele Male habe ich eine Zeile gedreht, gewendet, um Klang und Fluß hineinzubringen. Glaubte ich die besten Worte zu einem Gedanken gefunden zu haben, so paßte die Silbenzahl nicht zum Metrum . . . und nun vollends die Reime!“

Aber nach dreiviertel Jahren war auch diese Aufgabe bewältigt; das herrliche Wort „Ende“ entfloß der Feder; der glückliche Dichter lief nun, sich zur Belohnung, stundenlang durch Wald und Feld; selig ermattet legte er sich zu Bett: „Morgen geht's an die Komposition!“

In den Monaten, die er dieser Schlußarbeit widmete, erlebte er noch ein Großes. Er beschloß, nach Berlin zu reisen und in die dortigen Musik- und Theaterverhältnisse hineinzubliden; die Reisekosten hoffte er einzubringen, indem er dort im königlichen Theater in Zwischen-Akten als Flöten-Virtuose sich zeigte. Um gut gerüstet zu sein, wünschte er sich einen Empfehlungsbrief Goethes an Zelter, damit er diesen berühmten Mann und vielleicht auch seine Singakademie kennen lernen könne. Er schrieb also ein wohldurchdachtes Bittgesuch an Goethe — es war im April 1820 — und ward daraufhin zum Geheimrat bestellt. Die Unterredung lief recht gut ab, ebenso das Konzert in Berlin, ebenso die Vorstellung bei Zelter und endlich der mündliche Bericht über alles Erlebte, den er Goethen abstatte mußte. Nachdem er durch diese Feuerproben hindurchgegangen und bei Goethe wie bei Zelter mit Lob und Anerkennung aufgenommen worden war, wuchs auch sein Selbstbewußtsein; er wagte nun eher ein Wörtlein mitzureden. Auch daß sein neuer Kapellmeister, der in ganz Europa berühmte Johann Nepomuk Hummel, Mozarts Schüler und Beethovens Freund, zuweilen vertraulich mit ihm über die gemeinsame Kunst plauderte, stärkte ihn nicht wenig.

Am 5. Januar 1822 stand auf dem Theaterzettel: „Zum ersten Male: Wittelind, große Oper in drei Akten, Text und Musik vom Hofmusikus Lobe.“ Die Sänger gefielen sehr: Stromeier, Moltke, Denny und die Eberwein; Text und Musik ließen die Herzen kühl. Nach einer zweiten Aufführung verschwand das Werk.

Es folgten immer neue Lernjahre. Lobe trieb jetzt das Französische und Englische, bis er sich leicht darin ausdrücken konnte; er suchte in die Philosophie einzudringen; er durchforschte die Musiklehre und Musikgeschichte, gab Stunden, komponierte und trat hie und da als Virtuose auf. Im September 1829 ward seine zweite „große Oper in drei Akten“ aufgeführt: ‚Die Flibustier‘, Text von Gehe. Aber erst die dritte hatte Erfolg; es war eine Zauberoper in 5 Akten und hieß: ‚Die Fürstin von Grenada oder der Zauberblick‘. Im September 1833 erschien sie auf der weimarischen Bühne; der Beifall war so groß, daß man ihr den schönsten Erfolg seit Karl Maria v. Webers Meisterwerken zuschreiben konnte. Partitur und Klavierauszug erschienen bei Schott in Mainz. Die ‚Allgemeine Musikalische Zeitschrift‘ rühmte diese Oper in den höchsten Tönen, so daß Jemand im ‚Gesellschafter‘ schon spöttelte: Lobes Name wirke auf seine zahlreichen Freunde imperativisch; aber in Robert Schumanns ‚Neuer Zeitschrift für Musik‘ legte bald darauf ein unbarmherziger Kunstrichter die Schwäche des Werkes dar und zeigte, daß dem überall kunstgerechten Tonsetzer weiter nichts fehlten als Genie und Ursprünglichkeit.

Lobe versuchte sein Glück noch in zwei komischen Opern: ‚Der rote Domino‘ und ‚König und Pächter‘, die 1837 und 1844 in Weimar aufgeführt wurden; dann gab er das Ringen auf. Ähnlich ging es mit seinen übrigen Kompositionen; bis 1840 erschienen gegen 40 Instrumental-Werke von ihm in Druck; die meisten hatten nur einen Achtungs-Erfolg; Verbreitung fand

allein eine Ouvertüre ‚Reifelust‘. Früher als das Komponieren stellte er das Konzertgeben als Virtuose ein; in dieser Hinsicht war er selber nie mit seiner Leistung zufrieden gewesen.

Ein großes Feld blieb ihm noch nach diesem zweifachen, schmerzlichen Verzicht: der mündliche Unterricht, die Abfassung von Lehrbüchern und die Zeitschriften-Plauderei über musikalische Dinge. Gerade als ein Selbstlerner, der die Mühsal des Unberatenen hundertmal erfahren und unzählige Hindernisse überwunden hatte, war er berufen, Jüngeren den rechten Weg zu zeigen. Er verstand und liebte sich klar und schlicht auszudrücken, blieb stets auf dem Boden des gesunden Menschenverstandes und hatte sich in seinen Lebenskämpfen das köstlichste Gut, den Humor, errungen. So kam er als Lehrer und Schriftsteller den Bedürfnissen vieler entgegen. Früh im Jahre 1840 gründete er in Weimar ein Musik-Lehr-Institut, worin er nach einem eigenen, von allen bekannten Methoden abweichenden Verfahren unterrichtete und zwar je nach den Schülern auf deutsch oder französisch oder englisch. Er bezweckte nicht nur eine vollkommene technische, sondern auch eine aesthetische Bildung seiner Kompositionsschüler, lehrte also z. B. auch Prosodie und Theorie der lyrischen und dramatischen Poesie. Übrigens war und blieb Lobe ein Gegner der Konservatorien.

Nach einiger Zeit schien ihm Leipzig eine günstigere Wirkungsstätte als Weimar. 1845 nahm er seinen Abschied als Kammermusikus, wobei ihm der Großherzog den damals noch seltenen Professortitel verlieh.



Josef. A. C. Eob.

Nach einer Photographie
und Stich von Wegner

1846 siedelte er nach Leipzig über, errichtete auch dort ein Musik-Institut und übernahm die Redaktion der ‚Allgemeinen Musikalischen Zeitung‘, die früher Goethes Freund Friedrich Rochlig und danach Gottfried Wilhelm Fink geleitet hatten. Als Redakteur hatte er jedoch kein Glück: die genannte Zeitschrift ging 1848 ein, und ein neues Blatt, das Lobe später gründete, kam nicht auf. Seine Aufsätze dagegen, die er in verschiedene Zeitschriften gab, waren sehr beliebt, und ebenso wurden seine musikästhetischen Werke als sehr brauchbar erfunden; genannt seien ein vierbändiges ‚Lehrbuch der musikalischen Komposition‘ und ein ‚Katechismus der Musik‘.¹⁾

So ward er langsam ein alter Mann. Er konnte die neuen Geschlechter mit seinen Erinnerungen unterhalten; Goethe, Zelter, Weber, Hummel, Mendelssohn, Vorhing redeten noch einmal durch ihn. Auch was er sonst von alten Zeiten erzählte, fand überall Beifall. Seine Urteile dagegen erregten zuweilen Ärgernis. Er war längst nicht mehr schüchtern und sprach keinen Autoritäten mehr nach; er war jetzt selber ein Geschmacksmeister für Viele. Dabei zeigte sich denn, daß er alles Schöne ergriffen und in dankbarer Liebe bewahrt hatte, was ihm in jungen Jahren erschienen war; für die neuesten Tonschöpfer war er zuweilen noch offen, z. B. für Franz Liszt, der auch ihn

¹⁾ Bis 1912 sind von diesem Buche 28 Auflagen oder 120 000 Stück erschienen; von einem Katechismus der Kompositionslehre 7 Auflagen oder etwa 18 000 Stück. Der Verlag ist J. J. Weber in Leipzig.

zu schätzen wußte; den großen Neuerer Richard Wagner dagegen lehnte er ab. Er schrieb manches treffende Wort gegen den Textdichter, den Lieddichter und den Kunstschreiber Wagner: seine Pfeile trafen, aber Wagner spürte sie nicht.

Im Jahre 1859 gab Lobe vierzehn Aufsätze unter dem Titel ‚Aus dem Leben eines Musikers‘ heraus (bei J. J. Weber); 1869 ließ er eine andere Auswahl von 52 Aufsätzen als ‚Konsonanzen und Dissonanzen‘ folgen (bei Baumgärtner in Leipzig); danach trat er wenig mehr an die Öffentlichkeit.

Sein letztes Jahrzehnt schildert Robert Citner in der ‚Allgemeinen Deutschen Biographie‘: „Der alte Lobe war nicht nur in Leipzig eine allbekannte und geschätzte Persönlichkeit, sondern die ganze musikalische Welt verehrte ihn. Sein redliches, unablässiges Streben nach Wahrheit, wenn es auch vielfach durch Irrtümer getrübt war, sein bis in's hohe Alter stetig gleichbleibender Fleiß, seine Gewissenhaftigkeit in Ausübung übernommener Verpflichtungen hatte ihn Allen, mit denen er in Berührung kam, lieb und wert gemacht. Trotz seines schwächlichen Körpers ertrug er ein höheres Alter leichter, als man glauben sollte. Erst als die Achtzig immer näher rückten, zog er sich von jeder öffentlichen Tätigkeit zurück und erwartete still und zurückgezogen sein Ende.“

Lobe starb in seiner zweiten Heimat am 27. Juli 1881.





Erstes Gespräch mit Goethe.

Ich hatte mich mit der Bitte um ein Empfehlungs- schreiben an Zelter schriftlich an Goethe gewendet, da ich den Mut nicht fand, mein Gesuch mündlich vorzubringen; er ließ mir aber sagen, daß ich den andern Tag um 12 Uhr zu ihm kommen möge, da er mich zu sprechen wünsche.

Es würde keinen uninteressanten Beitrag zu dem Kapitel von den gemischten Gefühlen in der Psychologie abgeben, wenn ich den ungeheuren Wirrwarr von Schreck und Freude schildern könnte, der mein Inneres diesen und den folgenden Tag durchströmte. Ich beginne aber meine Erzählung gleich mit dem Momente, als ich mit dem stärksten Herzschlag, den ich je in meinem Leben gehabt, und mit einem vom dichtesten Nebel der Befangenheit umflorten Kopfe vor dem Dichturfürsten stand.

Er durchschaute meinen miserablen Zustand mit dem ersten Blick und begann, um einen sprechfähigen Menschen aus mir zu machen, mit gewinnendster Freundlichkeit zu fragen, wann ich abzureisen gedenke.

Ich wußte, daß er nach Karlsbad reisen werde, und hatte deshalb mein Gesuch lange vor den Theaterferien eingereicht, in denen ich erst Urlaub erhalten konnte. Dies war der Gedanke, den ich ihm zu erwidern hatte, den ich aber so verwirrt vorbrachte, daß ich fürchten mußte, er werde mich als unzurechnungsfähig sogleich entlassen. Aber er war in einer seiner liebevollsten Stimmungen und fuhr sogleich fort:

„Ein Brief an Zelter geht morgen ab. Ich werde Ihrer darin gedenken, und Sie mögen bei ihm sprechen, wann Sie können; er wird Sie freundlich aufnehmen. Indessen habe ich Sie sprechen wollen, um den Zweck Ihrer Reise näher kennen zu lernen, sodann auch, um Ihnen einige Aufträge zu erteilen. Sagen Sie mir zunächst, was Sie von einem Besuch bei Zelter hoffen und wünschen.“

Diese so nachsichtsvolle Rede fing an, eine beruhigende Wirkung auf mich zu machen; es tauchte allmählich etwas Fassung in mir auf, und ich erwiderte mit weniger gedrückter Stimme und Redeweise, daß ich vor allem den Wunsch hege, einer Aufführung oder wenigstens einer Probe der Singakademie beiwohnen zu dürfen, über deren treffliche Leistungen so viel Rühmliches verlaute.

„Ich konnte mir's denken“, bemerkte Goethe, „allein Das ist nicht so leicht, und meine Empfehlungen haben nicht jederzeit den gewünschten Erfolg gehabt. Ob es gleich Zelter nicht an Bereitwilligkeit fehlt, so stehen doch die Umstände nicht ganz in seiner Gewalt. Indeß Sie sind jung, und die Jugend hat Glück.“

Ah, nicht jede! klagte es in meinem Innern, ohne daß ich dem Gedanken Ausdruck zu geben gewagt hätte. Goethe las ihn offenbar in meinem Gesicht, denn er fuhr sogleich fort:

„Oder glauben Sie an den Ausspruch nicht?“

Ich hatte so viel Mut gewonnen, um die Erwiderung zu wagen, daß der Gedanke wahr sein müsse, da Excellenz ihn ausspreche. Aber Alles habe Ausnahmen, und mir komme es zuweilen vor, als gehöre ich zu derartigen Ausnahmen.

Da nahm sein Gesicht einen ernstern Ausdruck an, und er bemerkte: „Eine solche Äußerung höre ich von keinem Menschen gern, am allerwenigsten von jungen Leuten, die noch gar nicht wissen, was zu ihrem Glüd dienen kann. Zudem deutet sie auf hohe Ansprüche und auf Verzagttheit zugleich. Damit verbittert man sich das Leben und schwächt den guten Mut zum Handeln.“

In der Gefahr kommt mir die Fassung. Diese Wendung des Gesprächs war für mich, der ich Goethe vergötterte, eine große Gefahr. Ich fühlte, daß ich sie durch eine gute Antwort beseitigen müsse, und erwiderte deshalb sogleich mit einer ehrfurchtsvoll dankbaren Miene, indem ich zum ersten Mal den Kopf hob und ihm offen in sein Jupiterauge blickte: „Verzeihen Eure Excellenz meine Bemerkung! Die Lehre schon, deren Sie mich würdigen, muß ich ja als ein Glüd erkennen, denn sie wird mir zeitlebens im Gedächtnis bleiben; ich werde mich derselben dadurch würdig zu machen suchen, daß ich sie stets mit gutem Mut zu befolgen trachten will.“

Bei dieser Antwort nahmen seine Züge wieder den frühern freundlichen Ausdruck an, und er entgegnete beruhigend: „Halten Sie diesen Entschluß fest, und Sie werden gut dabei fahren! Und da Sie guten Rat annehmen, so will ich Ihnen mitteilen, worin meine Aufträge bestehen, wovon Sie jedoch keine Mitteilung an Andere machen wollen.“

„Ich wünsche nach Ihrer Rückkehr von Berlin ein getreuliches Referat über die dortigen Zustände von Ihnen zu vernehmen, über das öffentliche Leben, soviel Sie es zu beobachten Gelegenheit finden, über die Personen, mit denen Sie etwa in Berührung kommen, namentlich über Theater und Musik. Ich erhalte zwar von Zelter gute Schilderungen, aber er ist alt und Berliner. Sie sind jung und Weimaraner. — Haben Sie schon früher Reisen gemacht?“

„Es ist meine erste, Exzellenz“, erwiderte ich, „und ich würde auch Diese nicht unternehmen können, wenn ich nicht hoffen dürfte, auf der Berliner Bühne in den Zwischenakten als Virtuos mich produzieren und durch das Honorar die Reisekosten gewinnen zu können.“

„Gut“, sagte er, „so werden die Eindrücke um so frischer auf Sie wirken. Lassen Sie sich nicht durch ihre Neuheit übermannen und zur Überschätzung verleiten! Beobachten Sie mit Unbefangenheit! Legen Sie den Dingen nichts von dem Ihrigen bei und unter! Sie werden hoffentlich Wolfs dort besuchen. Merken Sie, wie es Diesen in Berlin gefällt und wie sie in Berlin gefallen. Sie finden ferner zu der Zeit der Ferien

Unzelmann dort gastierend. Ich wünsche zu erfahren, wie er von dem Berliner Publikum aufgenommen wird.“

Nicht ohne einigen Stolz auf dieses Vertrauen, das mir der verehrte große Mann zeigte, versprach ich, das Geforderte zu erfüllen, soweit es meine Kräfte nur irgend gestatten würden.

„Es wird gut sein“, fuhr Goethe fort, „wenn Sie sich vorläufig ein möglichst ausführliches Schema aller der Dinge notieren, denen Sie Ihre Aufmerksamkeit zuwenden wollen, mit Hauptrubriken und Unterfragen. Schreiben Sie z. B. unter »Theater« als spezielle Fragen: Stüd? Dichter? Schauspieler? Aufnahme des Publikums? Wirkung auf mich? Und da Sie mir geschrieben, daß Sie in Gesellschaft zweier Kameraden reisen, auch: Wirkung auf Diese? usw. Sie entgehen damit der Gefahr, Umstände zu übersehen; Ihre Beobachtungen erhalten Vollständigkeit usw. Führen Sie überdies, wie dort, so auch unterwegs ein genaues Tagebuch, worin Sie Alles, auch das scheinbar Geringfügige, aufzeichnen. Es gibt nichts, über das sich nicht interessante Beobachtungen anstellen ließen. Gewöhnen Sie sich also, über jede Erscheinung eine Betrachtung oder mehrere zu machen, und wo Ihnen solche nicht im Augenblicke kommen wollen, da schreiben Sie wenigstens in Ihr Tagebuch: »Hier sind Betrachtungen anzustellen.« Was der Geist heute nicht, gibt er morgen oder später.“

Goethe mochte an meinen immer glücklicher strahlenden Augen erkennen, daß ein für seine Lehren empfängliches Menschenkind vor ihm stehe, und es ist ja bekannt, daß er in solchen Fällen und bei sonst guter

Stimmung gern von seinen geistigen Schätzen mittheilte. Er nahm stets lebhaftes Interesse für die bildungsdurstige Jugend, und ganz besonders für junge Künstler. Seine Neigung aufzuklären, anzutreiben, auf die bezüglichen rechten Wege aufmerksam zu machen, vor falschen Richtungen zu warnen, war immer groß und nahm mit den Jahren zu. Einen Beleg dazu findet man in dem Gespräch mit Edermann, worin er Diesem erzählt, was er dem Maler Preller angedeutet, als Dieser behufs seiner weitem Ausbildung nach Italien reiste.

Danach wird man auch Das, was ich hier aufzuzeichnen habe, keineswegs unwahrscheinlich finden, wenn ich auch bemerken muß, daß dieses Gespräch mein erstes mit ihm war, und er früher wohl kaum etwas Anderes von mir gewußt hatte, als daß ich Virtuos sei. Allein eben deshalb hatte ich vorher an ihn geschrieben, mich ihm selbst zu empfehlen.

Ich hatte in meinem Schreiben auf Manches, was mich beschäftigte und interessierte, hingedeutet und nicht mit Unrecht gehofft, daß er Weiteres darüber vernehmen wollte. Und so geschah es. War ihm doch jeder Mensch ein Phänomen, das er durchdringen und aus dem er herauszuloden trachtete, was ihn irgend interessieren konnte, und ihn interessierte ja Alles. Ich selbst habe ihn einmal eine halbe Stunde lang in seinem Garten, mit auf den Rücken übereinander gelegten Händen stehen und ein winziges Schlänglein beobachten sehen, das, in einer halb mit Wasser gefüllten Glasglobe hin- und herhuschend, sich seines Lebens zu freuen schien.

„Ich sehe“, begann er weiter, „aus Ihrem Schreiben, daß Sie sich mit mancherlei Gegenständen beschäftigen, für welche die Musiker sich in der Regel nicht interessieren.“

Ich wagte darauf den Einwurf: daß Dies vielleicht in früheren Zeiten seltener der Fall gewesen, daß aber in neuerer Zeit gerade die Musiker nach vielseitiger Bildung strebten, wie ja unter anderm schon die vielen Komponisten und Virtuosen bewiesen, die auch mit der Feder nicht ungeschickt umzugehen wußten. Ich nannte Reichardt, Zelter, August Eberhard Müller, unsern frühern Kapellmeister, Karl Maria v. Weber, u. A. m.

„Nun gut! Auch Sie haben, wie ich merke, Versuche der Art gemacht, ohne studiert zu haben. Denn Sie sind, wenn ich nicht irre, 1811 in der Kapelle angestellt worden. Wie alt waren Sie damals?“

„Bierzehn Jahre, Eure Exzellenz.“

„Also aus der Schule in die Kapelle!“

„Ach, und wie aus der Schule, Exzellenz! Ich würde erröthen müssen, wenn ich sagen sollte, was ich in der Schule gelernt oder vielmehr nicht gelernt habe.“

„Ihr Schreiben an mich war gut abgefaßt. Wie haben Sie Ihren Stil gebildet?“

„Exzellenz, wie Franklin es mit dem Addison'schen ‚Zuschauer‘, habe ich es mit einigen Ihrer Werke gemacht: sie gelesen, den Inhalt gemerkt, nach einiger Zeit Diesen in eigenen Ausdrücken nachgeschrieben, das Geschriebene dann mit Ihrer Schrift verglichen und so in das Wesen Ihres Stils einzudringen gesucht.“

„Nicht übel! Und welche Werke von mir haben Sie auf diese Weise durch- und nachgearbeitet?“

„Zuerst den ganzen ‚Werther‘.“

„Nun“, sagte Goethe lächelnd, „da haben Sie eben keine glückliche Wahl getroffen! Stil und Ausdrucksweise dieser Produktion haben ein eigentümliches Gepräge, das nicht wohl nachzuahmen ist und auch nicht nachgeahmt werden soll.“

„Ich habe auch die ‚Propyläen‘ und die ‚Wahlverwandtschaften‘, dann Wielands ‚Agathon‘, Schillers prosaische Aufsätze und mehrere andere Werke auf dieselbe Weise nachgeschrieben.“

„So mag's gehen“, sagte Goethe, „und ich muß Ihren Fleiß loben. — Sie sind also auch, wie ich vernehmen, mit der Komposition einer Oper beschäftigt? Von wem ist der Text?“

Schüchtern und halblaut sagte ich, daß ich mir ihn selbst habe machen müssen, da ich Niemand gefunden, der mir einen hätte liefern wollen.

„Und Sie sind damit zustande gekommen?“

„Ich bin bereits mit der Komposition desselben beschäftigt.“

„So werden wir ja wohl später Gelegenheit finden, den Versuch kennen zu lernen. Aber haben Sie sich nicht zuviel aufgebürdet? Die Komposition einer Oper verlangt einen großen Fond von Kraft und Ausdauer: sollte nicht ein gut Teil davon schon bei Verfertigung des Textes verzehrt worden sein? Fühlen Sie bei der Komposition keinen Abgang derselben?“

„Meine Lust ist groß“, erwiderte ich, „Arbeiten mein Glück, und obwohl ich von Jugend auf kränzlich war, kann ich mir doch große Arbeitspenssa zumuten. Zudem“, fügte ich lächelnd hinzu, „hat der Text wohl meine Geduld, aber keine besondere geistige Kraft in Anspruch genommen. Ich habe mir die dramatischen Handwerksgriffe zu abstrahieren gesucht und danach einen Text gemacht; die poetische Kraft konnte nichts dabei tun, denn Die besitze ich nicht.“

„Auf alle Fälle“, sagte Goethe freundlich, „haben Sie viel Willenskraft gezeigt, wenn Sie das Unternehmen fort und zu Ende führen. Werden Sie in Berlin etwas von Ihrer Komposition produzieren?“

„Die beiden Stücke, die ich vorzutragen wünsche, wenn ich zu Gehör komme, sind von meiner Komposition.“

„Und wie steht es mit Ihren Hoffnungen auf Erfolg? Sagen Sie mir Das offen!“

Der tiefe Menschen-Durchdringer wollte aus meiner Antwort erfahren, welche Art von Künstlernatur vor ihm stehe, ob eine arrogante oder eine verzagte. Ich hatte mich indessen nicht lange zu besinnen; ich kannte mich oder glaubte mich wenigstens zu kennen, und sprach mich ganz ohne Rückhalt aus.

„Was meine Kompositionsversuche betrifft“, sagte ich, „so glaube ich während der Arbeit und kurz nach ihrer Vollendung, daß ich etwas ganz Ausgezeichnetes zutage gefördert habe. Bald nachher kommt sie mir jedoch sehr schwach vor, und dann versinke ich in eine trostlose Stimmung und zweifle an allem Talent. Nach

einiger Zeit wachen Drang und Hoffnung wieder auf, mit der Hoffnung, den nächsten Versuch vollkommener zu machen; es wiederholt sich das vorige Spiel, und so (setzte ich seufzend hinzu) ist es mir mit allen meinen Versuchen ohne Ausnahme ergangen.“

„Das“, sagte Goethe, „ist im ganzen kein übles Zeichen. Wer mit seinen Produktionen stets zufrieden ist, wird nicht weit kommen. Allein man kann auch zu weit gehen und durch höhere Forderungen an sich, als man im Augenblick praktisch zu erfüllen die Kraft hat, den schaffenden Geist ängstlich machen und paralisieren.“

Goethe lenkte hierauf das Gespräch wieder auf Zelter und fragte dann, was ich von seinen Kompositionen halte?

Das wäre wohl für Manchen eine verfängliche Frage gewesen, denn bekannt war, wieviel Goethe auf seinen Freund hielt.

Ich kannte aber Goethe aus seinen Schriften hinlänglich, um zu wissen, daß er aus den Meinungen Anderer ihre Anschauungsweise kennen lernen wollte und jede mit großer Toleranz gelten ließ, wenn sie nicht geradezu abgeschmakt war. Ich fand daher gar kein Bedenken, die meinige unverhohlen auszusprechen, und bemerkte: „Ich kenne von Zelter nur seine Liedkompositionen. In der geistigen Auffassung erscheinen sie mir bedeutend und treffend ausgedrückt, aber ihre Form ist antiquiert.“

„Erklären Sie mir Das näher!“ versetzte Goethe.

„Unsere Musiksprache“, fuhr ich fort, „ist seit Handn

und Mozart eine blühendere, sprechendere und anmutigere geworden. Die Melodie ist bei Zelter immer charakteristisch deklamirt, akzentuiert und rhythmisiert; aber seine Tonfiguren — Nächstverwandte der Schulz'schen und Reichardt'schen — sind jetzt veraltet. Dies fällt bei einfachen Singmelodien, die sich besonders dem Volkston nahe halten, nicht auf; aber es tritt stark hervor beim Akkompagnement. Das Zeltersche ist selten etwas mehr als die nötige Erfüllung der Harmonie und die Ergänzung und Ausgleichung des rhythmischen Flusses. Die Neueren haben es in ihren besseren Werken zur Mitsprache des Gefühls erhoben. Wenn Excellenz den Versuch machen wollen, Baß und Mittelstimme manches Zelterschen Liedes ohne die Melodie spielen zu lassen, so werden Sie kaum etwas von einer mit dem Gefühl sympathisierenden Regung vernehmen; dasselbe Experiment mit einem Mozartschen, Weberschen, Beethovenschen Liede angestellt, zeigt etwas Anderes; da fühlt man oft schon Leben und Regung des bezüglichen Gefühls auch ohne die Melodie, und doch ist Dieses erst ein Lallen. Die Musik wird hoffentlich dahin gelangen, daß jede Nebenstimme einen Beitrag, sei er auch gering, zu dem Ausdruck des Gefühls liefert.“

Ich war ins Feuer gekommen und erschraß jetzt fast über meine lange Rede. Doch hatte mir Goethe mit etwas geneigtem Haupte und nachdenklichem Blick aufmerksam, und, wie ich mir schmeichle, nicht ohne Interesse zugehört; blieb auch, nachdem ich innehielt, einen Augenblick sinnend stehen. Plötzlich ging er an den Flügel, der in dem Empfangszimmer stand, öffnete ihn

und sagte: „Machen Sie mir das vorgeschlagene Experiment gleich selbst! Was man deduziert, muß man, wenn's wahr und klar ist, auch durch Tatsachen erhärten können.“

Ich spielte zuerst das Akkompagnement eines Zelter'schen Liedes, dann, wenn ich mich recht erinnere, das zu Dem Klärchens aus ‚Egmont‘: „Trommeln und Pfeifen“, — und endlich die Melodien zu beiden.

„Gut“, sagte Goethe, nachdem ich geendet, „die Welt bleibt nun einmal nicht still stehen, wenn uns ihr Weiter-schreiten auch zuweilen aus der Gewohnheit reißt und uns unbequem wird. Denn ich will Ihnen nicht verhehlen, daß mich Ihre Beispiele nicht so getroffen haben, als ich von Ihrem neuen Prinzip erwartete, das auch gelten mag, wenn es die Musik überhaupt erfüllen kann. Aber darin liegt für euch Jüngere eben der gefährliche Dämon. Ihr seid schnell fertig mit der Kreierung neuer Ideale, und wie steht's mit der Ausführung? Ihre Forderung, daß jede Stimme Etwas sagen soll, klingt ganz gut; ja, man sollte meinen, sie müßte schon längst jedem Komponisten bekannt gewesen und von ihm ausgeübt worden sein, da sie dem Verstande so nahe liegt. Aber ob das musikalische Kunstwerk die strenge Durchführung dieses Grundsatzes vertragen könne und ob dadurch nicht andere Nachteile für den Genuß an der Musik entstehen, Das ist eine andere Frage, und Sie werden wohl tun, wenn Sie dieselbe fleißig nicht bloß durchdenken, sondern auch durchexperimentieren. Es gibt Schwächen in allen Künsten der Idee nach, die aber in der Praxis beibehalten werden müssen, weil man durch Beseitigung

derselben der Natur zu nahe kommt und die Kunst unkünstlerisch wird.“

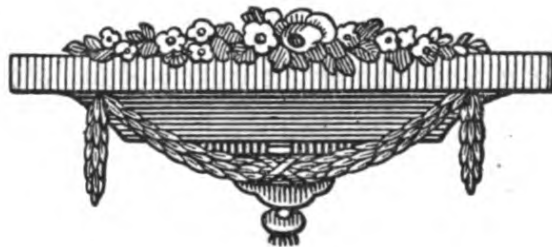
Diesen Gedanken verstand ich nicht. Ich wagte daher zu sagen: „Wenn mich Ew. Exzellenz doch würdigen wollten, diesen Ausspruch durch einige erklärende Worte meinem Verständnis nahe zu bringen!“

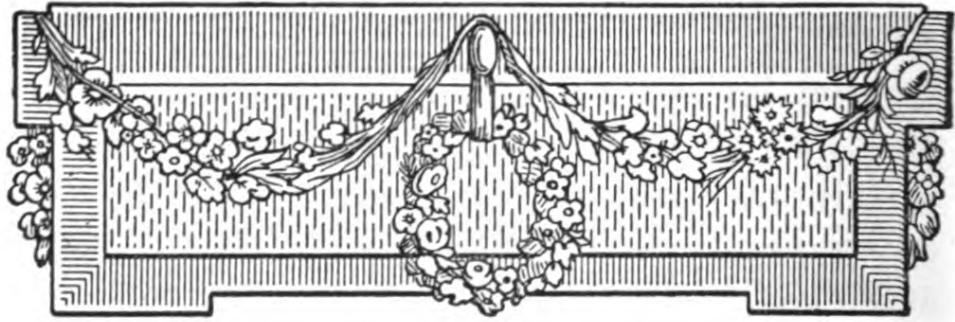
„Es findet sich wohl später einmal Gelegenheit“, versetzte Goethe. „Einstweilen denken Sie selber darüber nach! Nichts übt den Geist mehr, als das Bemühen, Rätselhaftes zu ergründen. Man kommt dabei oft auf Dinge, die man auf gebahntem Wege nach einem klaren Ziele nicht gefunden haben würde.“

Und indem er eine freundliche Kopfbewegung machte, die mir sagte, daß ich entlassen sei, setzte er noch hinzu: „Vergessen Sie nicht, mich nach Ihrer Zurückkunft von Berlin zu besuchen!“

Ich versprach's, drückte meinen innigsten Dank für seine Güte ehrfurchtsvoll aus und empfahl mich.

Das war eine der glücklichsten, und ich darf sagen für mein künftiges Streben einflußreichsten Stunden meines Lebens.





Gespräch mit Zelter.

Von Christian Lobe.

Ich hatte meinen Hofus-Potus im Berliner Opernhause abgemacht und suchte nun Zelter auf. Er saß am Tisch und frühstückte. Eine Bouteille Rotwein war schon zur Hälfte geleert. Er empfing mich freundlich mit den Worten: „Sie kommen mir ganz à propos! Ich probiere eben ein gutes Geschenk von Freundeshand und tue Das jederzeit lieber in Gesellschaft als allein. Nehmen Sie Platz und helfen Sie mir!“

Er holte aus einem Wandschrank noch ein Glas herbei und schenkte ein.

„Sie haben mit ihm gesprochen?“ fuhr er fort. „Ich beneide jeden Weimaraner! Goethe soll leben!“ rief Zelter fröhlich aus, indem er mir das Glas zum Anstoßen entgegenhielt.

„Bis an die möglichste Grenze des Menschenlebens!“ fügte ich hinzu und tat einen guten Zug, wodurch meine Befangenheit Zelter gegenüber schon um einen Grad geringer wurde.

„Ich war gestern im Theater“, sagte Zelter. „Sie werden mit den Berlinern zufrieden sein, der Rumor war groß! Ihr Spiel und Ihre Kompositionen haben

mir gefallen, und ich stimme diesmal mit meinen Landsleuten überein.“

„Nicht immer, Herr Professor?“ fragte ich.

„Nein, wahrlich nicht!“ erwiderte er lachend. „Meine guten Berliner machen in Sachen der Kunst Bêtisen. — Wer war Ihr Lehrer in der Komposition?“

„Koch, Albrechtsberger, Marpurg usw.“, erwiderte ich.

„Also sind Sie Autodidakt?“ fragte Zelter.

„Leider! Ich habe, außer auf Instrumenten, keine andern Lehrer gehabt als — zusammengeborgte Bücher.“

„Ei, da sind wir ja Kollegen!“ sagte Zelter. „Auch ich bin ein solches Stiefkind der Lehre; nur hatte ich's jedenfalls schlimmer als Sie, denn Sie sind gleich in Ihr rechtes Element gekommen; ich aber habe meine Jugend mit der Kelle hinbringen, der Kunst wie ein Spitzbube bei Nacht abstehlen müssen, was sie Andern zugeworfen.“

„Nun“, sagte ich fed (ich hatte das zweite Glas hinunter), „dann sind Sie der glücklichste Spitzbube, denn Sie haben sich reich gestohlen und gehen überdies geliebt und berühmt in die Unsterblichkeit hinein.“

„Na, Gott sei Dank, einige gute Seelen haben mich lieb! Ja, aber es sind ihrer verflucht wenige! — Berühmt? Einiger Lieder wegen, die mancher Andere ebenso gut, mancher Andere besser gemacht hat? In die Unsterblichkeit? Das ist gewiß — am Rodschöke Goethes, denn an der Hand meiner Taten würde ich nicht weit kommen. Er soll leben, mein herrlicher Freund, er soll leben!“

Zelter schellte und ließ noch eine Flasche Roten bringen.

„Um auf den Autodidakten zurückzukommen“, fuhr er fort, „so hat die Sache doch auch eine gute Seite. Es wird einem ohne Lehrer freilich sauer, Etwas zu lernen; es geht langsamer; der Vorrat an Kenntnissen muß ein geringerer bleiben; dagegen wird der Geist auch zu emsigerer Tätigkeit, zu selbsteigenem Denken angestachelt. Den Studierenden wird Alles so bequem dargereicht, daß sie nur zuzulangen brauchen, und was man leicht erwirbt, schätzt man nicht immer nach Würden. Rousseau, Franklin, Shakespeare haben sich selbst geholfen, und Das muß Jeden trösten, dem die Universität die Brüste ihrer Weisheit nicht hat reichen wollen.“

„Ach“, seufzte ich, „Das waren seltene Genies, und besonders günstige Umstände kamen ihnen zu Hülfe! Den Talenten, glaube ich, tut eine gute geregelte Führung durch Schule und Universität not!“ —

„Wissen Sie, was ich für das Universalmittel halte, emporzukommen? **A n s p a n n u n g** heißt's! Aufgaben schwerster Art muß man sich so oft wie möglich stellen und mit ihnen sich herumbalgen, bis man Angstschweiß schwißt. Kein Mensch kann wissen, was in ihm liegt, wenn er nicht in seinen Kräften herumstört. Denken Sie sich einen **B r i e f** von Goethe und seinem **F a u s t**! Ersteren diktiert er in der Minute, und tausend andere Menschen können Das auch. Aber **F a u s t**! Welche ungeheure Anspannung des Geistes verwendete Goethe darauf, dreißig Jahre hindurch! Hätte er mit der Geisteskraft, die er zu einem Briefe brauchte, nur eine

Seite ‚Faust‘ herausgefördert? Da mußten die Geistessehnen ganz anders angespannt werden. Solche Anspannungen scheuen die meisten Menschen, und darum die Seltenheit großer Taten!“

„Das ist ein herrlicher Gedanke!“ rief ich aus. „Sie meinen natürlich nicht, daß, wer sich wie Goethe anspannt, auch Werke wie Goethe schaffen werde, sondern nur, daß Jeder durch öfters wiederholte Anspannungen seine relativen Kräfte steigern und sich, wie man zu sagen pflegt, selbst übertreffen könne.“

„Das meine ich“, sagte Zelter, „und denke, daß, wenn alle begabten Menschen mein Universalmittel benutzten, nicht so viel leeres Stroh in die Welt gestreut und Diese bereits viel weiter vorwärts gekommen sein würde. Aber da schreiben die faulen Hundsfötter im Schlafrode des Geistes ein Stück, eine Oper, einen Roman — wie einen Brief! Ich wünsche oft, ich könnte den Faulpelzen ein Donnerwetter aufbrennen wie meinen Gesellen!“

„Freilich“, sagte ich zu Zelter, „gehört zu solchen geistigen Anspannungen auch ein Körper, wie ihn Goethe besitzt. Wie Viele sind fähig, im einundsiebzigsten Jahre noch so zu arbeiten wie er?“

„Ein tüchtiger Körper ist wohl was wert“, sagte Zelter, „aber auch in Schwachen und Kranken haben mächtige Geister gewohnt. Denken Sie an Schiller! Übrigens irren Sie sich in Goethes Alter“, fügte Zelter hinzu, indem er sein Glas austrank und sich und mir wieder einschenkte.

„Ich bitte um Verzeihung, Herr Professor“, sagte ich, „von 1749 bis 1820 macht 71.“

„Richtig“, sagte Zelter, „und doch sage ich Ihnen, Goethe ist viel, viel älter.“

Was mag der alte Pfiffikus damit meinen? dachte ich und suchte seiner Rede dunkeln Sinn zu ergründen. Mein stuhlig nachsinnender Blick schien ihn zu amüsieren. Überhaupt färbte der Wein seine Laune wie sein Angesicht rosiger.

„Wir alle könnten älter sein.“

Da ich erwartend stillschwieg, fuhr Zelter heiter fort: „Was heißt leben? Essen und trinken tut der Leib, und Goethes Leib ist 71 Jahre alt. Aber der Geist des Menschen schaut zurück in die Zeiten, und so weit ihm die Geschichte zur Kenntnis kommt, so lange hat er gelebt. Was Sie gestern gesehen, ist heute für Sie Erinnerung wie Das, was Sie über ein Ereignis vor tausend Jahren gelesen. Das gibt sechstausendjähriges Wissen. Der Dichter hat zur Darstellung desselben die Vergewärtigungskunst. Wer besitzt sie in höherem Grade als Goethe? Finden Sie zwischen ‚Jern und Bätely‘, deren Zeit Goethes Leib durchwandelt hat, und ‚Lasso‘ einen Unterschied? Hat Goethes Geist nicht jene entfernte Zeit, das italienische Land und Volk, auch durchlebt? Darum ist Goethe 6000 Jahre alt, denn so weit gehen seine Erinnerungen und Studien in allen Hauptdingen, welche sich auf unserer Erde zugetragen, zurück.“

„Sie haben wahrlich Recht, Herr Professor“, rief ich aus, „und Sie machen mich glücklich durch die Ent-

bedung, daß ich statt dreiundzwanzig wenigstens schon einige hundert Jahre alt bin.“

„Man zu!“ sagte Zelter lachend. „Sie haben noch viel Zeit vor sich, um rückwärts alt werden zu können.“

Das war eine unglückliche Äußerung! Ich stand zu jener Zeit in der Blüte der Hypochondrie, und mitten in die heitere Situation kam mir der vertrackte Gedanke an mein nahes Ende! Der Kopf sank mir mit einer miserablen Miene auf die Brust herab.

Zelter machte große Augen und fragte mich überrascht, ob mir unwohl sei? Ich begann ein lamentables Adagio von meiner Ahnung eines baldigen Endes zu singen.

Er brach in schallendes Gelächter aus und sagte: „Zum Teufel, was ist Das? Wenn Sie mir so kommen, Herr, so sind Sie nicht wert, daß Sie in Weimar leben. Kopf in die Höhe! Glas an den Mund! Sie haben vielleicht schon gehört, daß ich zuweilen sehr grob sein kann?“

Dies wurde mit einer so gutmütigen Laune herausgepoltert, daß der böse Geist in mir um so leichter verschucht wurde, als der Wein ihm schon seine Kraft geraubt hatte. Ich nahm mich zusammen, tat einen guten Zug, bat um Verzeihung wegen der unmännlichen Äußerung, die in dieser glücklichen Stunde in seiner Gegenwart eine doppelte Sünde sei, und bat um Erlaubnis, die Frage an ihn stellen zu dürfen, wie er bei der Komposition seiner Lieder zu Werke gehe.

„Erklären Sie mir erst, was Sie zu dieser Frage veranlaßt!“ sagte Zelter.

„Wie beim Mechanischen“, sagte ich, „kommt gewiß auch beim geistigen Schaffen viel auf die Methode an; ob man eine Aufgabe so oder so anfängt, so oder so weiterführt, wird nicht einerlei sein. Da nun Ihre Lieder z. B. den Sinn des Dichters immer auf den Kopf treffen, so vermute ich, daß neben Dem, was unwillkürlich in Ihnen dabei tätig und nicht auszusprechen ist, auch die Methode, deren Sie sich bedienen, ihr Gutes dazu tut.“

„Ich wüßte nichts Besonderes über mein Verfahren zu sagen“, sagte Zelter hierauf. „Ich suche vor allem den Geist des Gedichts zu erfassen, lese es, bis ich's auswendig weiß, und rezitiere mir's hier und da einmal vor. Da springt denn wohl einmal die Melodie gleich fix und fertig heraus, ohne daß ich eine Note daran zu ändern brauchte.“

„Das bestätigte die Behauptung Mancher“, fiel ich ein, „daß die erste Konzeption jederzeit die beste sei.“

„Dummes Zeug!“ erwiderte Zelter, „so können nur Esel reden. Die Natur bringt ihre Werke alle nur nach und nach hervor, und ihrer Methode folgten und folgen alle rechten Künstler. In der Regel kommt auch mir die Melodie langsam und stückweise. Wenn ich die Wortreihe des Gedichts vor meinem Geiste vorüberziehen lasse, so bleiben einzelne Verse noch tot: bei andern schießen die Tonblumen dazu schon hervor; jede Wiederholung setzt Weiteres an, bis endlich das ganze Gedicht sich in die Melodie eingekleidet hat.“

„Dann ist Ihr Lied fertig?“ fragte ich.

„Selten!“ erwiderte er. „Gewöhnlich muß ich die

Feile ansehen, und Das ist für mich die mühsamste, oft qualvolle Arbeit. Habe ich hier eine schwache Stelle abgeraspelt, so ist nicht selten eine daneben liegende gute mit verlegt, und ich muß diese nun wieder um jener willen feilen. Da möcht' ich oft gleich davonlaufen, und gewöhnlich tue ich's auch. Haben Sie Lieder komponiert?"

„Unglückliche Versuche“, erwiderte ich, „wovon mich noch kein einziger befriedigen konnte. Und doch erfinde ich sonst leicht; große Sachen, Sinfonien, Ouvertüren usw. fließen mir schnell aus der Feder. Freilich bin ich auch über Diese nicht entzückt; aber Hoffnung für künftige bessere Produktionen schöpfe ich doch daraus. Entweder habe ich für das Lied gar keine Ader in mir, oder sie ist unterbunden, und ich kann sie nicht flüssig machen. Glauben Sie, daß man für Etwas Talent haben und doch, durch irgend eine geheime Ursache gebunden, nichts Gescheidtes darin hervorbringen könne?“

„Gewiß“, sagte Zelter, „aber die Ursache ist kein Rätsel. Sie haben nur selten Lieder, große Tonstücke viele geschrieben. Was man selten übt, kann sich nicht in uns herausbilden: da haben Sie den Grund Ihrer unterbundenen Ader! Zudem ist die Phantasie bei Erfindung von Sinfonien, Ouvertüren an Nichts gebunden als an die Form. Die wenigen Worte eines Gedichtes hingegen in eine wahre und anmutige Melodie umzusetzen, ist ein vertrackt einfaches Ding! Das Material an Tonumfang und Rhythmen ist äußerst gering, und damit Neues und Eigentümliches zu machen, ungleich schwerer. Was haben Sie für eine Masse von Figuren in Ihrem Konzert und in Ihren Variationen heraus-

fingiert! Zu einem Lied können Sie noch nicht den hundertsten Teil davon brauchen.“

„Da kommt Licht, Herr Professor“, sagte ich, „wahrlich, darin liegt's!“

„Darum“, sagte Zelter, „werden Sie gut tun, wenn Sie sich eine Zeitlang an die Lieder zwingen, und mit dem Wenigsten Etwas zu tun versuchen.“

Das Gespräch kam auf die Fuge. Ich hatte mich mehrere Jahre mit Marpurg herumgeschlagen und Bachs ‚Wohltemperiertes Klavier‘ tüchtig studiert, doch glaubte ich einen ungünstigen Einfluß auf meine Erfindungen entdeckt zu haben und fragte Zelter: ob das zu lange Beschäftigen mit Fuge und Kanon dem Gedankenmaterial des heutigen Komponisten nicht einen altertümlichen Anstrich geben müsse?

„Es mag bei Manchem der Fall sein“, sagte Zelter; „Haydn und Mozart haben durch jene Beschäftigungen bekanntlich nicht gelitten. Die jetzige Zeit bietet überdies des Phantastischen genug als Gegengewicht, und so gleicht sich die Sache aus. Mir“, äußerte er weiter, „gewähren namentlich die Bach'schen Fugen einen Genuß ganz eigener Art. Ich nenne ihn den rein technischen. Da trägt die beginnende Stimme ein Thema vor, an dem an sich eben nicht viel zu sein scheint. Nun tritt der Comes ein, und dazu läuft die vorige Stimme so natürlich und fließend fort, als bekümmere sie sich gar nicht um den Dux; dies angenehme Spiel vermehrt sich beim dritten und vierten Eintritt des Thema. Nun erscheint ein Zwischensatz; darauf schleicht sich das Thema unerwartet wieder ein, das vorige Spiel wiederholt

sich, ist immer Dasselbe und immer doch auch ein Anderes. Es erscheinen neue harmonische Farben und Kombinationen, Zergliederungen, Umkehrungen, Engführungen usw.; jede Stimme wandelt für sich fort, als habe sie nur mit sich zu tun, und doch machen sie alle zusammen ein Gewebe aus einem Guß. Dieses glatte, selbständige Fortwebeln, dieses sichere, ungehinderte Hin- und Herkriechen aller Stimmen über-, unter- und zwischeneinander, wie es Bach in so unerreichbar vortrefflicher, kunstreicher Weise zu entwideln versteht, gewährt dem Verstande eine so lebhaft und angenehme Beschäftigung, daß ich den oft ganz ruhig bleibenden Pulsschlag des Herzens gar nicht als einen Mangel gewahr werde. . .

„Es ist mit dieser Musikform, wie mit den Werken der Baukunst. Es regt wohl Manches eine Idee an; indessen ist die Technik und der Zweck der Benutzung doch das Hauptsächliche und genug, um uns Freude über den Anblick desselben zu gewähren.“

Ich dachte anders, mochte aber dem Alten nicht widersprechen und gab ihm daher seine Meinung bereitwillig zu.

Das Gespräch lenkte sich auf die Lektüre.

„Das Lesen“, sagte Zelter, „ist freilich nicht zu entbehren, aber es hat seine großen Nachteile. Man verliert schrecklich viel Zeit mit Büchern, aus denen gar Nichts von Bedeutung für unsere eigentliche Fortbildung zu gewinnen ist. Auch ist das Buch ein starres Ding, das, wenn Sie's um eine unverstandene Meinung fragen, wie ein Papagei nur dieselben Phrasen wiederholt; und

endlich macht es den Geist träge und bequem, daß er zuletzt mit seinen Büchern und gar nicht mehr mit seinem Kopfe denkt. Ich lese daher wenige Bücher, aber diese wenigen mein ganzes Leben hindurch. Zwar bleibt man bei dieser Leseweise ziemlich arm an Kenntnissen, aber Die man hat, hat man auch ganz, und da man den geringen Vorrat leicht übersieht und wiederholt betrachtet, so dringt man wohl auch zuweilen ein wenig tiefer in die Gegenstände als Andere, die große Gebiete von Kenntnissen besitzen, von denen sie aber manche nach Erwerbung derselben, wie weit entlegene Besitzungen, gar niemals wieder besuchen und zu Gesicht bekommen. Wenn mir das Lesen etwas helfen soll, so muß es übrigens mit der Feder in der Hand geschehen. In Dieser scheint ein elektrischer Geist zu stecken, der mein Gehirn zu eigenen Gedanken aufrüttelt.“

Eine sonderbare Ansicht äußerte Zelter über den Geschmad.

„Der feine Geschmad“, sagte er, „ist eigentlich ein Elend für den Besitzer. Im Theater z. B. finde ich statt des gesuchten Vergnügens unter zehn Fällen neunmal nur Ärger. Da legt mir ein Dichter in seiner Tragödie einen Alp auf die Seele, der mich mit den gräßlichsten Träumen quält, von denen ich mich nachher durch eine Flasche guten Ungarweins befreien muß. In jenem Schauspiele schäme ich mich der läppischen Rührerei, welche der Dichter mir durch seine vor die Nase gehaltenen Zwiebel-Situationen erregt. An jenem Lustspiel voller Humor und feiner Intrige gedenke ich mich einmal recht zu ergötzen: da patzchen aber die Schau-

Spieler so täppisch drin herum, daß ich ihnen Stodschläge aufzählen ließe, wenn ich die Gewalt dazu hätte. In jener Oper ist mir das Ohr nach dem ersten Akt taub von dem Tonlärm, und ich taumele mit dumpfem Kopfe als Musikfeind nach Hause. Wenn ich nun bei solchen miserabeln Dingen rund um mich die zufriedenen Gesichter sehe, wenn ich nach einer Szene, die mich anwidert, das Haus in wütendes Beifallsgejauchze ausbrechen höre, soll ich nicht meinen Geschmack zum Teufel und mir dafür den roh zugehauenen wünschen, der die Masse so glücklich macht? Dummes Zeug finde ich im wirklichen Leben genug: brauche ich mein schwer verdientes Geld ins Theater zu tragen, um mir's da konzentriert wieder vormachen zu lassen, unter der Firma Kunst?"

„Nun“, warf ich ein, „Sie finden doch auch gewiß dort zuweilen Genüsse edelster Art.“

„Wenn ich Die, wo Stück und Ausführung klappen, zusammenfasse, so kann ich sie in einer Rodtasche forttragen. Nein, ich wollte, ich wäre geblieben, was ich bis ins achtzehnte Jahr war. Da versetzte mich schon der Anblick des Bühnenvorhangs ins Zauberland, und wenn er empor flog, so war ich glücklich, möchte da vorgehen, was da wollte!“

Kein Wunder, daß wir auf Goethes Gegner zu sprechen kamen und daß Manche ihm Schiller vorzögen. Da fing Zelters Auge zu glühen an.

„Das Gesindel“, sagte er, „hat mir früher viel zu schaffen gemacht, als ich noch mit Gründen kämpfen wollte. Das war aber eine Dummheit von mir, weil

ich an die Befehlung der Dummheit glaubte. Jetzt bin ich schon lange sicher vor solchen Unterhaltungen. Ich habe sie mir durch massive Grobheit verschafft, die mir gottlob immer zu Gebote steht. Allen Respekt vor Schiller! Wer ihn aber Goethe gleich oder gar über ihn setzen will, Der versteht von der Meßkunst der Geister soviel wie einer, der den Thüringer Ridelhahn und den Montblanc für gleich hoch erklärt.“

Ich weiß nicht, wie es zuging, daß die Orgel erwähnt wurde.

„Die Orgel“, sagte Zelter, „ist das erhabenste und widerwärtigste aller Instrumente. Wie sie zur Zeit noch gebaut wird, liegen barbarische Heulerei und Engelsstimmen in ihr nebeneinander; aber leider wird die erstere von gedankenlosen Spielern öfter entfesselt als letztere. Welche ohrzerreißende Schreihälse, wenn das volle Werk losgelassen wird! Es ist aber erstaunlich, wie der Mensch das Urteil über Dinge verliert, an die er von Jugend auf gewöhnt ist. Lassen Sie heute einen Menschen, der z. B. nur Handnsche und Mozartsche Orchesterklänge gehört, zum ersten Male eine Orgel mit ihren schreiendsten Stimmen vernehmen, er wird erschreckt die Ohren verstopfen. Wir, die wir sie von Jugend auf in der Kirche gehört, empfinden Das nicht mehr: uns kommen alle Jugenderinnerungen mit. Und, wären wir unterdessen Stodatheisten geworden, der Macht jener heiligen Regungen, welche das jugendliche Gemüt durchwehten, können wir uns nicht entziehen. Darum nennen wir die Orgel das heilige Instrument, auch da, wo sie barbarisch aufheult! In meiner Sing-

akademie hören Sie eine Orgel von lebenden Stimmen. Wem's da nicht durch Mark und Bein geht, Der hat kein Mark in den Knochen. Aber es sind Alles wohl-lautende Stimmen. Denken Sie sich darunter nur den vierten Teil von Singstimmen mit dem Klang mancher Orgelpfeifen!“

Hier fand ich Gelegenheit, meinen Wunsch auszusprechen, einer Aufführung oder Probe der Singakademie beiwohnen zu können. Er fragte, wie lange ich mich noch in Berlin aufzuhalten gedente. Ich bemerkte, daß ich leider schon übermorgen früh abreisen müsse, da mein Urlaub mir nicht länger zu bleiben gestatte. „Das tut mir leid“, sagte Zelter, „dann ist für diesmal keine Möglichkeit vorhanden, Ihrem Wunsche zu genügen. Ich habe meine Berliner nicht am Schnürchen, und ob sie mir zwar Manches zu Gefallen tun, kann ich sie doch eines einzelnen jungen Mannes wegen nicht zusammentrommeln. Sie verzeihen mir die Äußerung; ich kann das Völkchen nicht anders machen, als es ist.“

Ich fand Das natürlich in der Ordnung, sprach aber mein tiefes Bedauern darüber aus, da die Singakademie mir den Gedanken an die Reise nach Berlin vorzüglich angenehm gemacht habe.

„Es ist mir doppelt unangenehm“, sagte Zelter, „Sie hätten Goethe als Ohrenzeuge referieren und als Musiker bestätigen können, was er bei mir doch vielleicht zum Teil meiner Vorliebe mit zuschreibt. — Nun, für junge Leute ist der Weg von Weimar nach Berlin keine Riesearbeit. Kommen Sie bald wieder, und lassen

Sie mich's dann vorher wissen, so kann ich Ihnen die günstige Zeit dazu angeben.“

Ich sagte, daß, wenn es mir irgend möglich sei, ich nicht das letzte Mal in Berlin gewesen sein und dann seine Erlaubnis, an ihn zu schreiben, gewiß benutzen wolle.

„Warum kommen Sie auch erst heute zu mir?“ fragte Zelter. „Sie sind schon acht Tage hier.“

Ich erwiderte, daß ich vor meinem Auftreten im Theater nicht den Mut dazu gehabt habe, und wenn der Erfolg schlecht gewesen, mich ihm gar nicht vorgestellt haben würde.

„Waren Sie denn Ihrer Sache so ungewiß?“ fragte er. „Ihre Fertigkeit lief doch durch alle Schwierigkeiten so spielend sicher hin, daß ich glauben sollte, es könnte Ihnen die Furcht vor irgend einem Mißlingen gar nicht mehr ankommen?“

„Ich habe regelmäßig das Angstfieber, wenn auch weniger der Fingerei, doch des Ausdrucks wegen. Ich möchte wie Orpheus Steine bewegen; mein Spiel aber kommt mir gegen Das, was ich fühle, so kalt und hölzern vor, daß ich glaube, die Zuhörer müßten eher dabei erstarren als warm werden. Der Virtuos aber, der mir nicht die Tränen ins Auge treiben kann, steht mir kaum so hoch wie ein geschickter Seiltänzer.“

„Wenn es so mit Ihnen steht“, sagte Zelter lachend, „so begreife ich nicht, warum Sie das Virtuosen-tum überhaupt treiben. Es muß ja dann eine Qual für Sie sein!“

„Die ist es auch“, sagte ich, „und ich will den Tag segnen, an welchem ich sie abschütteln kann.“

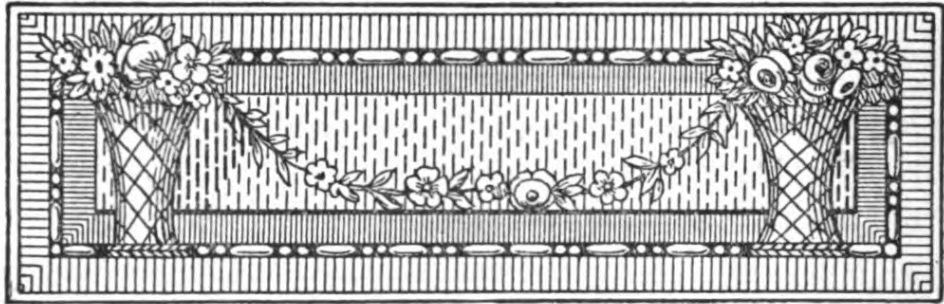
Als ich mich empfehlen wollte, sagte er: „Warten Sie, mir ist warm geworden. Ich werde Sie ein Stück begleiten, und mich »aus der Straße quetschender Enge« ins Freie flüchten.“

Wir gingen. Er gab mir unterwegs noch manche pikante Notiz über Berlin.

An meinem Gasthose sagte er: „Ich hoffe, nicht zum letzten Mal in Weimar gewesen zu sein, und so werden wir uns hoffentlich dort wiedersehen.“

Er reichte mir zum Abschiede freundlich die Hand.





Zweites Gespräch mit Goethe.

Ich hatte nach Goethes Rat nicht allein auf der Reise, sondern auch in Berlin ein Tagebuch geführt, glaubte gehörig vorbereitet zu sein und freute mich auf die Unterredung mit dem außerordentlichen Manne. Als aber der Tag kam, an welchem ich ihn sprechen sollte, überfiel mich mein altes Übel, die Schüchternheit, und stieg, je näher die Stunde rückte, in erschreckenden Graden. Was hell in meinem Kopfe dagelegen hatte, wie die Gegenstände in einem erleuchteten Saale, fing an, sich zu verdunkeln; es war, als würde von einem unsichtbaren Geister-Atem eine Kerze nach der andern ausgeblasen, und als mich meine zögernden Schritte endlich an die Tür des Goetheschen Hauses geführt, waren alle bis auf die letzte verlöscht. Während der Bediente mich anmeldete, stand vor der Tür nur mein hämmerndes Herz.

Aber auch diesmal verschleuchte der Zauber des Empfangs meine peinliche Verlegenheit. Ohne auf eine Eintrittsformel von meiner Seite zu warten, begann Goethe sogleich: „Ich habe gute Nachrichten über Ihr Auftreten in Berlin erhalten. Zelter spricht sich sehr an-

erkennend über Ihre Leistungen als Virtuoso und Komponist aus und findet den Beifall, den Sie gefunden, vollkommen gerechtfertigt. Ich gratuliere.“

Und als ich auf diese gütige Rede mit Nichts als einer stummen Verbeugung zu antworten wußte, fuhr er mit der Frage fort, wie es mir zu Mute gewesen, als ich vor dem fremden Publikum der großen Stadt erschienen.

Ich erwiderte, daß ich den ganzen Tag und bis zum Heraustreten auf die Bühne die schrecklichste Angst empfunden habe, als aber das Orchester das Tutti begonnen, mir der Mut plötzlich gekommen sei wie den Soldaten in der Schlacht.

„Ja“, sagte er lächelnd, „die Natur reagiert nicht bloß gegen die leibliche Krankheit, sondern auch gegen die geistigen Schwächen; sie sendet in der steigenden Gefahr stärkern Mut. Die Kriegshelden mögen besonders davon zu erzählen wissen. Wie war Zelter?“ fragte er.

Ich erzählte, daß ich mich eines außerordentlich freundlichen Empfangs von ihm zu erfreuen gehabt habe, wie freilich mit Exzellenz gütiger Empfehlung zu erwarten gewesen. Doch sei mir in Berlin Angst vor dem Besuch gemacht worden: der — etwas derben Natur des Mannes wegen.

„Ja“, sagte Goethe, „er hat sich bei den Berlinern in Respekt zu setzen gewußt; er wird seine Gründe gehabt haben. Das Völkchen besitzt viel Selbstvertrauen, ist mit Wiß und Ironie gesegnet und nicht sparsam

mit diesen Gaben. Haben Sie diese Erfahrung auch gemacht?“

Ich bemerkte, daß mich meine Unbedeutendheit davor geschützt; denn außer einigen gutmütigen Witzern hätte ich nichts dergleichen wahrgenommen, im Gegenteil überall freundliches Entgegenkommen gefunden.

„Ein Zeichen“, sagte Goethe, „daß Sie mit Bescheidenheit aufgetreten sind. Berichten Sie mir zuerst, welche Stücke Sie in Berlin gesehen!“

Er setzte sich und bedeutete mir, Dasselbe zu tun, woraus ich mit geheimer Freude schloß, daß er zu einer längern Unterhaltung geneigt sei. Erst nach wiederholter Einladung nahm ich gegenüber auf einem Stuhle Platz.

Ich nannte ‚Ferdinand Cortez‘, ‚Emilia Galotti‘, ‚Deodata‘ von Kozebue, mit Chören, Liedern usw. von Anselm Weber, ‚Die Zauberflöte‘, worin Unzelmann den Papageno gegeben, ‚Die Entführung aus dem Serail‘, Unzelmann als Pedrillo, ‚Die falsche Prima Donna‘ und ‚Das letzte Mittel‘. Auch dem Konzert eines Klaviervirtuosen habe ich beigewohnt.

„Wie sind Ihnen die Schauspieler und Sänger im Verhältnis zu den unserigen erschienen?“

„Ich habe“, erwiderte ich, „im Ganzen keinen Unterschied gefunden. In den Stücken, die ich gesehen, waren die Fächer alle mit geschickten Leuten besetzt; eine hervorragende Größe, als welche mir Jffland in seinen Gastdarstellungen bei uns erschienen ist, befand sich nicht darunter. Doch glaube ich eine Eigenschaft der Berliner Künstler hervorheben zu müssen, deren Mangel an

den unserigen mir durch den Vergleich mit Jenen erst aufgefallen ist.“

„Welche?“ fragte Goethe.

„Mehr Plastik in den Stellungen und Bewegungen aller dortigen Darsteller. Der Anblick der von ausgezeichneten Tänzern ausgeführten großen Ballette mag wohl günstigen Einfluß ausüben.“

„So ist es“, sagte Goethe. „Da aber dieses Bildungsmittel für äußere anmutige Repräsentation nur an wenigen Bühnen vorhanden sein kann, so sollten Alle, welche sich der Schauspielkunst widmen wollen, vorher tüchtige Tänzer, Fechter werden, vor allem sich im Zeichnen und Malen üben.“

Ich bemerkte dazu, daß mir der Mangel jener Plastik an unserm Unzelmann, als ich ihn mit den Berliner Schauspielern habe agieren sehen, ganz vorzüglich und fast widerwärtig, besonders sein watschelnder Gang, aufgefallen sei, daß ich dagegen an Wolff diesen Abfall nicht bemerkt und er sich in dieser Hinsicht in Berlin wohl gebessert habe.

„Das Letztere ist ein Irrtum“, sagte Goethe. „Wolff war von Haus aus eine noble Natur, und er brachte edle und anmutige Körperhaltung schon mit, als er bei uns die Bühne betrat. Zudem zog ihn sein ernstes Wesen mehr zum Tragischen. Der Komiker, und zu Solchem besitzt Unzelmann allein Talent, ist mehr auf groteskes Figurenspiel angewiesen. Welche Vorstellung“, fragte er darauf, „hat Ihnen am besten gefallen?“

„Dem Musiker“, versetzte ich, „„Ferdinand Cortez.““

„Erzählen Sie mir davon!“ sagte Goethe.

„Ich muß mir zu bemerken erlauben, daß es die erste Vorstellung war, die ich in Berlin sah. Den mächtigen Eindruck kann ich Euerer Exzellenz freilich nicht beschreiben. Alles war mir neu, und Alles erschien in einer Größe und Vortrefflichkeit, die ich bis dahin nicht geahnt hatte.“

„Begreifen Sie darunter auch die Ausführenden oder nur die reichere und glänzendere äußere Ausstattung?“ fragte Goethe.

„Bei uns“, erwiderte ich, „sind die Hauptfächer besser besetzt. Unser Bassist Stromeyer und unsere Sängerin Frau v. Heigendorf stehen im Gesange, Letztere auch im Spiel höher. Den Schmelz unsers Tenoristen Moltke habe ich ebenfalls nicht wiedergefunden. Unser Orchester darf sich wohl auch mit jedem andern in der exakten Ausführung messen. Aber die numerische Stärke des Berliner, verbunden mit der vortrefflichen Ausführung unter Spontini, der sein Werk selbst dirigierte, ergriffen mich wunderbar. Das Orchester war mit dreißig Violinen, zehn Cellis, sieben Kontrabässen, sechs Klarinetten usw. besetzt. Als Spontini erschien, in dem überfüllten Hause eine lautlose Stille eintrat, und auf einen Wink des Kommandostabes die ganze Orchestermasse mit dem Thema der Ouvertüre in kriegerischen Enthusiasmus ausbrach, stürzten mir die Tränen aus den Augen! Ja ich schluchzte so, daß ich das Taschentuch vor das Gesicht halten und den Kopf hinter die Brüstung der Gallerie zurückziehen mußte, da die Nebensitzenden verwundert auf mich sahen.“

Goethe lächelte und sagte: „Solcher Natur sollten



Karoline Jagemann als Sappho
Von H. Ch. Kolbe

Alle vor der Bühne sein: dann würde sich der Künstler seiner gelungenen Mühen freuen. Das Glück jener Stunden zeigt sich jetzt noch in Ihren Augen.“

Ich schlug bei diesen Worten des Dichtersfürsten die Augen beschämt zu Boden, denn ich hatte hastig und mit verstärkter Stimme gesprochen und glaubte in seinen Worten und Mienen eine leise Ironie über meine Darstellung zu bemerken.

Goethe mochte wohl erraten, was in mir vorging, denn er fuhr mit Freundlichkeit fort: „Es ist das beneidenswerte Glück der Jugend, die Eindrücke in aller Frische und Kraft zu empfangen und zu genießen. Bei zunehmender kritischer Erkenntnis versiegt allgemach die Quelle jener ungetrübten Freuden. Jeder Mensch ist ein Adam, denn jeder wird einmal aus dem Paradiese — der warmen Gefühle vertrieben.“

„Mit Ausnahme der wenigen Glücklichen“, wagte ich, mich ehrfurchtsvoll vor Goethe verbeugend, hinzuzusetzen, „die Weisheit sammeln und sich doch die Gefühle der Jugend ungeschwächt erhalten.“

Ich hätte diese meine jugendliche plumpe Äußerung gegenüber dem größten und gefeiertsten Geiste des Jahrhunderts gern in das Meer der vergessenen Dummheiten versenkt; da sie aber Veranlassung gibt, einen kleinen Beitrag zur Charakteristik dieses außerordentlichen und auch jetzt noch in mancher Beziehung verkannten Mannes zu liefern, so habe ich sie nicht verschweigen wollen. Goethe ließ mein albernes Kompliment an sich vorübergehen, ohne durch Wort oder Miene Mißfallen kund-

zugeben. — Und Das hat mir den Vorgang so tief ins Gedächtnis gedrückt und mich gerührt, so oft ich daran gedacht. Daß ein derartiges Kompliment von einem unbedeutenden jungen Menschen läppisch erscheinen mußte, unterliegt keinem Zweifel. Auch hat Goethe ähnliche Armseligkeiten von bedeutenderen Personen wohl derb zurechtgewiesen; aber er sah seine Leute an. Wäre in meiner Äußerung nur der leiseste Anklang von jener anmaßenden Einbildung bemerkbar gewesen, ihm etwas Geistreiches und Verbindliches sagen zu wollen, so würde er dem unangenehmen Eindruck, den es auf ihn gemacht, sicherlich Ausdruck gegeben haben. Es würde ihm zu Mute geworden sein wie mir, als fremder Virtuosenkollege, dem ich einst auf einer Wanderung durch die Stadt Goethes Haus zeigte, emphatisch ausrief: „Welch' ein großer Mann wohnt hier!“ Die treuherzige, aus der Seele quellende Begeisterung, die Ehrfurcht und Liebe, die sich in meinen Zügen und Augen gewiß unverkennbar offenbarten, sagten ihm jedoch, daß meine Äußerung unwillkürlich aus einer warmen jugendlichen Seele geflossen sei, und die Natur ehrte er im kleinsten Zuge wie in ihren erhabensten Erscheinungen. Er tolerierte also mein ungeschicktes Kompliment und fragte, als hätte er es gar nicht vernommen, was ich über die theatralische Darstellung der Oper weiter zu berichten wisse.

Ich schilderte ihm ausführlich die Pracht der Dekorationen, den Reichtum, die geschickten und anmutigen Evolutionen des eingewebten Ballets, die der Natur treu nachgeahmte Anordnung und Ausführung des Sze-

nischen, den Zug z. B. der Krieger des Cortez bei Nacht über das Gebirge, Fußvolk, Reiterei, Artillerie usw.

Goethe hörte aufmerksam zu; seine sinnenden Augen schienen auf die ferneren Gegenstände selbst zu sehen, und seine freundlichen Züge drückten die Freude an den bunten Bildern aus, die meine Schilderungen an seiner Einbildungskraft vorüberführten.

Als ich geendet hatte, äußerte er: „Ja! Das ist der Vorteil reicher Mittel, daß die Intentionen der schaffenden Künstler die würdige Ausführung finden können, während bei einer kleinen Bühne die Phantasie des Anordners überall durch knappen Raum beschränkt wird, mit einem Duzend Soldaten große Schlachten, Volksszenen, mit gewendeten und umgeflickten Gewändern neue Kostüme, mit einer vorhandenen vaterländischen Walddekoration die Pracht einer tropischen Vegetation darstellen muß. Indessen die Sache hat auch ihre Nachteile. Was hat Ihnen an Spontinis Musik vorzüglich gefallen?“

Ich erwiderte, daß mich zunächst die außerordentliche Kraft, die südlische Glut, Wahrheit und Plastik des Ausdrucks mächtig ergriffen habe.

„Was verstehen Sie unter Plastik des musikalischen Ausdrucks?“ fragte Goethe.

„Den bestimmten Anschlag und das Festhalten eines jeden Gefühls im Ganzen und jeder Regung im Einzelnen“, erwiderte ich. „Ist z. B. die Zärtlichkeit zu schildern, so ist sogleich mit dem ersten Takte die Zärtlichkeit da, und so lange diese Empfindung dauert, ist jede Note und jeder Klang, sind Zeichnung und Kolorit,

Melodie und Begleitung ohne das Hereinschimmern einer andern Gemütsfarbe vorhanden. Tritt kriegerischer Mut auf, so verkünden ihn die ersten Töne und Klänge aufs bestimmteste und schärfste. Und so fließt nirgends etwas Unbestimmtes ein. Jedes ist ganz, was es seiner Natur nach sein soll und muß.“

„Ich habe Das bei der ‚Bestalin‘ allerdings auch empfunden“, sagte Goethe.

„Zu dieser Plastik“, fuhr ich fort, „trägt außerordentlich viel bei die Kürze, Gedrängtheit und Einfachheit der Konstruktion aller einzelnen Gedanken sowie der ganzen Form. Es sind die einfachsten, die man sich denken kann.“

„Das mag sein“, sagte Goethe. „Gleichwohl kann ich nicht leugnen, daß die Musik zur ‚Bestalin‘ mir zu geräuschvoll erscheint und mich bald ermüdet. Empfinden Sie Das nicht auch bei seiner Musik?“

„In den ersten Proben“, versetzte ich, „kam mir das Gefühl. Es verschwand aber bald, und jetzt erscheint mir die Instrumentation nicht mehr zu geräuschvoll, sondern nur als ein saftiges und blühendes Kolorit. Auch Mozarts Musik wurde im Anfang für überladen erklärt, was doch jetzt Niemand mehr findet.“

„Es muß doch aber eine Grenze geben“, sagte Goethe, „über die hinaus man nicht gehen kann, ohne dem Ohr unerträglich zu werden.“

„Die gibt es ganz gewiß“, versetzte ich. „Allein daß ein großer Teil der Hörer jetzt schon die Spontinische Musik verträgt, dürfte beweisen, daß sie diese Grenze noch nicht überschritten hat.“

„Es mag so sein“, sagte Goethe. „Doch fahren Sie fort in Ihrem Referat! Was haben Sie mir von ‚Emilia Galotti‘ zu berichten?“

„Das war eine schreckliche Vorstellung für mich“, versetzte ich.

„Wie Das?“ fragte Goethe.

„Das Publikum“, fuhr ich fort, „führte zu dem Trauerspiel auf der Bühne ein Lustspiel auf, das mir das Herz zerriß. Es gastierte ein Wiener Schauspieler als Marinelli. Er schien die Rolle nicht schlecht zu spielen; allein er sprach im Wiener Dialekt und dazu auch, als habe er — den Schnupfen. Kaum hatte er angefangen zu sprechen, so wurde das Auditorium unruhig; bald fing man an zu scharren, zu lachen, und Dies wiederholte und steigerte sich bei jedem Auftreten des Unglücklichen, so daß er zuweilen durch den Rumor gänzlich unterbrochen wurde. Kam von den mitspielenden Personen eine Äußerung auf Marinelli vor, die auf den Gast bezogen werden konnte, so geschah's vom Publikum. So bei den Worten der Gräfin: »Armer Sünder!«, wo ein allgemeines Gelächter und Bravorufen ausbrach. Der Arme fiel dann gänzlich aus seiner Rolle, schlug die Augen wehmütig beschämt zu Boden und faltete wie um Mitleid bittend die Hände. Ich konnte das Elend nicht mit ansehen, verließ das Schauspielhaus und fragte mich verwundert, ob ich in Berlin im königlichen Schauspielhause gewesen sei!“

„Nun ja“, sagte Goethe, „und weil wir die Roheit und Rücksichtslosigkeit der Menge kennen und, um solche Scandale zu vermeiden, alle Mißfallensbezeugungen bei

uns nicht dulden, wirft man uns Beschränkung der Freiheit vor. Der ausbleibende Applaus ist Demütigung genug für den Künstler!“

Hier fuhr ich etwas fest mit der Bemerkung heraus, daß, wenn ich zu befehlen hätte, auch keinerlei Art von Beifallszeichen gegeben werden dürfe. Denn es werde alle Illusion und Stimmung, in welche mich Dichter und Darsteller versetzt, durch das Händeklatschen und Bravorufen zerrissen. Auch auf den Schauspieler äußere es einen nachteiligen Einfluß, denn er müsse, um den Applaus hervorzurufen, Mittel anwenden, die oft mehr auf die Masse der Zuschauer berechnet seien, als aus dem Wesen der Rolle hervorgehen. Die meist outrierten Abgänge zeigen Das.

Der letztere Grund schien Goethe zu gefallen; er nickte beifällig mit dem Haupte. Doch bemerkte er dazu: „Es wäre wohl gut, wenn diese Sitte von Haus aus nicht bestünde. Da sie aber einmal vorhanden, so ist sie nicht mehr ohne Nachteil zu beseitigen. Der Schauspieler ist daran gewöhnt und bedarf ihrer als Sporn. Er würde ohne die Hoffnung auf diesen hörbaren Lohn ermatten.“

„Übrigens“, setzte ich hinzu, „habe ich bei dieser Gelegenheit bemerken können, in welcher Achtung Wolff bei den Berlinern steht. Er spielte den Grafen Appiani. Mochte der Tumult noch so arg sein: sobald Wolf erschien, trat allgemeine Stille ein, und rauschender Applaus erschallte bei seinem Abgange.“

„Das“, sagte Goethe, „söhnt mich einigermaßen wieder mit den Berlinern aus. Die Gewalt einer edeln

Natur ist freilich groß. Und ich habe noch keinen zweiten Schauspieler gesehen, der durchgängig sich eine solche Würde in allen seinen Rollen bewahrt hätte, als Wolff. Selbst in der Darstellung der gemeinsten Charaktere schimmerte bei aller Wahrheit der ihm angeborne Adel seines Wesens durch. Sprachen Sie nicht auch von ‚Deodata?‘“ frug Goethe weiter. „Welchen Eindruck machte das Rozebuesche Ritterstück auf Sie?“

„Einen dramatischen Genuß habe ich davon ganz und gar nicht gehabt. Da aber Eure Exzellenz verlangt haben, daß ich meine Gedanken unverhohlen ausspreche, so muß ich zu meiner Schande gestehen, daß mir an diesem Abend die Bedeutungslosigkeit des Stücks fast willkommen war; denn da mich kein Interesse an die Handlung fesselte, konnte ich meine ganze Aufmerksamkeit auf die Szenerie richten, deren Pracht noch weit über Die im ‚Cortez‘ hinausging. Es war kein dramatischer, aber ein vollkommener Panoramengenuß. Eine Mondscheinscene im Walde z. B. war von einer Vortrefflichkeit, daß ich ganz und gar nur Auge war und kaum weiß, was dabei auf der Szene vorgegangen ist. Die Eroberung und Verbrennung einer Burg erschien mir als das Vollkommenste, was die Bühne zu leisten fähig sei. Ich wäre daher auch nicht im Stande, Eurer Exzellenz eine Relation des Inhalts dieses Schauspiels zu geben.“

„Ich finde Das sehr natürlich“, äußerte Goethe, „aber auch sehr bedauerlich. Die guten Leute bedenken nicht, wohin die übermäßige äußere Pracht zuletzt unausbleiblich führen muß. Das Interesse für den In-

halt wird geschwächt und das Interesse für den äußern Sinn an dessen Stelle gesetzt. Doch es wird sicherlich auch wieder eine Reaktion eintreten. Ich werde es freilich nicht erleben, vielleicht Sie nicht. Erst müssen die Dekorationsmaler und Maschinisten dem Publikum nichts Neues mehr bieten können, das Publikum von dem Prunk bis zum Ekel übersättigt sein. Dann wird man zur Besinnung kommen und das jetzt zurückgedrängte Alte wieder hervorgeholt, auch gutes Neues hinzugeschaffen werden.“

„Kommt es so, wie Eure Exzellenz sagen“, bemerkte ich, „so bleibt doch die Lektüre für Jeden übrig, der sich nicht in den Pfuhl des Gemeinen mit stürzen will.“

„Ja“, sagte Goethe, „die Buchdruckerkunst ist ein Faktor, von dem ein zweiter Teil der Welt- und Kunstgeschichte datiert, welcher von dem ersten ganz verschieden ist; daher wir auch mit Folgerungen aus dem ersten auf den zweiten Teil nicht mehr auskommen.“

Dieser Gedanke überraschte mich durch seine für mich gänzliche Neuheit. Ich erwartete gespannt eine Erörterung desselben. Leider ging Goethe gleich zu weiteren Fragen über die andern von mir genannten Stücke über, und ich konnte Nichts tun als die neue Ansicht in mir festhalten, um sie gelegentlich selbst weiter zu untersuchen.

„Wie war“, fragte Goethe, „die Musik von Anselm Weber zu ‚Deodata‘?“

„Sie schien mir“, antwortete ich, „dem Sujet angemessen und durchaus in dem Totalton des Rittertums gehalten zu sein.“

„Danach“, sagte Goethe, „wäre ja Weber unter die größten Komponisten zu zählen! Nichts setzt eine stärkere Phantasie und Dichtungskraft voraus, als den Schein eines dem Stoff entsprechenden Totaltones über ein ganzes Werk zu verbreiten.“

„Ich habe jedoch“, sagte ich, „bei dieser Gelegenheit die Bemerkung gemacht, daß diese große Eigenschaft einem Kunstwerke unter gewissen Umständen ohne alles Verdienst von Seiten des Künstlers eingeprägt werden kann.“

„Wie Das?“ fragte Goethe.

„Anselm Webers Stil, wenn ich nicht lieber sagen soll: Manier“, erwiderte ich, „ist eine Nachahmung des Gluckschen, Reichardtschen, überhaupt der älteren Meister. Seine Musik zu dem Ritterstücke scheint aus dem glücklichen Umstände hervorgegangen zu sein, daß seine künstlerische Subjektivität mit dem Gegenstande zusammentraf. Seine Manier hat von Haus aus etwas Altertümliches. Er würde der modernsten Handlung denselben musikalischen Totalton geben müssen und sich keineswegs in einen andern umstimmen können.“

„Das mag wohl sein“, sagte Goethe. „Und was haben Sie von dem ‚Lezten Mittel‘¹⁾ zu berichten?“

„Fast etwas Ähnliches“, erwiderte ich, „wie von der Weberschen Musik. Es war die vollkommenste theatrale Vorstellung, die ich in meinem Leben gesehen habe, bis auf die kleinste Rolle vollkommen. Obwohl ich nun außer Wolff keinen der anderen Mitspieler jemals

¹⁾ Lustspiel in 4 Akten von Frau v. Weißenturm. B.

gesehen hatte, so kann ich doch nicht annehmen, daß Alle gleich große Schauspieler sein sollten. Ich glaube daher annehmen zu müssen, daß ein besonders günstiger Zufall jeder Rolle die dafür geeignetste äußerliche Persönlichkeit sowohl als auch die innere Subjektivität zugeteilt habe, wodurch eine seltene Natürlichkeit durchgängig in das Ganze kam.“

„Das ist eine gute Bemerkung“, sagte Goethe. „Solche glückliche Zufälle gibt es allerdings, nur gehören sie leider unter die seltenen Ausnahmen.“

Obwohl ich an Goethe noch keine Ermattung des Interesses an der Unterhaltung spürte, besorgte ich doch schon längere Zeit, ihn zu langweilen; ich bemühte mich daher, meine Referate immer kürzer zu machen, und überging deshalb Manches. Als er nach der ‚Zauberflöte‘ fragte, bemerkte ich darüber und über die ‚Entführung aus dem Serail‘ bloß, daß in diesen beiden Opern theatralische Ausstattung wie Spiel und Gesang ungleich schlechter als bei uns ausgefallen seien. Unzelmann, der in ersterer als Papageno, in letzterer als Pedrillo gastiert, habe keinen besondern Erfolg errungen. Auch sei das Orchester weit geringer besetzt gewesen als bei der Spontinischen Oper. Beide Werke seien gegen die anderen Vorstellungen, die ich gesehen, aufs äußerste abgefallen. Das Ärgste aber, was mir in künstlerischer Hinsicht vorgekommen, habe ich in dem Konzert eines Klaviervirtuoson erlebt.

Hier verlangte Goethe eine ausführliche Schilderung, um sich, wie er sagte, den Zustand genau vergegenwärtigen zu können.

Ich schalte hier ein, daß ich Goethe die Namen der bei dem Konzert Beteiligten nannte, sie aber aus Gründen, die man billigen wird, hier verschweige. „Daß das Konzert“, begann ich, „von keiner berühmten Künstler-Autorität ausging, wußte ich. Der Konzertgeber ist ein außer Berlin ganz unbekannter Klavierlehrer, schon in vorgerückten Jahren. Das Lokal war ein länglicher, schmaler Saal, dessen eine Hälfte das Orchester, die andere Hälfte ein nicht sehr zahlreiches und wie mir schien auch nicht sehr gewähltes Auditorium einnahm. Das Erste, was mir unangenehm auffiel, war ein nonschalantes, fast geringschätzendes Benehmen des Dirigenten.¹⁾ Wie ein Pfau stolz vor dem Publikum hin- und herschreitend, präludierte er auf seiner Violine wohl eine Viertelstunde ganz laut. Nach der ziemlich mittelmäßig ausgeführten Ouvertüre trat eine Dilettantensängerin vor: in einer solchen Angst, daß die Notenpartie in ihren Händen sichtbar zitterte. Obgleich ihre Stimme nicht übel war, so vermochte das arme Wesen doch keinen Ton natürlich hervorzubringen. Sie tremolierte durchgängig und so auffallend, daß es zuweilen in förmliches Medern überging. Sie mochte sonst eine den Berlinern bekannte achtbare Person sein, denn das Publikum ließ sich die Produktion gefallen und applaudierte sogar ein wenig am Schlusse. Ich habe in meinem Leben keinen komischeren Vortrag gehört, und nur das Mitleid mit der Armen hat meine Lachmuskeln in Ruhe gehalten. Hierauf setzte sich der Konzertgeber selbst an den Flügel, und das Tutti zu einem Hummel-

¹⁾ Ein königlicher, jetzt verstorbener Musikdirektor. B.

schen Konzert begann. Nach ungefähr 20 oder 30 Taktten des ersten Solos war er mit dem Orchester so vollständig zerfallen, daß — aufgehört und vom Solo an noch einmal begonnen werden mußte. Mir fuhr der Schreck in alle Glieder, und ich glaubte, der Virtuos müßte vor Scham in Ohnmacht sinken. Aber Nichts weniger! Er blieb ruhig, als sei Das eine ganz natürliche Sache, kam auch ohne ein zweites solches Unglück durch, aber fast immer in Zwiespalt des Tempos mit dem Orchester. Und wieviel Noten er fallen gelassen oder falsch gegriffen, weiß ich nicht zu sagen. Als habe ein neidischer Kobold die Anordnung des Konzerts behufs immer komischerer Steigerung übernommen, trat nun ein alter Bratschist mit Variationen auf. Hier triumphierte endlich die Komik. Der Mann arbeitete die nichtswürdige altmodische Komposition mit einem solchen Aufwand äußerer burlesker Mimik und Gestikulation ab, daß ein ironisch donnernder Beifallsturm am Ende dieser Produktion gar nicht aufhören wollte, worüber der Alte sehr glücklich zu sein schien. Im zweiten Teil trat die Sängerin und nach ihr der Konzertgeber in ähnlicher Weise wieder auf. Doch ich fürchte Exzellenz zu langweilen, und —“

„Nein“, fiel Goethe ein, „fahren Sie fort! Kam denn gar keine gute Produktion zum Vorschein?“

„Ein Virtuos machte eine schöne Ausnahme, und zwar auf meinem Instrumente. Er war ein ausgezeichnete Künstler.“

„Nun“, sagte Goethe, „da wünsche ich zu erfahren, in welchem Verhältnis Sie ihn zu sich gefunden haben.“

Diese Frage tat mir außerordentlich wohl; denn

ich konnte daraus entnehmen, daß mir Goethe Selbstkenntnis und Ehrlichkeit zutraute. Ich antwortete nach meiner innersten Überzeugung:

„In dem Firtelanz der Finger mag ich etwas mehr leisten können; in schönem Ton, mannigfaltigster Nuancierung, Schattierung und scharf ausgeprägtem Gefühlsausdrucke ist er mir unendlich überlegen und hat meine Abneigung gegen mein Virtuosenhum nur noch mehr gesteigert. Es ist ein qualvoller Zustand, zu wissen und zu fühlen, wie ein Tonstück vorgetragen werden sollte, und dann doch etwas ganz Anderes, Matteres zum Vorschein zu bringen!“

„Machen Sie nicht zu große Ansprüche an sich und täuschen sich selbst?“ fragte Goethe.

„Ich bitte um Verzeihung, Excellenz“, erwiderte ich, „von Täuschung kann nicht die Rede sein, wenn man an Andern bemerkt, daß sie haben, was einem fehlt.“

„Wenn Sie glauben, sich richtig zu beurteilen, so würde ich raten, eine Tätigkeit aufzugeben, die Ihnen keine Befriedigung gewähren will.“

„Wenn es auf mich ankäme“, erwiderte ich, „so hätte ich Das längst getan. Zunächst hätte ich studiert.“

„Hm!“ sagte Goethe, „das alte Lied vom falschen Plaze!“

Ich erschraf.

„Nein, nein“, sagte Goethe, der es bemerkte, gütig; „ich meine es im Ernst. Die Welt sähe anders aus, wenn ein Jeder in sein ihm zusagendes Element käme. Das soll nun einmal nicht sein. Nur Wenigen fällt dieses Los.“

Goethe sprach noch einige Gedanken dazu aus, die ich indessen bei mir behalten will.

Er äußerte sodann: „Ist Ihnen auf der Reise hin und zurück, sowie in Berlin selbst noch Bemerkenswertes vorgekommen?“

„Wenig“, erwiderte ich, „und wohl kaum Etwas, das wert wäre, vor Eurer Exzellenz angeführt zu werden.“

„Erzählen Sie!“ sagte Goethe, „was Ihnen aufgefallen ist. Es gibt nichts Unbedeutendes in der Welt! Es kommt nur auf die Anschauungsweise an.“

Ich bemerkte, daß mich Kriegsgeschichten sehr interessierten und daß ich auf der Hinreise mehrfache Gelegenheit gefunden, pikante Spezialitäten über die Kriege von 1806 und 1813 aus dem Munde von Augenzeugen zu erfahren. Goethe ließ sich die Erzählung mehrerer solcher Fälle gefallen. Endlich frug er mich, ob ich Neigung zum Soldatenstande gehabt oder noch habe.

„Niemals“, erwiderte ich; „im Gegenteil ist es mir unbegreiflich, wie irgend ein Mensch Lust dazu haben kann. Kriegsgeschichten dagegen lese und höre ich mit großer Begierde.“

Goethe äußerte dazu: „So kann einem also eine Sache zugleich widerwärtig und angenehm sein. Widerwärtig, wenn man sie selbst unternehmen soll, angenehm, wenn man sie an Anderen wahrnimmt. Wer diese Doppelgabe am ausgebreitetsten besitzt, ist der Glücklichste in dieser Welt. Er kann niemals ohne Interesse sein, folglich niemals Langeweile empfinden.“

Es wurde mir bei dieser Rede plötzlich klar, was mir bisher nur dunkel vorge schwebt hatte, woher nämlich

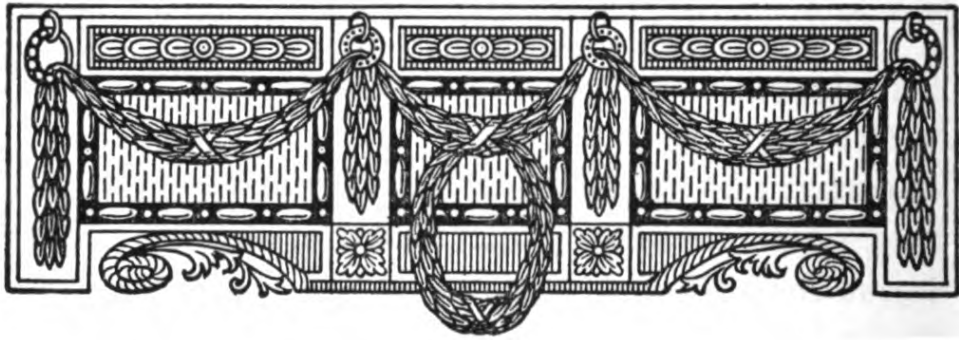
der ungeheure Reichtum Goethes an sentenziösen Gedanken rühre. Jedenfalls aus seiner von Jugend auf angenommenen Gewohnheit, über jede, auch die geringfügigste Erscheinung Betrachtungen anzustellen und irgend einen Allgemeingedanken daraus zu abstrahieren. Daher die Unzahl von Betrachtungen in seinen Schriften, von denen wir glauben, wir hätten sie ebensogut finden können, weil sie so natürlich und überzeugend erscheinen.

Daß wir sie aber, einmal gelesen, niemals wieder aus dem Gedächtnis verlieren, liegt in einem zweiten Grundsatz, den er sich gegeben: jedem Gedanken die klarste, anmutigste, gefälligste Form zu verleihen. Nun verstand ich auch recht den Rat, den er mir in der ersten Unterredung gegeben: über Alles, was mir vorkomme, Betrachtungen anzustellen! Ja, wenn er zu diesem Rate auch seinen wunderbar hellen, durchdringenden Blick und scharfsinnigen Geist hätte mitteilen können!

Es erklären sich aus diesen Abstraktionen von jedem einzelnen konkreten Falle aber auch die scheinbaren Widersprüche, denen wir zuweilen in seinen Schriften begegnen.

Das Gespräch hatte bereits so lange gedauert, und noch war mir's nicht gelungen, Goethe an die rätselhafte Äußerung zu erinnern, die er mir am Ende seiner ersten Unterredung zum eigenen Weiterbedenken auf den Weg gegeben. Aber auch heute sollte ich nicht darüber zur Aufklärung kommen.

Denn eben, als ich darauf zu kommen mir das Herz fassen wollte, trat der Diener ein und meldete, daß — serviert sei, worauf mich Goethe freundlich entließ.



Karl Maria v. Weber.

Es war Ende Januars des Jahres 1812, als Weber mit seinem Freunde, dem berühmten Klarinettisten Bärmann, nach Weimar kam, um, von gewichtiger Seite empfohlen, am Hofe Karl Augusts ein Konzert zu geben. Beide Künstler wurden von der Großfürstin Maria Paulowna mit der ihr eigenen fesselnden Guld empfangen und brachten bei anmutigster Unterhaltung und Musik, zwanglos wie im Familienkreise, mehrere Abende bei ihr zu. An einem dieser Abende, als Weber gerade mit Bärmann die für den Lehtern komponierte Variation über ein Thema aus ‚Sylvana‘ spielte, stand an der äußern, halb geöffneten Tür des großfürstlichen Gemachs ein junger Mann von etwa achtzehn Jahren und lauschte in trunkenem Entzücken der Komposition und dem Spiel der genannten Musiker.

Der junge Mann war der noch heute in Weimar lebende ausgezeichnete Orgelspieler Professor Töpfer,¹⁾ welchen die Großfürstin vom damaligen Kapellmeister

¹⁾ Johann Gottlob Töpfer, 1791—1870; 1817 Musiklehrer am Seminar, 1830 Stadtorganist, verdient um den Orgelbau.

Müller ausbilden ließ. Seinen Freund Töpfer besuchte am andern Tage ein anderer Kunstjünger, der Schreiber dieser Zeilen, und wie ward Töpfer von mir wegen des gestrigen Hochgenusses beneidet, den zu schildern er keine Worte hatte! Webers Kompositionen wichen ja ab von Allem, was wir von unsern sonstigen Tonmeistern kannten; sie erinnerten weder an Haydn, noch Mozart, noch Beethoven, und waren doch in einem so überaus effektvollen, von den lieblichsten Melodien durchwebten Stile gehalten.

Monate vergingen inzwischen.

„Was ist Das?“ rief mir Töpfer mit freudefunkelnden Augen entgegen, als ich im Herbst desselben Jahres wieder in das Stüblein meines Genossen eintrat und auf dessen Pianofortepulte ein in Saffian gebundenes, ziemlich didleibiges Notenheft liegen sah.

„Eine Sonate von K. M. von Weber.“

Die Großfürstin hatte Weber dringend um seine Sonate in C-dur gebeten, die Dieser denn auch im September nach Weimar sandte. Wie aber kam das Exemplar der Fürstin so bald in die Hände des armen Musiklehrers? Maria Paulowna hatte es dem Kapellmeister, wahrscheinlich um sein Urteil darüber zu vernehmen, zur Ansicht mit nach Hause gegeben, und von Diesem war es dem Schüler auf dessen dringende Bitte auf kurze Zeit überlassen worden. Töpfer hatte die Sonate, als ich zu ihm kam, schon vollständig in seinen Fingern. Daß er mir sie gleich vorspielen mußte, versteht sich. Ach, das Leben, wie schön war es doch in dieser Periode des jugendlichen Kunstenthusiasmus! . . .

Aber diese Sonate, die noch ungedruckt war, wieder aus den Händen geben? Uns nach kaum gewonnener Bekanntschaft schon wieder losreißen von dem Meisterwerke? Das war unmöglich! Das hätte uns in's Herz geschnitten, unser Leben auf's bitterste vergällt! Ohne Zaudern, ohne die geringste moralische Regung zu empfinden, wurde ein Verbrechen, ein Diebstahl beschlossen und ausgeführt: die Sonate wurde, zum Teil unter dem langen Deckmantel der Nacht, abgeschrieben. Doch betrachteten und hegten wir die Kopie natürlich wie einen heiligen Schatz, an dem wir uns heimlich labten, dem aber kein anderes menschliches Auge und Ohr nahen durften. —

Endlich sollte auch mir der heiße Wunsch erfüllt werden, den geliebten Meister wirklich zu sehen und spielen zu hören. Ein Hofkonzert wurde angesagt, in der sogenannten langen Galerie des Schlosses. Als ich erfuhr, daß er spielen werde, bekam ich das Fieber, das Freudenfieber nämlich der Erwartung. Alle Leser kennen jenen wunderbaren Zustand der äußersten Spannung, wenn man in jedem nächsten Moment den Anblick einer hochberühmten Person zum ersten Male erwartet. Als ich ihn nun aber endlich hereintreten oder vielmehr, wenn auch nicht sehr merklich, herein h i n f e n sah in den Saal, fühlte ich, wie ein leises Weh sich auf mein Herz legte. Er war mir wohl als ein kleiner Mann geschildert worden, aber eine so schwächliche, so gebrechlich scheinende Gestalt mit den auffallend langen Armen, einem kürzeren und einem längeren Bein, hatte ich doch nicht erwartet. Dazu das schmale, längliche, bleiche Ange-

sicht, die eingefallenen Schläfe, gegen die eine ziemlich lange Nase etwas zu sehr hervortrat! Der Ausdruck in seinen Gesichtszügen war dagegen unverkennbar edel, geistvoll und wahrhaft vornehm. „Ach, diesem hohen Genius ist in seinem zarten irdischen Körper gleich Mozart kein langes Verweilen und Schaffen auf dieser rauhen Erde beschieden!“ Das war mein erster trauriger Gedanke beim Anblick des geliebten Meisters.

Ich wirkte in der Kapelle mit. Ein Wort an den Meister zu richten, wäre mir jungem schüchternem Manne ebenso undenkbar gewesen, wie an den größten Monarchen. Aus den Augen aber ließ ich ihn den ganzen Abend nicht, wo ich sie nicht unmittelbar auf die Noten zu richten hatte. Ja, auch da selbst raffte ich mit einem raschen Überblick eine ganze Linie voller Noten auf und schoß mit meinen Augen während ihrer Ausführung aus dem Gedächtnis auf den Meister. So schlich ich ihm auch nach, als er vor Beginn des Es-dur-Konzerts durch die Notenpulte sich zu dem ersten Trompeter wand (Pfeiffer hieß der Mensch), um Diesen auf eine Stelle aufmerksam zu machen, die er so und so vorzutragen nicht vergessen möge. Da antwortete ihm dieser rohe Mann, der ab und zu der Flasche mehr als gebühlich zusprach: „Das werde ich schon machen, ohne daß ich es erst von Ihnen zu lernen brauche!“

Der Meister sah ihn einen Augenblick verwundert an und ging dann, ohne ein Wort zu erwidern. Mir aber fiel diese ungeschlachte Rede wie ein Blitz in's Pulverfaß, und die Explosion war unaufhaltbar. Kochend vor Wut platzte ich heraus: „Sie Grobian

sind nicht wert, einem solchen Manne die Schuhriemen aufzulösen, und sind ein wahrer Schandfleck unserer Kapelle!“

Freilich mußte ich auf dem eiligen Abzug an mein Pult einen nachgeschickten „dummen Jungen“ mitnehmen, aber ich hatte doch dem geliebten Meister Satisfaction verschafft und hätte allenfalls für diese Freude auch eine Ohrfeige noch hingenommen.

Weber spielte an diesem Abend sein Es-dur-Konzert, Variationen, und gab zum Schluß auf Verlangen der Großfürstin eine freie Phantasie. Über sein Spiel, seine Komposition und Improvisation noch etwas zu sagen, was nicht schon bekannt und namentlich in seiner Biographie mehrfach ausgesprochen wäre, ist nicht wohl möglich. Seine Fertigkeit als Virtuos, obwohl damals auf der Höhe seiner Zeit stehend, ist seitdem übertroffen worden; niemals aber sind es seine geistreichen Kombinationen und die Eigentümlichkeit seiner Gedanken in seinen Phantasien. Es war eben die Webersche Seele, die ihren ganzen Gefühls- und Gedankenreichtum in noch nie gehörte Tonbilder ausströmte.

Auch seine Oper ‚Sylvana‘, die mit Unrecht nur auf wenigen Bühnen gegeben worden, kam in Weimar zur Aufführung. Wie aber überall ein böser Stern über dieser Schöpfung gewaltet, so auch bei uns. Die interessanteste Partie darin ist bekanntlich Die der Sylvana selbst, die nicht singt und nicht spricht, sondern nur durch Mimik, Gesten und Tanz zu wirken hat. Die Darstellung dieses jungen, reizend lieblichen Wesens übernahm aber die damals schon alternde, kleine, kugelrunde Frau von

Seigendorf, die, obwohl eine ausgezeichnete Sängerin und Schauspielerin, doch zu dieser Rolle durchaus nicht paßte. Ich mag dem Andenken der sonst so ausgezeichneten Frau zu Liebe den ungünstigen Eindruck ihrer Erscheinung in dieser Rolle auf das Publikum und damit auch auf die ganze Oper nicht ausmalen. Genug, als sie zu tanzen anfing, war an eine Wirkung der Musik nicht mehr zu denken, und so wurde das Werk beiseite gelegt. — — —

Webers spätere Werke hatten die volle Strahlfrone des Ruhms auf des Meisters Haupt gelegt, aber mehr und mehr kränkelte er. Aus dem Bade hoffte er Stärkung und erneute Kraft schöpfen zu können. Auf seiner Reise dahin kam er durch Weimar und mußte, erschöpft, einige Tage im Gasthof ‚Zum Erbprinzen‘ verweilen. Hier nun war mir das Glück vergönnt, ihn besuchen zu dürfen. Als ich in sein Zimmer trat, lag er krank im Bett, zugedeckt bis an's Kinn: nur das bleiche liebe Angesicht war sichtbar! Ich wollte mich, über meinen ungelegenen Besuch erschreckend, augenblicklich wieder entfernen; er lud mich aber freundlich ein, auf einem Stuhl an seinem Bett Platz zu nehmen. Die Unterhaltung, deren er mich würdigte, gab mir eine der glücklichsten Stunden meines Lebens.

Die Idee eines geistig reichen und kräftigen Menschen verleiht ihm so natürlich auch einen entsprechenden Leib dazu. Geistig kräftige, energische Gebilde, möchte man meinen, könnten nur aus einem körperlich kräftigen, energischen Organismus hervorgetrieben werden. Wem vermöchte man einzureden, die himmelstürmenden Titanen

hätten kleine, schwächliche Gestalten gehabt? Die Erfahrung lehrt uns indessen, daß innere und äußere Kraft zwei von einander unabhängige Wesen sein müssen und nicht selten in umgekehrtem Verhältnis stehen. Der körperliche Riese Spohr vermochte nur zarte, weiche, elegische Tongebilde zu spinnen und offenbarte seine Schwäche, so oft er sich kraft- und schwungvoll zeigen wollte; das schwächliche kleine Männchen Karl Maria, das hier vor mir lag, ein Kind an Gestalt im Vergleich zu Jenem, sprühte Feuer- und Flammengedanken aus sich heraus, wenn sein Objekt sie verlangte, und führte Zyklopienschläge auf das Herz der Hörer. Mit der Anstrengung seines ganzen Lebens hätte Spohr den hinreißenden, kraft- und schwungvollen Feuerstrom des Freischütz-Duvertüren-Schlusses nicht zu schaffen vermocht.

„Euryanthe“ war zu jener Zeit noch nicht bei uns aufgeführt worden, „Oberon“ noch nicht komponiert. Den „Freischütz“ aber hatte ich so oft gehört und die Partitur so unablässig durchstudiert, daß ich die Musik vollständig im Kopfe hatte und sie allenfalls aus dem Gedächtnis hätte niederschreiben können. Nun drängte es mich, Alles, was mir darüber an Bemerkungen und Fragen im Sinne lag, dem Meister mitzuteilen, um durch seine Bestätigung oder Berichtigung meine Einsichten zu vermehren und abzuklären. Zögernd, schüchtern wagte ich mich anfangs hervor mit meinen Gedanken; als er aber geduldig zuhörte, liebevoll meine Fragen beantwortete, wurde ich nach und nach mutiger, und ein interessanter Punkt nach dem andern wurde durchsprochen: über den Totalton in der Oper und speziell

im ‚Freischütz‘, über das bewußte Schaffen des Künstlers, über Nachahmung der Meister, über Instrumentation und vieles Andere noch, wie ich es in den ‚Fliegenden Blättern für Musik‘ bekannt gemacht habe.¹⁾

Ich erzählte ihm von den so überaus glücklichen Momenten, die seine Erscheinung schon unserer Jugend bereitet, von dem entzückten Lauschen des jungen Mannes an der Tür des großfürstlichen Zimmers, von der gestohlenen Sonate usw., und der Enthusiasmus, in welchen ich dabei unwillkürlich geriet, schien ihn sehr zu erfreuen, ja, eine besondere Wirkung auf ihn zu machen. Mit einem eigentümlichen Ausdruck, den ich als ein Gemisch von Erhebung und Erbitterung bezeichnen möchte, rief er aus: „Ja, wenn ich Das damals gewußt hätte! Eine solche Wirkung meiner Arbeiten auf jugendliche, unbefangene, verwandte Musikgemüter hätte mich über manche trübe Stunde jener Zeit trösten und hinwegheben können, zuerst über meine eigenen peinigenden Zweifel an meinem Talent!“ . . .

Während unsers Gesprächs wurde Webers Stimmung sichtlich angeregter. „Was ist denn der Lohn des Künstlers“, fuhr er fort und legte seine Hand teilnehmend auf die meinige, „der es ernst meint, für alle seine Anstrengungen? Sind es die Kollegen, die ihn als ebenbürtigen Genius mit ungeheuchelter Achtung und Freundschaft aufnehmen? In's Angesicht, ja; hinter seinem Rücken zuden sie erhaben-mitleidig die Achseln

¹⁾ Abgedruckt in ‚Konsonanzen und Dissonanzen‘. Leipzig 1869. B.

über seine Einbildung, sich auch als einen Maler¹⁾ fühlen zu wollen, da er doch nicht gerade so komponiert wie sie. Ist es die Kritik, die ihm Gerechtigkeit widerfahren läßt? Die Journale zeigen's. Entweder Erhebungen seiner Freunde, die, selbst im Falle, daß sie reine Wahrheit redeten, dem Künstler keine Freude machen können, weil er aus der Quelle der Freundschaft keine reine Wahrheit schöpfen kann, oder Herabsetzungen des Neides und feindseliger Koterie. Sind es die öffentlichen Ehrenbezeugungen, die Applaudissements, zugeworfenen Kränze, Dakapos, zwei-, dreimaligen Hervorrufe unmittelbar hintereinander? Sie können dem echten Künstler keine Genugtuung bereiten, denn dieselben Ehren, die heute ihm, werden morgen dem gewöhnlichsten Talente entgegengebracht, wenn es nur das ‚Klappern‘ geschieht auszuüben versteht. Was bleibt also, frage ich, nach all dem problematischen Zeug einem Künstler für seine treue Hingabe an die Kunst übrig?“

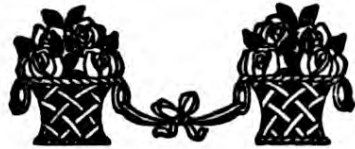
„Der an der halbgeöffneten Thür, im tiefsten Innern ergriffene, den hohen Genius voll begreifende, begeisterte arme Jüngling“, fiel ich ein, „ferner Derjenige, welcher jetzt das Glück hat an Ihrer Seite sitzen zu dürfen, und übrigens — Millionen guter, treuer, unbefangener Menschenherzen, denen Sie durch Ihre Schöpfungen so viele Stunden reinsten Glücks geschenkt und die Ihnen dafür danken, Sie lieben und verehren.“ —

¹⁾ Weber denkt an das Wort: „Anch' io sono pittore!“, das Correggio ausgerufen haben soll, als er die ‚Heilige Zäzilia‘ von Rafael gesehen. B.

Meine warme Rede tat dem kranken Meister sichtlich wohl. Er sah, daß sie aus einer unmittelbaren wahren Empfindung floß.

„Es macht mir immer Freude“, sagte er freundlich, „mich mit jungen Männern zu unterhalten, die ein ernstes und redliches Streben in ihrer Kunst bekunden. Führt Sie Ihr Lebensweg einmal nach Dresden, so werden Sie nicht an meiner Wohnung vorübergehen, und Sie sollen wohl aufgenommen werden.“

Er reichte mir die Hand. Ich zog sie, trotz seines Sträubens, an meine Lippen und drückte mehrere heiße Küsse darauf. Dann entfernte ich mich rasch. Ich habe ihn nicht wiedergesehen.





Felix Mendelssohn.

Ein Quartett bei Goethe.

Es war Anfangs November, im Jahre 1821, als vier Mitglieder der weimarischen Hofkapelle: Musikdirektor Goeke (erste Violine), Amdeus Müller (zweite Violine), Haase (Cello) und der Schreiber dieser Zeilen (Bratsche), zu dem Herrn Geheimrat v. Goethe bestellt, von dem Diener in das bekannte Zimmer, vorn heraus nach dem sogenannten Plan liegend, eingeführt wurden. Drei Pulte standen an der Seite des geöffneten Flügels für uns bereit. Auf Demselben lag ein Konvolut geschriebener Notenhefte. Neugierig, wie ich in Sachen der Musik immer war und noch bin, blätterte ich darin und las: ‚Studien im doppelten Kontrapunkt‘; ein anderes Heft war überschrieben: ‚Fugen‘; ein drittes: ‚Kanons‘. Dann kam: ‚Quartett für Klavier mit Begleitung von Violine, Viola und Cello‘. Auf allen Heften stand der Name: Felix Mendelssohn-Bartholdy. Die Noten waren mit fester zierlicher Hand geschrieben, und soviel ich bei schnellem Überblick bemerken konnte, zeigte die Sache einen tüchtig ausgebildeten Künstler. Der Name Mendelssohn als Musiker war uns unbekannt.

Während wir unsere Instrumente in die Hand nahmen und vorläufig in Stimmung mit dem Klavier setzten, trat ein langer Mann herein, den man seiner militärisch straffen Haltung nach wohl für einen ehemaligen Wachtmeister hätte halten können. Mir war er indes nicht fremd; ich hatte ihn das Jahr vorher in Berlin besucht: es war der Professor Zelter, der bekannte Direktor der Berliner Singakademie, Goethes treuer Freund und Dußbruder.

Er begrüßte uns freundlich und mich als „alten Bekannten.“

„Ich bin vorausgegangen, meine Herren“, begann er dann, „um vorläufig eine Bitte an Sie zu richten. Sie werden einen zwölfjährigen Knaben kennen lernen, meinen Schüler Felix Mendelssohn-Bartholdy. Seine Fertigkeit als Klavierpieler, mehr wohl noch sein Kompositionstalent werden Sie wahrscheinlich in einigen Enthusiasmus versetzen. Nun ist aber der Junge eine eigene Natur. Alles Dilettantengejauchze um ihn herum berührt ihn nicht; auf das Urteil der Musiker aber lauscht er begierig und nimmt jedes für blanke echte Münze; denn der junge Riefindiewelt ist natürlich noch zu unerfahren, um wohlwollende Aufmunterung von verdienter Anerkennung immer gehörig unterscheiden zu können. Darum, meine Herren, wenn Sie zu einem Lobgesang angeregt werden sollten, was ich immer zugleich wünsche und fürchte, so führen Sie ihn in mäßigem Tempo, nicht zu geräuschvoll instrumentiert, und in C-dur, der ungefärbtesten Tonart, auf! Bisher habe ich ihn vor Eitelkeit und Selbstüberschätzung bewahrt,

diesen vermaledeiten Feinden alles künstlerischen Fortschreitens.“

Ehe wir noch etwas auf diese einigermaßen sonderbare Anrede erwidern konnten, kam er hereingesprungen, der Felix. Ein schöner, blühender Knabe mit entschieden jüdischem Typus, schlank und gelenk; reiches, schwarzes Lockenhaar floß ihm bis in den Nacken herab. Geist und Leben sprühten aus seinen Augen. — Er sah uns einen Augenblick neugierig an; dann trat er auf uns zu und gab Jedem freundlich-zutraulich die Hand, wie alten Bekannten.

Mit Felix war auch Goethe eingetreten, der unsere ehrfurchtsvolle Verbeugung freundlich grüßend erwiderte. „Mein Freund“, sagte er, auf Zelter deutend, „hat da einen kleinen Berliner mitgebracht, der uns dieser Tage große Überraschung als Virtuose bereitete. Nun sollen wir ihn auch noch als Komponisten kennen lernen, wozu ich Ihre Beihülfe erbitte. So laß uns denn hören, mein Kind, was Dein junger Kopf produziert hat!“ Bei diesen Worten strich Goethe dem Knaben über die langen Locken.

Alsobald lief Dieser zu den Noten, legte die Stimmen für uns auf die Pulte, die Prinzipalstimme auf den Flügel, und nahm eilig Platz auf dem Sessel. Zelter stellte sich hinter Felix zum Umwenden, Goethe einige Schritte seitwärts, die Hand auf den Rücken; der kleine Komponist warf einen feurigen Blick auf uns: wir legten die Bogen an — eine Bewegung von ihm mit dem Lockenhaupt, und das Spiel begann.

Goethe hörte alle Sätze mit der gespanntesten Auf-

merksamkeit an, ohne besondere Bemerkungen zu machen, als etwa nach dem einen Satz ein „Gut“, nach dem andern ein „Brav“, welches er mit einem freundlich beifälligen Nicken begleitete. Zelters Ermahnung eingedenk, zeigten auch wir dem Knaben, dessen Antlitz im Verfolg des Vortrags sich immer höher rötete, unsern Beifall nur durch erfreute Mienen.

Als der letzte Satz zu Ende, sprang Felix von seinem Sitz auf und blickte Alle der Reihe nach mit fragendem Blick an. Er mochte nun etwas über sein Werk hören wollen. Goethe aber nahm, wahrscheinlich von Zelter gestimmt, das Wort und sagte zu Felix: „Recht brav, mein Sohn! Die Mienen dieser Herren“ — auf uns deutend — „sprechen deutlich genug aus, daß ihnen Dein Produkt recht gut gefallen hat. Nun geh' hinunter in den Garten, man erwartet dich, und erhole und kühle dich ab, denn du brennst ja lichterloh!“

Ohne weiteres sprang der Knabe zur Thür hinaus.

Als wir unsere Blicke fragend auf Goethe richteten, ob wir entlassen seien, sagte er: „Verweilen Sie noch ein wenig, meine Herren! Mein Freund und ich wünschen Ihre Ansicht über des Knaben Komposition zu vernehmen.“

Es entspann sich nun eine längere Unterhaltung, deren speziellen Gang ich freilich nach so vielen Jahren nicht mehr anzugeben vermag, weil ich leider in meinen Tagebüchern nichts darüber aufgezeichnet finde. Manche Äußerung ist mir jedoch im Gedächtnis geblieben, da mein späteres näheres Verhältnis zu Mendelssohn mir

öfter Anlaß gab, mich jenes ersten Zusammentreffens mit ihm wieder zu erinnern.

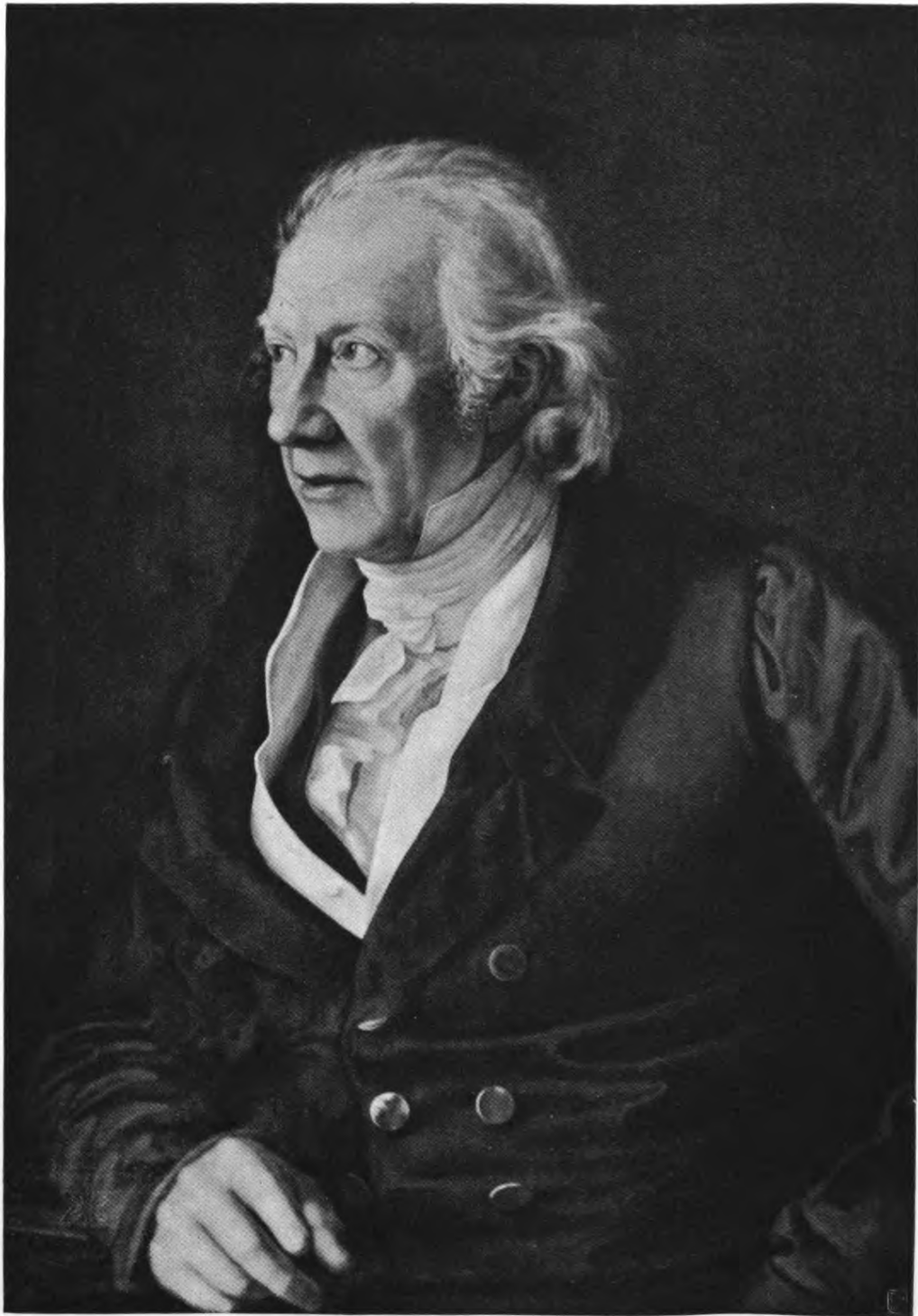
Goethe bedauerte, daß wir den Kleinen heute nur im Quartettspiel kennen gelernt hätten. „Die musikalischen Wunderkinder“, sagte er, „sind zwar hinsichtlich der technischen Fertigkeit heutzutage keine so große Seltenheit mehr; was aber dieser kleine Mann im Phantasieren und Primavistaspielen vermag, Das grenzt an's Wunderbare, und ich habe es bei so jungen Jahren nicht für möglich gehalten!“

„Und du hast doch den Mozart in seinem siebenten Jahre in Frankfurt mit angehört!“ sagte Zelter.

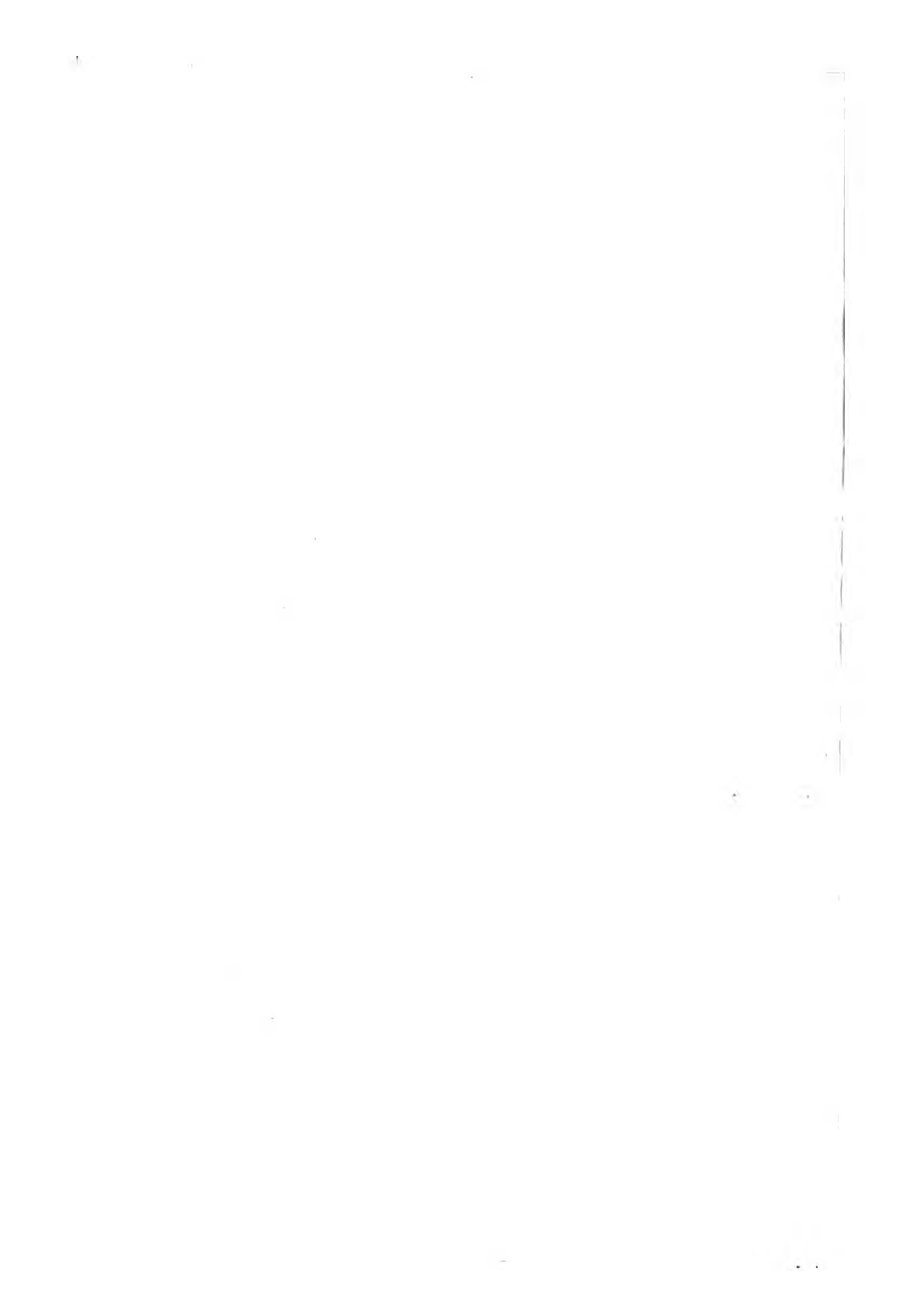
„Ja“, erwiderte Goethe, „damals zählte ich selbst erst zwölf Jahre und war allerdings, wie alle Welt, höchlich erstaunt über die außerordentliche Fertigkeit desselben. Was aber dein Schüler jetzt schon leistet, mag sich zum damaligen Mozart verhalten, wie die ausgebildete Sprache eines Erwachsenen zu dem Lallen eines Kindes.“

„Allerdings“, sagte Zelter lächelnd, „was das Fingergeschlecht betrifft, so spielt der Felix die Konzerte, mit denen Mozart seinerzeit die Welt in Erstaunen versetzte, als leichte Spielerei frisch vom Blatte weg, ohne eine einzige Note sitzen zu lassen. Aber Das können jetzt viele Andere noch. Bei mir handelt sich's um das schaffende Talent des Knaben, und“ — sich an uns wendend, — „was meinen nun die Herren zu seiner Quartett-Komposition?“

Es wurde von unserer Seite mit voller Überzeugung ausgesprochen, daß Felix viel selbständigere Gedanken



R. Fr. Zelter 1827
Von Karl Heges



produziere als Mozart in denselben Jahren, der damals noch nichts Anderes als gewandte Nachahmungen des Vorhandenen geliefert habe. Hiernach sollte man schließen dürfen, daß die Welt mit diesem Knaben einen zweiten Mozart in verbesserter Auflage erhalten werde, und um so sicherer, als er von blühender Gesundheit strohe und alle äußeren Umstände ihm so günstig wären.

„Möchte es so sein!“ sagte Goethe. „Wer aber kann sagen, wie ein Geist sich in der Folge entwickeln mag? Wir haben schon so manches vielversprechende Talent falsche Wege einschlagen und unsere großen Erwartungen täuschen sehen. Indes davor wird diesen jungen Geist der Lehrer bewahren, den ihm das gute Glück in Zelter zugeführt hat.“

„Ich nehme es wohl ernst mit dem Jungen und halte ihn neben seinen eigenen freien Arbeiten immer bei der Stange der strengen kontrapunktischen Studien. Allein wie lange kann Das noch dauern, so entläuft er meiner Zucht — ich kann ihn ja eigentlich jetzt schon nichts Wesentliches mehr lehren — und einmal frei, wird sich's erst zeigen, wohin seine eigentliche Richtung geht.“

„Ja, und überhaupt“, sagte Goethe, „ist es mit dem Einfluß des Lehrers eine problematische Sache. Das, was den Künstler groß und eigentümlich macht, kann er nur aus sich selbst schaffen. Welchen Lehrern danken denn Raphael, Michel Angelo, Haydn, Mozart und alle ausgezeichneten Meister ihre unsterblichen Schöpfungen?“

„Freilich“, bemerkte Zelter, „es haben Viele angefangen wie Mozart, aber noch ist ihm Keiner nachge-

kommen.“ (Beethoven wurde nicht erwähnt, und so nannten auch wir seinen Namen nicht.) „Der Felix hat Phantasie, Gefühl und tüchtige Technik, Alles in eminentem Grade; er hat überall gute, zuweilen scharmante, nichts weniger als Knabengedanken, aber vor der Hand ist es doch nur erst hübsche Musik, die noch auf der Erde herumkriecht. Die Sprache des Genius weht noch nicht darin, darüber täusche ich mich nicht. — Meinen Sie nicht so, meine Herren?“

Da er es selbst aussprach, konnten wir ihm wohl beistimmen. Doch fügte ich hinzu: „Auch in Mozarts Knabenkompositionen war diese Sprache noch nicht zu vernehmen.“

Hier erlaubte ich mir die Frage, ob dieses Quartett auch ganz, wie wir es gehört, von dem Kleinen herrühre.

„Ja, ja“, erwiderte Zelter, „Alles eigenhändig und — eigengeistig, ich sage: auch ganz eigengeistig. Was Sie gehört haben, bringt er jetzt fertig, ohne jegliche Beihülfe. Ich weiß wohl, wie's die meisten Lehrer machen. Um ihre Lehrkunst zu apotheosieren, überschmieren sie die Arbeiten ihrer Schüler so lange, bis von den Gedanken der Letzteren wenig oder nichts übrig bleibt, und geben's dann für die Arbeit der Scholaren aus. Das ist eine niederträchtige Schwinderei und Scharlatanerie! Sie täuschen nicht allein die Angehörigen und das Publikum, sondern auch die Schüler selbst, die sich bald einbilden, Alles selbst gemacht zu haben. Es ist ein Übel, das schon manches wirklich schöne Talent verdorben und in seiner höhern Ausbildung gehemmt hat. Den da lasse ich gewähren,

lasse ihn jetzt machen, was er jetzt machen kann; da bleibt die Schaffenslust stets frisch, weil er mit dem jedesmal Gemachten zufrieden ist und ihm die Freude am Gelungenen nicht durch die Kritik vergällt wird. Die kommt bald von selbst. Die Einsicht wächst und damit der Trieb zum Neu- und Bessermachen. Darum hat dieser zwölfjährige Bube schon mehr geschrieben als mancher Dreißigjährige. Mag's sein, wie's will: es ist da, als nötige Stufe, die Keiner, auch das höchste Genie nicht, zu überspringen vermag. Behütet uns der Himmel die seltene Pflanze vor allen störenden Einflüssen, so wird sie sich gewiß als ein Prachtexemplar entfalten!“

Siebenzehn Jahre später.

Der Knabe war zum Manne erwachsen. Ich hatte seinen steigenden Ruf und Ruhm mit Interesse verfolgt, mich an seinen fortwährend erscheinenden, immer bedeutender herausgearbeiteten Werken mit steigender Teilnahme erfreut, ihn aber während siebenzehn Jahren persönlich nicht wieder gesehen. Jetzt war er der berühmte Dirigent der Leipziger Gewandhaus-Konzerte, die durch seinen Geist auf ihren Höhepunkt gebracht worden waren. Von allen Seiten wurden die Leistungen dieses Orchesters unter Mendelssohns Kommandostab als das Vortrefflichste gerühmt, was man an exaktem, geistvollem, energischem und fein ausgearbeitetem musikalischen Ensemblespiel wahrnehmen könne. Was Wunder, daß ich dieses Genusses einmal teilhaftig zu werden wünschte. Und so setzte ich mich hin, schrieb ein Ton-

bild für großes Orchester und wandte mich, als es fertig, brieflich mit der Bitte an Mendelssohn, es im Gewandhaus zur Aufführung bringen zu dürfen. Ich sprach von keiner pekuniären Vergütung dafür und nur den Wunsch aus, mein Werk selbst einstudieren und dirigieren zu dürfen.

Bald darauf erhielt ich einen freundlichen Brief von Mendelssohn, worin er mir meldete, daß man der Aufführung meines Tonbildes mit Vergnügen entgegen sehe und es der Direktion auch sehr angenehm sein werde, wenn ich es dem Publikum selbst vorführen wolle. Ich erwähne dieses Briefes vorzüglich einer Stelle wegen, die sein edles, liebevolles, zugleich zartes, gegen Künstler vornehmlich immer nach Möglichkeit hilfreiches Gemüt charakterisiert. Er schrieb nämlich: „Es schien mir auch wünschenswert, daß Ihnen, zu Deckung eines Theils der Reisekosten wenigstens, ein Honorar angeboten würde, obgleich Sie nichts davon erwähnten; unsere Mittel sind freilich sehr beschränkt; indes dachte ich doch, es möchte Ihnen nicht unwillkommen sein, und auch hierauf höre ich, daß die Herren Direktoren eingegangen sind.“ Das war im November 1838.

Bald darauf kam ich mit meinem Opus nach Leipzig. Mendelssohn empfing mich auf's freundlichste, herzlichste, war in den Proben eifrig beirätig, um die Ausführung so vollkommen wie möglich zu machen, und als er an dem verhängnisvollen Abende zu mir auf das Orchester kam und meine nervöse Stimmung bemerkte, sagte er: „Sie scheinen Angst zu haben?“ — „Ach, sehr starke“, erwiderte ich. —

„Ah, bah!“ sagte er darauf, „Das haben Sie nicht nötig. Ihr Werk ist gut, Das wissen und müssen Sie wissen. Wie es das Publikum heute aufnimmt, was kommt darauf an! Wollen wir's besser verlangen, als es den größten Meistern von jeher so oft gerade mit ihren besten Sachen ergangen ist?“

Die Komposition erhielt, wie die Leipziger Kritik schrieb, einen succès d'estime. Ich war auf's tiefste niedergeschlagen und sagte von der Zeit an der Komposition die Freundschaft auf. Ich erwähne diesen Umstandes auch nur, weil es der Anlaß zu einem freundschaftlichen Verhältnis zu Mendelssohn wurde, der in meiner Musik doch etwas mehr als das Publikum gefunden haben mochte, denn er hat mir von da an stets eine große Teilnahme bewiesen und erhalten.

Von dieser Zeit an habe ich manche glückliche Stunde mit dem geliebten Meister verlebt. Er kam mehrmals nach Weimar, und dann spielte er uns und einigen ihm besonders genehmen Personen, entweder bei mir oder bei dem damaligen Musiklehrer Montag seine neuesten Kompositionen vor. Größere Gesellschaft aber verbat er sich stets bei solchen Gelegenheiten. „Lassen Sie uns heut Abend Musik machen“, sagte er gewöhnlich, „aber ganz unter uns! Wir müssen im Notfall die Röcke ausziehen und in Hemdärmeln spielen können.“

Eines Abends kam ich erst nach zehn Uhr aus einer Opernprobe nach Hause. Freudigen Angesichts kam meine Frau mir entgegen mit der Frage: „Wer, denkst du, ist hier gewesen? Mendelssohn! Er war auf der Durchreise begriffen (wenn mir recht ist, auf seiner Braut-

fahrt nach Frankfurt) und bedauerte sehr, dich nicht anzutreffen. »Wissen Sie was, liebe Frau Lobe«, sagte er, »ich werde die paar Stunden, die ich hier auf den Abgang der Post warten muß, bei Ihnen bleiben und, wenn Sie wollen, Ihnen etwas vorspielen.« Und darauf setzte er sich an den Flügel und hat wohl zwei Stunden fast ununterbrochen mir allein die schönsten Sachen vortragen, und göttlich phantasiert.“

Daß meine Frau diesen Abend nicht vergißt und stolz darauf ist, kann man sich denken.

Ein anderes Mal wurde Musik bei Montag gemacht. Mendelssohn spielte sein D-moll-Trio. Dann wurde ein Streichquintett von meiner Komposition vorgenommen, dazu spielte er die zweite Violine sehr sicher und gewandt. Wo sich aber Gelegenheit fand, suchte er mir auch auf andere Weise gefällig oder nützlich zu sein. So z. B. hatte er sich über genanntes Quintett sehr günstig gegen meine edle Gönnerin und vielfache Wohltäterin, die Frau Großherzogin Maria Pawlowna, ausgesprochen, worauf mir, „in Folge einer ehrenvollen Anerkennung meines künstlerischen Strebens durch Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy“, wie es hieß, ein sehr ansehnliches Geschenk von der hohen Frau übermacht wurde.

Sechszwanzig Jahre später.

Wenigen möchte es bekannt geworden sein, daß der kräftige, gesunde, überaus lebhafteste, immer heitere, in allen Beziehungen glückliche und sein Glück erkennende Mann zuweilen von Ahnungen eines frühzeitigen Todes befallen wurde. Als er seinen ‚Paulus‘ in der Wei-

marischen Stadtkirche aufführte, wir nach einer Probe desselben beide allein auf seinem Zimmer im ‚Erbprinz‘ saßen und ich — damals ein arger Hypochonder — bemerkte, daß ich von seinen späteren Schöpfungen wenig genießen würde, erwiderte er: „O, mein Lieber, Sie werden mich lange überleben!“

Ich wollte über seine Äußerung scherzen, er aber fiel mir mit der ganz bestimmten Versicherung in's Wort: „Ich werde nicht alt!“ — Dann aber, als bereue er diese Äußerung, nahmen seine Züge den heitersten Ausdruck an; er ging zu Besprechung der eben beendeten Probe über, wobei er vorzüglich die Freundlichkeit und Willigkeit hervorhob, mit der ihm alle Mitwirkenden entgegengekommen wären.

Wie hätte ich in jener Stunde, da der schöne, in Fülle der Gesundheit vor mir sitzende Mann erst ein beginnender Dreißiger war, denken mögen, daß wenige Jahre nachher schon seine Prophezeiung in Erfüllung gehen werde! Ich war 1846 nach Leipzig übergesiedelt, traf ihn frisch, munter, nach allen Seiten hin ununterbrochen tätig, hatte mich mancher geistreichen und belehrenden Unterhaltung mit ihm noch zu erfreuen, und — ein Jahr nachher, 1847, in seinem achtunddreißigsten Jahre schon, sechsundzwanzig Jahre nach der ersten Begegnung mit dem schönen, genialen Knaben bei Goethe, trugen sie den großen Tonkünstler aus seiner Wohnung in der Königsstraße nach der Pauliner-Kirche! Neben seinem Sarge wandelte unter den unzähligen Leidtragenden auch der Schreiber dieser Zeilen.





Überblick über das weimarische Theater während der Lebenszeit Goethes.

Von Wilhelm Bode.

I. Arten des Theaters. II. Einnahmen und Ausgaben. III. Die Schauplätze. IV. Leitung. V. Einheimische Mitarbeiter. VI. Wichtige Schauspieler. VII. Spieltage. VIII. Spielplan. IX. Wichtige Aufführungen. X. Die Hofkapelle. XI. Literatur.

I. Arten des Theaters.

- 1756 Nov. bis 1757 April Döbbelinsche Gesellschaft im Hofdienst. Freier Eintritt für die Zugelassenen.
- 1757 April bis 1758 Sept. Hoftheater. Die Schauspieler werden vom Hofe besoldet. Freier Eintritt. Das einzige Hoftheater für deutsches Schauspiel. Vorgänger: Dresden zur Zeit des Mag. Beltheim und Schwerin 1751 bis 1756.
- 1767 und 1768 Stardische Truppe.
- 1768 25. Sept. bis 1771 Ostern Kochsche Gesellschaft im Hofdienst. Freier Eintritt.
- 1771 7. Okt. bis 1774 3. Mai Seylersche Gesellschaft im Hofdienst. Freier Eintritt.
- 1776 bis 1783 Liebhaberaufführungen, von verschiedenen Gruppen veranstaltet. Freier Eintritt der Zugelassenen.
- 1784 1. Jan. bis 1791 5. April Bellomos Gesellschaft, vom Hofe unterstützt. Eintrittsgeld.
- 1791 7. Mai bis heute Hoftheater, also auf Rechnung des Landesherrn, jedoch mit Eintrittsgeld.

II. Einnahmen und Ausgaben.

1756. Der Hof leistete an Döbbelin den Saal, die Beleuchtung und 6800 Reichstaler im Jahre und gestattete ihm auswärtigen Verdienst zur Advents- und zur Fastenzeit.

1771 bis 1774. Der Hof leistete über 10 000 Taler im Jahr.

1776 bis 1783. Die Aufführungen in Ettersburg und Tiefurt geschahen auf Kosten der Herzogin-Mutter, die übrigen auf Kosten des Herzogs. Die letzteren 1. Okt. 1775 bis 1. Okt. 1776: 631 Tlr.; 1. Okt. 1776 bis 1. Okt. 1777: 1064 Tlr. (Goethes ‚Lila‘ kostete 516 Tlr.). Der Triumph der Empfindsamkeit (30. Jan. 1778) 399 Tlr. Die Berufskünstler wurden anderweitig honoriert (als Vokalisten der Kapelle).

1784 bis 1791. Der Zuschuß an Bellomo ist mir nicht bekannt. Platzpreise 2—12 Groschen: Jahreseinnahme etwa 8000 Taler.

1791 bis 1817. Der Zuschuß des Hofes bewegte sich für das halbe Jahr zwischen 1000 und 7500 Talern, in der Regel zwischen 2 und 3 Tausend. Im ersten halben Jahre 1098 Tlr. In 23 Jahren, wofür die Zahlen vorliegen, 150 778 Tlr.

In denselben 23 Jahren betragen die Einnahmen von den Zuschauern 264 179 Tlr. Im ganzen hatte die Leitung in 26 Jahren etwa 450 000 Tlr. zur Verfügung. (Nach Burkhardt.)

Die auswärtigen Einnahmen überstiegen diejenigen in Weimar; die Sommerspielzeit im Bade Lauchstädt war am einträglichsten.

Die Eintrittspreise betragen 1791: erster Platz 12 Gr., zweiter 8 Gr., Gallerieloge 4 Gr., Galerie 2 Gr. Höchste Preise (bei Jfflands Gastspiel 1798) 1 Tlr., 16 Gr., 8 Gr.

Die Schauspieler erhielten Wochengagen, Garderobegelder (wöch. 1 Tlr.) und Reisediäten (19½ Gr.). Die Gagen betragen anfangs 2 bis 10 Tlr. für den Einzelnen, gewöhnlich 10 Tlr. für Ehepaare, zuweilen Zuschüsse, öfter Vorschüsse und Geschenke; sie stiegen allmählich auf das Doppelte. Lebenslängliche Anstellung, d. h. Pensionsberechtigung erlangten zuerst (um 1800) Malcolmi und Graff; ihre Pension war 300 Tlr., Anton Genast erhielt 1817: 450 Tlr.

Dichter-Honorare (nach Burkhardt): Vulpus 65 Tlr. für zwei eigene Lustspiele und 3 Opern-Umarbeitungen. Sonst für eigene Lustspiele 1 Karolin (18 bis 19 Mk.), für Neubearbeitung eines Operntextes 13 Tlr., für Verbesserungen solcher Texte 20 Gr. oder 1 Tlr. — Roßbue: 1 Karolin für jedes Stück. — v. Einsiedel: 5 Tlr. für ‚Das Leben

ein Traum' und ,Die Verbannung'. — Jffland: 80 rhein. Gulden für 2 Stüde. — Goethe: ,Romeo und Julia' 50 Tlr., Vorspiel für Halle 50 Tlr., Gök 100 Tlr. — Schiller: ,Don Carlos' 100 Tlr., ,Wilhelm Tell' 150 Tlr., das höchste unter Goethes Leitung bezahlte Honorar.

III. Die Schaupläze.

A. In Weimar: Bis 6. Mai 1774 ein etwa 100 Personen fassender Theateraal im Residenzschlosse, am genannten Tage durch Brand zerstört. Daneben z. B. für die Starckische Gesellschaft, das Reithaus. Einige Vorstellungen vermutlich auch im Schloßchen Belvedere.

1775 bis 1784 Säle in Weimar (Redoutenhaus Hauptmanns an der Esplanade, jetzt Café Oberdörster, und Geibels Gasthof zum Anker, jetzt Werthers Garten) und ein Saal im Schlosse Ettersburg. Seit Jan. 1780 auch der Saal im neuen herzoglichen Komödien- und Redoutenhaus, gegenüber dem Wittumspalais, etwas vor dem jetzigen Theater. Einige Male im Freien Vorstellungen zu Ettersburg und Tiefurt.

1784 bis 1791 Herzogliches Komödienhaus: Tanzsaal mit Bühne und Galerie.

1791 bis 1798 Ebenso. Im Sommer 1798 Erweiterung und Umbau nach Plänen von Prof. Thouret: Parterre, breiter erster Rang, kleinere Galerie.

1798 bis 1825 Dies erneuerte Komödienhaus. In der Nacht vom 21. zum 22. März 1825 brannte es nieder. Man spielte im ,Stadthause' weiter.

3. Sept. 1825 bis 16. Febr. 1907 Großh. Hoftheater, erbaut von Steiner. 1868 im Innern umgestaltet.

11. Jan. 1908 Eröffnung des neuen Großh. Hoftheaters, erb. von Littmann.

B. Auswärts: Koch besuchte 1768 bis 1771 die Leipziger Messen. Bellomo besuchte Eisenach, Erfurt und Altenburg; regelmäßig spielte er seit 1785 im Bade Lauchstädt während der sommerlichen Badezeit.

1791 erwarb das nunmehrige Hoftheater Bellomos Theater in Lauchstädt und trat in sein Privileg ein. Es spielte hier 6 bis 8 Wochen alljährlich bis 1811; 1814 gab es noch einmal Gastvorstellungen. 1802 ward das schlechte alte Theater („Schafhütte“, Preis mit Dekorationen 1200 Taler) durch einen Neubau ersetzt.

In Erfurt spielte man einige Wochen im Sommer fünf Jahre hindurch: 1791 bis 1795. In Rudolstadt ebenso neun Jahre: 1794 bis 1803. In Halle nach Aufkommen des dor-

tigen Bades fünf Jahre: 1810 bis 1814. In Naumburg ward nur einmal, im Juni 1799, ein Versuch gemacht. In Leipzig geschahen 1807 zwei größere Gastspiele: 24. Mai bis 3. Juli, 4. August bis 31. August. 1815 gab man alles auswärtige Spiel auf.

IV. Leitung.

A. Prinzipale und Intendanten.

- 1756 und 1757 Direktor: Döbbelin. Aufsicht: Kammerjunker Franz Christ. Edbrecht v. Dürdheim.
- 1757 und 1758 Intendant: v. Dürdheim. Unteraufsicht: Joh. Andr. Brud.
- 1767 und 1768 Prinzipalin: Madame Starke.
- 1768 bis 1771 Prinzipal: Heinrich Gottfried Koch. Oberaufsicht: Hofmarschall v. Witzleben.
- 1771 bis 1774 Prinzipal: Abel Seyler. Oberaufsicht: Hofmarschall v. Witzleben.
- 1776 bis 1784 Einrichtende: Bertuch, Goethe, Graf Putbus, S. v. Sedendorff, F. v. Einsiedel, Herzogin Amalie.
- 1784 bis 1791 Prinzipal: Joseph Bellomo.
- 1791 bis Juli 1797 Goethe und Franz Kirms.
- 1797 bis 1808 Theaterkommission: Goethe, Kirms, Hofmarschall v. Lud (letzterer bis 1802; danach Hofmarschallamts-Sekretär Burkhardt). Schiller wohnte in Weimar vom 3. Nov. 1799 bis 9. Mai 1805 und war freiwillig-beirätig.
- 1808 bis 1814 Theaterkommission: Goethe, Kirms, Rat Kruse.
- 1814 bis 1816 Theaterkommission: Goethe, Kirms, Graf Edling, Kruse.
- 1816 26. März bis 1817 13. April „Hoftheater-Intendanz“: Goethe, Kirms, Graf Edling; im Januar 1817 hinzutretend August v. Goethe.
- 1817 15. April Ausscheiden Goethes (und seines Sohnes). (Vorherige Abschiedsgesuche Goethes: Dez. 1795, 10. Nov. 1808, 18. Dez. 1808, Februar 1817.)
- 1817 und 1818 Intendanz: Graf Edling, Kirms.
- 1818 bis 1820 Dez. Intendanz: Kammerherr Biktum v. Eggersberg, Kirms.
- 1820 Dez. bis 1824 Intendanz: Kirms.
- 1824 2. März Kirms tritt in den Ruhestand.
- 1824 bis 1828 1. Dez. Oberdirektor: Stromeier.
- 1828 bis 1847 Intendant: Oberhofmarschall v. Spiegel.
- 1847 bis 1854 Intendant: Freiherr v. Ziegeler. 1854 bis 1857 Intendant: Freiherr v. Beaulieu-Marconnay.

1857 bis 1867 Generalintendant: Dr. Franz Dingelstedt. 1867 bis 1887 A. v. Loen. 1887 bis 1895 Hans Bronsart v. Schellendorff. 1895 bis 1908 Hippolyt v. Wignau. Seit 1908 Karl v. Schirach.

B. Regisseure.

1757 und 1758 Brud. 1771 bis 1774 Ethof. Ostern 1791 bis Ostern 1793 J. Franz Fischer. Ostern 1793 bis November 1796 Bohs. November 1796 bis Oktober 1799: Beder, Genast und Schall wöchentlich abwechselnd, daher Wöchener genannt. Oktober 1799 bis Ende 1808 Beder und Genast. Neujahr 1809 bis Ostern 1817 Genast allein. Ostern 1817 bis 1823 für die Oper: Stromeier, für das Schauspiel: kurze Zeit Durand, danach Dels, danach Hunnius (bis Oktober 1823). 1827 Dr. Wagener. 1830 Durand für das Schauspiel, La Roche für die Oper.

C. Kapellmeister.

1756 und 1757 Standfuß (der erste deutsche Singpielkomponist?). 1757 und 1758 Johann Ernst Bach. 1771 bis 1774 Anton Schweizer. 1776 bis 1784 gelegentlich E. W. Wolf. 1784 bis 1789 Grampel und J. Kraus. 1789 bis 1803 Joh. Friedr. Kranz. 1803 bis 1810 Franz Seraph Destouches. 1810 bis Dezember 1817 Aug. Eberhard Müller. Januar 1819 bis Oktober 1837 Joh. N. Hummel. Nachfolger bis heute: Chelard, Liszt, Stör, Lassen, Stavenhagen, Arzyanowski, Raabe.

Musikdirektoren: 1818 Riemann und Unrein, 1823 Riemann allein, 1826 Karl Eberwein und Göhe.

Chordirektor, der erste: A. F. Häser, 1817 angestellt.

D. Balletmeister.

1771 bis 1774: Koch und Schulz.

Morelli Mai 1801 bis Ostern 1803. Uhlisch Januar 1811 bis Ostern 1815.

E. Theatermaler.

Für die Liebhaberbühne G. M. Kraus, gelegentlich Prof. Dejer aus Leipzig. Später Beuther 1815 bis 1818, Holdermann 1816 bis 1852.

V. Einheimische Mitarbeiter.

1768 bis 1771 Dichter und Bearbeiter: Hermann und Musäus. Tonsetzer: E. W. Wolf.

- 1771 bis 1774 Dichter und Bearbeiter: Hermann, Musäus, Wieland, Bertuch, v. Einsiedel, Ernst August Schmidt, (Götter in Gotha), unter den Schauspielern: Ethof, Brandes, Mad. Hensel. Tonsetzer: Anton Schweiger u. E. W. Wolf.
- 1776 bis 1783 Dichter und Bearbeiter: Goethe, v. Einsiedel, v. Sedendorff, Christoph Bode. Tonsetzer: Herzogin Amalie, v. Sedendorff, E. W. Wolf, Schubert.
- 1784 bis 1791 Dichter und Bearbeiter: v. Einsiedel, Vulpus, Bertuch. Tonsetzer: Kraus.
- 1791 bis 1817 Dichter und Bearbeiter: Vulpus, v. Einsiedel, Goethe, Schiller, Roßebue, Schall, P. M. Wolff, Reinbeck, Ludw. Wieland, Peucer, Stephan Schüke, Kiemer. Tonsetzer: Kranz, Christian Benda, Des-touches, Aug. Eberhard Müller, Karl Eberwein.
- 1817 bis 1832 Dichter und Bearbeiter: (Goethe), Peucer, Kiemer, Sondershausen, Wagener, Friedr. Schmidt. Tonsetzer: Hummel, Karl Eberwein, Göge, Lobe.

VI. Wichtige Schauspieler.

1757 und 1758.

Brud, Brüdner, Richter, Mecour, Mayer, Bauer, Aulhorn (Länzer und Sänger). — Frauen: Brüdner, Richter, Mecour, Witthöft, Mayer, Dlle. Kornthal.

1768 bis 1771.

Koch, Brüdner, Löwe, Henke, Schmelz, Witthöft, Martini, Wolland. — Frauen: Koch geb. Merled, Brüdner, Löwe, Henke geb. Schid, Schmelz, Steinbrecher, Hübel geb. Steinbrecher, Dlle. Schid, Dlle. Huber.

1771 bis 1774.

Ethof, Böd, Brandes, Meyer, Günther, Dobler, Hellmuth. — Frauen: Seyler vorm. Hensel geb. Sparmann, Mecour geb. Preisler, Franziska Romana Koch geb. Giraned, Brandes, Heise, Dobler.

1776 bis 1783.

Berufsmäßig Mitwirkende: Aulhorn, vielleicht Konf.-Schr. Seidler, Mad. Wolf geb. Benda, Mad. Steinhardt, Dlle. Neuhaß, Dlle. Korona Schröter. — Herren in franz. Stücken: Graf Putbus, Konf. Präf. v. Lynder, Oberstallmeister v. Stein; in deutschen Stücken:

Bertuch, Kraus, Musäus, Bode, v. Stein, Konf. Präf. v. Lynder, Landkammerrat v. Lynder, Siegm. v. Sedendorff, Franz v. Sedendorff, K. v. Schardt, Ludw. v. Schardt, v. Einsiedel, v. Knebel, v. Wedel, Goethe, Herzog Karl August, Prinz Konstantin. — **Damen:** Herzogin Amalie, Emilie (Amalie) v. Werthern, Luise v. Göchhausen, Marianne v. Wöllwarth, zwei Fr. v. Ilten, Fr. v. Koppensfels. — **Kinder:** v. Lynder, v. Stein, Hufeland, Mlle. Gambü.

1784 bis 1791.

Bellomo, Udermann, Hahn, Wagner, Eggebrecht, Pfeifer, Bedert, Röggen, Rau, Frankenberger (Bassist), Grave, Gödel, Schoppen, Simoni, Boß, Plaster, Neumann (Vater der „Euphrosyne“), Weyrauch, Kaselitz, Burgmüller, Einer (Krafo), Demmer, Hunnius, Malcolmi (Vater der Amalie Wolff), Domaratus. — **Frauen:** Bellomo, Sophie Udermann geb. Tschorn, Hahn, Hobusch, Fritsch, Boß, Waldherr, Mlle. Furich, Mlle. Jagdstein, Karoline Kummerfeld geb. Schulze (Schröders Freundin, in erster Blüte zu Goethes Leipziger Zeit), Weyrauch (Tante von K. M. v. Weber), Kaselitz, Mlle. Krüger.

1791 bis 1817.

(O = Oftern, S = Sommer, H = Herbst, E = Ende.)

Aus Bellomos Truppe sogleich übernommen: Malcolmi und Töchter, Frau Neumann, Mlle. Christiane Neumann, Einer (Krafo), Domaratus. Später auch Hunnius, Weyrauch und Frau, zuletzt auch noch Sophie Udermann.

Erste von auswärts Hinzutretende: Franz Fischer und Frau, Heinrich Beder, Amor und Frau, Demmer und Frau, Heinrich Bohs, Krüger, Gatto und Frau, Graff.

M ä n n e r.

Agricola O. 1813 bis E. 1819. Amor, Peter O. 1791 bis O. 1793.

Bed (Bruder des Mannheimer) O. 1793 bis O. 1800. Beder, Heinrich (eig. v. Blumenthal) O. 1791 bis O. 1809, 1800 bis 1822. Benda, Christian, Tenorist H. 1791 bis E. 1805.

Cordemann der Ältere H. 1798 bis 1805. Cordemann der Jüngere H. 1804 bis S. 1805.

Demmer d. J. O. 1791 bis O. 1794. Denny, Sänger Juli 1805 bis Jan. 1822. Dirzka, Sänger O. 1804 bis

O. 1808. Domaratus O. 1791 bis O. 1813. Durand Jan. 1812 bis 1852.

Ehlers, Wilhelm, Sänger Jan. 1801 bis O. 1805. Eilenstein H. 1795 bis 1818. Einer (Krafo) O. 1791 bis H. 1792

Fischer O. 1791 bis O. 1793. Frey O. 1810 bis O. 1813.

Gatto, Franz Anton, Buffofänger O. 1791 bis O. 1793, Genast, Anton O. 1791 bis O. 1817. Genast, Eduard O. 1814 bis O. 1817, O. 1829 bis H. 1860. Graff, Joh. Jakob, S. 1793 bis S. 1841. Grüner, Karl Franz H. 1803 bis O. 1804.

Haide, Friedrich O. 1793 bis O. 1807, O. 1808 bis E. 1817, O. 1818 bis H. 1832. Heß H. 1807 bis S. 1808. Holdermann, Karl, auch Theaterdecorationen-Maler H. 1816 bis 1852. Hunnius, Fr. Wilh. Herm. H. 1797 bis O. 1799, 1817 bis 1835.

Kötſchau, E. 1810 bis O. 1813. Krüger, Karl Friedrich O. 1791 bis O. 1793.

Leißring, August, Sänger (der lange Peter aus Iſehoe) Febr. 1896 bis Febr. 1899. Lorhing, Friedrich (Oheim des Komponiſten) H. 1805 bis E. 1838.

Malcolmi O. 1791 bis O. 1817. Mattſtedt, Joh. Joſ. O. 1791 bis O. 1793. Morhard, Tenoriſt, H. 1807 bis Jan. 1809. Moltke, Tenoriſt O. 1809 bis S. 1831.

Nels, Karl O. 1803 bis E. 1833.

Porth O. 1793 bis S. 1794.

Reinhold H. 1806 bis S. 1807. Röpfe O. 1808 bis O. 1810.

Schall O. 1795 bis O. 1803. Spigeder, J. B., Baſſiſt O. 1799 bis Jan. 1804. Strobe, Sänger O. 1806 bis E. 1812. Stromeier, Karl, Sänger O. 1806 bis E. 1828.

Triebler E. 1812 bis H. 1814.

Unzelmann, Karl (Sohn des berühmten Schaufpieler-paares) E. 1802 bis O. 1821.

Vohs O. 1792 bis H. 1802.

Werner, Sänger O. 1804 bis O. 1807. Wenrauch O. 1793 bis O. 1794, H. 1794 bis O. 1800. Wolff, Pius Alexander H. 1803 bis O. 1816.

F r a u e n.

Adermann, geb. Iſhorn O. 1811 bis S. 1815. Ambrosch, Minna, nachm. Bede O. 1805 bis O. 1809. Amor, geb. Ambrosch O. 1791 bis O. 1793.

Bed Frau O. 1794 bis H. 1823. Bed, Luise, nachm. Hartknoch H. 1812 bis 1827. Bede, f. Ambrosch, Neumann

und Wolff. Beder, Korona, nachm. Werner (Tochter von Heintr. Beder und Christ. Neumann) E. 1805 bis 1806. Beuther (Frau des Theatermalers) O. 1815 bis S. 1818. v. Blumau H. 1804 bis O. 1807. Brand (nachm. Gattin von R. M. v. Weber?) H. 1803 bis O. 1807.

Caspers, Fanny O. 1800 bis O. 1802. Caspers, Schwester des Vorigen O. 1800 bis O. 1802.

Demmer, geb. Krüger O. 1791 bis O. 1794. Denny, Frau O. 1811 bis E. 1821. Dürand O. 1812 bis H. 1816. Dürand, f. Engels.

Eberwein, Henriette, geb. Häßler E. 1807 bis E. 1838. Ehlers, Frau O. 1801 bis O. 1805, E. 1817 bis H. 1818. Elstermann, Beate, sp. Lorhing H. 1805 bis H. 1825. Engels, Ernestine, sp. Dürand, Sängerin S. 1805 bis S. 1845.

Fischer, Frau O. 1791 bis O. 1793.

Gatto, Frau O. 1791 bis O. 1793, H. 1794 bis O. 1797. Gatto, Tochter der Vor. H. 1795 bis O. 1797. Genast, sp. Unzelmann E. 1807 bis O. 1821. Göß, sp. Zülch S. 1797 bis O. 1804.

Hartknoch, f. Bed. Häßler, f. Eberwein. Heigendorf, f. Jagemann. Holdermann, Frau H. 1816 bis E. 1825. Hunnius, Frau H. 1797 bis O. 1799.

Jagemann, Karoline, sp. Frau v. Heigendorf, Febr. 1797 bis S. 1828. Jung Jan. 1812 bis E. 1814. Justi O. 1811 bis O. 1813.

Lefevre Jan. 1812 bis E. 1813. Lorhing, f. Elstermann.

Maafß, Wilhelmine O. 1802 bis O. 1805. Malcolmi, f. Wolff. Malcolmi, vorher Kloppmann und Baranius O. 1793 bis H. 1798. Maticzel O. 1794 bis O. 1801. Mattstedt, Frau O. 1791 bis O. 1793. Morelli, Anette, Frau E. 1801 bis O. 1803. Meyer O. 1816 bis O. 1818. Müller, Frau O. 1804 bis O. 1805.

Neumann, Frau O. 1791 bis O. 1796. Neumann, Christiane, sp. Beder O. 1791 bis S. 1797.

Peterilie, f. Silie. Porth, Frau O. 1793 bis O. 1794. Porth, Friederike Margarethe, f. Vohs.

Rauscher O. 1815 bis O. 1817. Reinhold, Karoline, geb. Huber, sp. Spengler H. 1806 bis E. 1807. Riemann, sp. Müller H. 1815 bis E. 1838. Rudorf (v.), Luise, sp. v. Anebel H. 1791 bis O. 1794.

Schlanzowsky, Silie, sp. Unzelmann O. 1802 bis H. 1809.

Teller, Frau Jan. 1799 bis S. 1810. Teller, Tochter

d. Vor. E. 1802 bis 1813. Triebler, Frau E. 1812 bis H. 1814.

Unzelmann, J. Silie und Genast.

Bohs, geb. Porth, sp. Werdy O. 1793 bis H. 1802.

Weber, Frau v., Mutter des Komponisten Juni 1794 bis Sept. 1794. Wenrauch, Frau, Sängerin O. 1793 bis O. 1794, H. 1794 bis O. 1800. Wolff, Amalie, gesch. Beder, geb. Malcolmi E. 1791 bis O. 1816.

1817 bis 1832.

Hinzutretende (wichtigste): Karl Blumauer, Hunnius, Heinr. Franke, Stiebriz, Eduard Genast, Klein, Leo, Karl La Roche, Müller („Franzosenmüller“), Max Joh. Seidel, Heinr. Stromeyer, Schormüller, Dr. Fr. Wagener, Georg Winterberger. — Frauen: Blumauer, Breul, sp. Stromeyer, Roland, Christine Genast, geb. Böhler, Kladzig, sp. La Roche, Karoline Lorzing, sp. Rödel, Doris Meyer, sp. Seidel, Moltke, Maria Schmidt, sp. Baum, Frau Zischka.

Berühmte Gäste.

Ethof 13. Jan. 1778 im ‚Westindier‘ neben Goethe, Karl August usw.

Heinrich Bed (von Mannheim) und Frau 27. Dez. 1790 bis 7. Febr. 1791.

Jffland 28. März bis 25. April 1796, 24. April bis 4. Mai 1898, 24. bis 27. Sept. 1810, 20. bis 30. Dez. 1812.

Friederike Unzelmann 21. Sept. bis 1. Okt. 1801.

Elise Bürger, die Witwe des Dichters, 3. Mai 1802.

Antonio Brizzi 28. Nov. bis 19. Dez. 1810, 11. Nov. bis 4. Dez. 1811, 20. bis 30. März 1816.

Friedr. Jonas Beschort (von Berlin) Nov. 1804.

Frl. Frank (geb. Hoffängerin) März 1811.

Familie Kobler aus Wien, Länzer 30. Dez. 1811 bis 4. Jan. 1812 (auch 1829).

Rebenstein (aus Berlin) 2. Mai bis 11. Mai 1812, 25. Nov. bis 2. Dez. 1816.

Marianne Schönberger, geb. Marconi (Tenorsängerin!) 24. bis 31. Okt. 1812.

Hr. Karstens und sein Pudel aus Wien 12. u. 14. April 1817.

Mad. Bohn und Hr. Werdy 29. Sept. bis 11. Okt. 1817.
Gerstäder von Hamburg, der Vater des Dichters, 19. Sept. 1818.

F. A. A. Wurm 20. u. 27. April 1822.

- Ferd. Eclair 25. bis 31. Mai 1823.
 Henriette Sontag, Gräfin Rossi, 4. Sept. 1826.
 Georg Wilh. Krüger Sept. 1829.
 Amalie Wolff geb. Malcolmi 29. April bis 25. Mai 1829.
 Wilhelmine Schröder-Devrient 19. bis 24. April 1830,
 11. u. 21. Dez. 1830.
 Anna Milber-Hauptmann 9. bis 16. Okt. 1830.
 Karl Seydelmann 9. bis 22. Nov. 1830.
 Ludwig Devrient 20. Dez. 1830 bis 8. Jan. 1831.

VII. Spieltage.

1784 bis 1791 Dienstag, Donnerstag, Sonnabend. 1791 bis etwa 1800 Ebenso. 1800 bis 1817 Montag, Mittwoch, Sonnabend. Sonntags waren keine Vorstellungen, weil bei Hofe Cour und Konzert hergebrachtermaßen abgehalten wurde. Anderwärts brauchte man die Säle an Sonntagen zum Tanzen.

VIII. Spielplan.

1768 bis 1771.

Trauer- und Lustspiele von Joh. Cl. Schlegel, Weiße, Chronogl, Brawe, Lessing, Moliere, Goldoni. Singspiele von Weiße und Hiller, darin anderen Bühnen voraus.

1771 bis 1774.

Trauer- und Lustspiele von Moliere, Beaumarchais, Diderot, Voltaire, Destouches, Goldoni, Lessing, Brawe, v. Gebler, Ayrenhoff, Engel. Schauspiele, Singspiele und Gelegenheitsstücke von Einheimischen (Wieland, Bertuch, Musäus, Einsiedel, Brandes, Gotter in Gotha) Das Repertoire Hofes wird als zurückgeblieben getadelt; unter den einheimischen Stücken ist „die erste deutsche Oper“.

1776 bis 1783.

Texte von einheimischen Dichtern: Goethe, Einsiedel, Sedendorff, dgl. Bearbeitungen fremder Stücke von Bode. Musikbeigaben von Einheimischen: Sedendorff, Wolf, Herzogin Amalie.

Sonst Stücke von Voltaire, Regnard, Moliere, Destouches, Gozzi, Cumberland, Ayrenhoff, Engel, Jffland.

Singspiele mit Musik von Duni, Monsigny, Cimarosa, Paesjello, Guglielmi.

1784 bis 1791.

Nach Burthardt 282 St. an 643 Spieltagen. Die Stärke der Truppe lag im Singspiele: Kompositionen von Duni,

Monfigny, Paesiello, Anfossi, Martin dem Spanier, Dittersdorf, Benda, Mozart. Im Schauspiel Iffland, Schröder, Kozebue, Bertuch, Jünger, Beil, Großmann, Brömel, Babo, v. Gemmingen, Goldoni, Gozzi, Sheridan (die Lästerschule), Shakespeare (Kaufm. v. Venedig, Lear, R. Johann, Hamlet), Lessing (Emilie und Minna), Goethe (Clavigo 6 mal, Geschwister 2, Egmont 1), Schiller (Räuber, Fiesco, Rabale und Liebe).

1791 bis 1817.

Nach Burkhardt 600 St. an 4136 Spieltagen; davon 84 St. von Bellomo geerbt. Der Gattung nach 17 Possen, 249 Lustspiele, 123 Schauspiele, 77 Trauerspiele, 31 Singspiele, 104 Opern.

Am häufigsten aufgeführt: Zauberflöte 82, Don Juan 68, Entführung 49, Don Carlos 47, Die Hagestolzen (Iffland) 40, Die Schachmaschine (Wed) 36, Die Jäger (Iffland) 35.

Die brauchbarsten Dichter: Kozebue mit 87 und Iffland mit 31 Stücken. Zum Vergleich: Goethe 19 St. 238 mal, Schiller 18 St. 367 mal, Shakespeare 8 St., Lessing 4 St.

Von 1791 bis 1798 steht das Repertoire nicht höher als Dasjenige Bellomos oder das gleichzeitige anderer Theater. Von da an Schillers Mitwirkung, erste Aufführungen seiner neuen Werke, Bearbeitungen ausländischer Stücke durch Schiller und Goethe, stärkeres Heranziehen entlegener Literaturen. Seit 1800 Versuche im Antikisieren (Masken, Chöre, Übersetzungen aus dem Lateinischen). 1800 vergebliches Preisanschreiben für ein Intrigen-Lustspiel. Versuche zarter und gehaltreicher Stücke: Iphigenie, Tasso, Nathan; vor Schillers Tragödien waren Mozarts Opern der größte Gewinn. Nach Schillers Tode entwickelt sich die Oper kräftiger als das Schauspiel. Goethes Tätigkeit sehr nachlassend. Von 1813 an werden verschiedene Opern in italienischer Sprache gegeben.

1817 bis 1828.

Das Schauspiel-Repertoire ähnlich Demjenigen der Goethischen Zeit: Kozebue noch vorherrschend, die Schicksalsdramatiker werden zahlreicher; Grillparzer und Kleist treten neben Shakespeare, Schiller, Lessing und Goethe. Iffland und Schröder verlieren an Kraft. In der Oper bleibt Mozart lebendig, Gluck wird besser gewonnen, Rossini herrscht, doch wird Webers ‚Freischütz‘ das erfolgreichste aller Stücke. Eine größere Zahl anderer Opern- und Singspielkomponisten erfreuen das Publikum: Auber, Boieldieu, Paer, Méhul, Sponcini, Cherubini, Kreutzer neben den älteren Paesiello, Cima-

rosa, Salieri, Gretry, Dittersdorf, Schenk, Weigl, Rauer, Winter, Wenzel Müller. Die weimarischen Dichter bieten nichts von Belang, die Opern-Komponisten (Hummel, Lobe, Karl Eberwein, Göke) haben auch nur Achtungserfolge.

1828 bis 1831.

Goethes ‚Faust‘ I. Teil wird endlich für das Theater gewonnen. Oper und Schauspiel im Ansteigen. Gastspiele hervorragender Künstler. Neue wirksame Theaterdichter: Holtei, Raimund, Raupach.

Im Ganzen:

Goethes beste Werke (Faust, Tasso, Iphigenie, Götz) werden sehr spät und sehr selten aufgeführt; gangbarer sind seine kleinen Sachen, die neben anderen den Abend füllen. Schillers Dramen werden sogleich und willig angenommen. Von Lessing kommen die frühen Werke früh auf die Bühne, Minna und Emilia bleiben gangbar, Nathan wird erst sehr spät (1801) erworben. Shakespeare dringt sehr langsam ein, zunächst auch nur in Verunstaltungen. Ebenso von deutschen Zeitgenossen Kleist. Glücklich sind Grillparzer und namentlich Theodor Körner. Manche französische Stücke sind beliebt, doch werden Racine, Corneille und auch Molière nur sehr selten aufgeführt; ‚Tartüffe‘ ruht z. B. von 1772 bis 1831. Calderon findet 1811 Aufnahme. Terenz und Plautus werden erneuert; an die griechischen Dramatiker wagt man sich nicht (von verunglückten Annäherungen abgesehen).

Am beliebtesten und wirksamsten sind die Stücke der Berufsschauspieler und derjenigen Dichter, die, wie Rozebue, ihre größte Kraft und Aufmerksamkeit dem Theaterwesen widmeten und die Wünsche der Schauspieler und Zuschauer am besten kannten.

Im Singspiel und in der Oper wird alles Gute willig und rasch aufgenommen, mit Ausnahme von Glucks Werken, die man sich erst spät und langsam aneignet. Beethovens ‚Fidelio‘ erscheint rasch genug, nachdem er durch die Wiener Aufführung bekannt wurde; er wird aber auch in Weimar nur langsam seinem Werte nach erkannt. Die raschesten Erfolge: ‚Zauberflöte‘ und ‚Freischütz‘.

IX. Wichtige Aufführungen.

A. Besondere Anlässe.

1768 25. Sept. Zur Einführung der Kochschen Gesellschaft:
‚Hermann‘ von J. E. Schlegel.

- 1771 7. Okt. Zur Einführung der Seylerschen Gesellschaft:
,Eugenie' von Beaumarchais.
- 1773 17. Febr. Zur Erinnerung an Molières Tod vor
100 Jahren: Der Kranke in der Einbildung.
- 1784 1. Jan. Bellomos Anfang: ,Marianne' von Gotter.
-
- 1791 7. Mai. Erste Vorstellung unter Goethes Leitung: ,Die
Jäger' von Jffland.
- 1798 12. Okt. Eröffnung des umgebauten Theaters: ,Die
Korfen' von Kogebue und ,Wallensteins Lager'.
- 1804 12. Nov. Begrüßung der neuen Erbprinzessin Maria
Paulowna: ,Die Hulbigung der Künste' von Schiller
und ,Mithridat' von Bode nach Racine.
- 1805 10. Aug. in Lauchstädt: Gedächtnisfeier für Schiller.
- 1806 13. Okt. Letzte Vorstellung vor der Schlacht bei Jena:
,Fanchon' von Kogebue und Himmel.
- 1806 26. Dez. Wiederaufnahme der Vorstellungen: ,Die Erbin'
von Frau v. Weißenthurm.
- 1808 6. Okt. ,La mort de César' von Voltaire, von Pariser
Schauspielern (Talma) von Napoleon und einem „Par-
terre von Fürsten“ gespielt.
- 1810 9. Mai. Gedächtnisfeier für Schiller (in Weimar).
- 1817 12. April ,Der Hund des Aubri' von Castelli nach
Pixérécourt.
-
- 1817 16. April. Erste Vorstellung nach Goethes Ausscheiden:
,Die Jäger' von Jffland.
- 1823 22. März. Zur Feier von Goethes Geburtstag nach
überstandener schwerer Krankheit: ,Tasso'.
- 1824 28. Aug. Im ,Freischütz' Ehrung des anwesenden
Goethe.
- 1825 21. März. Letzte Vorstellung vor dem Brande: ,Der
Jude' von Cumberland.
- 1825 3. Sept. Eröffnung des neuen Theaters, Geburtstag
und goldenes Regierungsjubiläum des Großherzogs: ,Se-
miramis', Oper von Rossini, in italienischer Sprache.
- 1825 7. Okt. Fünfzig Jahre nach Goethes Ankunft in
Weimar: ,Sphigenie auf Tauris'.
- 1828 1. Okt. Erste Vorstellung unter Großherzog Karl
Friedrich: ,Vormund und Mündel' von Raupach.
- 1829 29. Aug. Zu Goethes 80. Geburtstag erste Vorstellung
des ,Faust'.
- 1830 28. Aug. Zu Goethes Geburtstage: ,Gök' (erst zum
10. Male).

- 1832 Nach Goethes Tode wird das Theater für 2 Theaterabende geschlossen; am 27. März Gedächtnisfeier: ‚Tasso‘ mit Epilog von Fr. v. Müller, gesprochen von A. Dürand.

B. Berühmte oder einheimische oder vielgespielte Schauspiele.

- 1768 24. Okt. Minna v. Barnhelm.
 1770 24. Okt. Merope (Götter) und Ceres (v. Einsiedel).
 1771 24. Okt. Die Stufen des menschl. Alters (Musäus),
 29. Okt. Der Hausvater (Diderot), 8. Nov. Miß Sara
 Sampson, 12. Nov. Romeo und Julie (Weiß).
 1772 8. Jan. Orest und Elektra (Götter), 13. Jan. Der
 Geizige, 29. Febr. Der gutherzige Murrkopf (Einsiedel
 nach Goldoni), 6. März Graf Olsbach (Brandes),
 30. Dez. Emilia Galotti.
 1773 3. Okt. Elfriede (Bertuch).
 1776 von Goethe: Erwin und Elmire, Die Geschwister —
 Die Mitschuldigen.
 1777 von Goethe: Lila, Jahrmarktsfest.
 1778 von Goethe: Triumph der Empfindsamkeit, 20. Okt.
 Der Arzt wider Willen (nach Molière v. Einsiedel).
 1779 von Goethe: Iphigenie (Uraufführung 6. April), Die
 Launen des Verliebten, Proserpina.
 1780 von Goethe: Jery und Bätely, Die Vögel. Von Fr.
 v. Einsiedel: Adolar und Silaria.
 1782 von Goethe: Die Fischerin (22. April und 13. Aug.).
 1784 2. März Die Lästerschule (Sheridan), 30. Nov. Die
 Räuber, 14. Dez. Von S. v. Sedendorff: Kallisto.
 1785 3. Febr. Clavigo, 30. April Hamlet, 20. Juni König
 Lear.
 1786 3. Okt. Die Jäger (Iffland), 5. Okt. Das Räuschchen
 (Brehner), 30. Nov. Fiesco.
 1788 31. März. Otto v. Wittelsbach (Babo).
 1789 7. Febr. Der Kaufmann von Venedig, 31. Dez.
 Menschenhaß und Reue (Kochbue).
 1790 6. Febr. Rabale und Liebe, 31. März Egmont.
 1791 5. Febr. Der Herbsttag (Iffland).
 1791 25. Sept. Dom Karlos (in Erfurt), 29. Nov. König
 Johann, 17. Dez. Der Groß-Kophtha.
 1792 28. Jan. Hamlet, 28. Febr. Dom Karlos (in Weimar),
 14. und 21. April König Heinrich der Vierte, zwei Teile,
 29. Juni Graf Benjowsky (Kochbue).

- 1793 26. Febr. Eveline oder Er mischt sich in Alles (Jünger),
2. Mai Der Bürgergeneral, 5. Juni Die Hagelstolzen
(Jffland).
- 1794 8. April. Das Mädchen von Marienburg (Kratter).
- 1795 25. Mai. Abällino, der große Bandit (Zschode).
- 1796 30. Jan. Die Advokaten (Jffland), 1. März Die
Aussteuer (Jffland), 9. April Der Spieler (Jffland).
- 1797 30. Jan. Der Hausfriede (Jffland).
- 1798 17. Febr. Der Wildfang (Rozebue), 17. März Die
Korsen (Rozebue), 6. Juni Die Schachmaschine (Bed),
12. Okt. Wallensteins Lager (Uraufführung).
- 1799 30. Jan. Die Piccolomini (Uraufführung), 20. Febr.
Der Amerikaner (Bogel), 20. April Wallensteins Tod
(Uraufführung), 24. Okt. Die beiden Klingsberge
(Rozebue).
- 1800 30. Jan. Mahomet (nach Voltaire von Goethe), 5. April
Bayard (Rozebue), 14. Juni Maria Stuart (Urauf-
führung), 19. Nov. Der Taubstumme (Rozebue).
- 1801 Februar Tancred (nach Voltaire von Goethe), 24. Okt.
Die Brüder (nach Terenz von Einsiedel), 28. Okt.
Nathan der Weise.
- 1802 2. Jan. Jon (A. W. Schlegel), 13. Jan. Der Wirrwarr
(Rozebue), 30. Jan. Turandot (Schiller nach Gozzi),
15. Mai Iphigenie (zum ersten Male seit 1781), 29. Mai
Marcos (A. W. Schlegel).
- 1803 7. März Die Mohrin (nach Terenz von Einsiedel),
19. März Die Braut von Messina (Uraufführung),
2. April Die natürliche Tochter (Uraufführung),
23. April Die Jungfrau von Orleans, 6. Juni Die
Fremde aus Andros (nach Terenz von Einsiedel), 1. Okt.
Julius Caesar, 7. Nov. Die Kleinstädter (Rozebue).
- 1804 30. Jan. Mithridat (nach Racine von Bode), 15. Febr.
Die Hussiten vor Raumburg (Rozebue), 17. März
Wilhelm Tell (Uraufführung), 7. April Macbeth (von
Schiller nach Shakespeare), 22. Sept. Gök v.
Berlichingen.
- 1805 30. Jan. Phädra (Schiller nach Racine), 23. März
Regulus (Collin), 8. Juni Othello (Übers. v. Heinr.
Bock), 30. Okt. Rodogune (nach Corneille von Bode),
31. Okt. Die Stricknadeln (Rozebue), 13. Nov. Der
Geizige (von Zschode nach Molière).
- 1806 15. Jan. Stella, 30. Jan. Der Eid (nach Corneille von
Niemeyer), 23. April Die Gefangenen (nach Plautus von
Einsiedel), 25. Juni Der Wundarzt (von Zschode nach
Molière).

- 1807 16. Febr. Tasso (Uraufführung), 29. April Das Gespenst (nach Plautus von Einsiedel).
- 1808 30. Jan. Wanda (Zach. Werner), 2. März Der zerbrochene Krug (erste Wiederholung 1861!), 27. Juli Der Zinngießer (nach Holbergs Politischem Kammengießer).
- 1809 30. Jan. Antigone (Kochliß nach Sophokles), 23. und 26. Dez. Adalbert v. Weislingen und Götz v. Berlichingen (in zwei Abenden).
- 1810 17. Febr. Zaire (nach Voltaire von Peucer), 24. Febr. Der 24. Februar (Zacharias Werner).
- 1811 30. Jan. Der standhafte Prinz (erstes Stück von Calderon), 6. April Saul (nach Alfieri von Anebel).
- 1812 1. Febr. Romeo und Julie (Goethe nach Shakespeare), 27. April Das Leben ein Traum (nach Calderon von Kiemer), 6. Juni Toni (Th. Körner).
- 1813 Kleine Stücke von Th. Körner.
- 1814 31. Jan. Die Schuld (Müllner).
- 1815 30. Jan. Die große Zenobia (nach Calderon von Gries), 1. Febr. Proserpina (zum ersten Mal seit 1779).
- 1816 7. März Des Epimenides Erwachen, 29. Sept. Rosamunde (Th. Körner), 12. Okt. Zriny.
- 1817 1. Febr. Der Schutzgeist (Kohzebue).
- 1817 13. Dez. Semiramis (Voltaire).
-
- 1818 4. Febr. Donna Diana (nach Moreto von West), 22. Aug. Ludlams Höhle (Ohlenschläger), 5. Sept. Sappho (Grillparzer).
- 1819 30. Jan. Die Ahnfrau (Grillparzer), 22. Dez. Correggio (Ohlenschläger).
- 1820 31. Jan. Die Albaneserin (Müllner), 4. Sept. Das Bild (Houwald), 4. Okt. Der Arzt seiner Ehre (nach Calderon von West).
- 1821 21. Febr. Der Tod Caesars (Voltaire).
- 1822 16. Okt. Rätchen von Heilbronn (nach Kleist von Holbein), 18. Dez. Die berühmte Widerspenstige (nach Shakespeare von Schink und Holbein).
- 1823 4. Sept. Der Prinz von Homburg.
- 1824 14. März Der Weltmarkt (H. Klaren), 20. März Hermann und Dorothea (Löpfer), 31. Mai Die beiden Galeerenflaven (Melodram a. d. Französischen von Th. Hell), 5. Nov. Der Paria (Michael Beer).
- 1825 31. Jan. Medea (Grillparzer). 4. Sept. Humoristische Studien (Lebrun), 26. Dez. Sieben Mädchen in Uniform (Angeln).

- 1826 30. Jan. Die Schule der Alten (Delavigne), 13. Mai Iphigenie in Aulis (nach Racine von Peucer). 2. Dez. Die Wiener in Berlin (Holtei).
 1829 13. Jan. Der Schleichhändler (Raupach), 3. Febr. Lenore (Holtei), 29. Aug. Faust.
 1830 30. Jan. Der Stern von Sevilla (nach Lope de Vega von Zedlitz), 11. Sept. Hernani (nach V. Hugo von Peucer), 15. Sept. Der Zeitgeist (Raupach).
 1831 12. Febr. Heinrich der Dritte (M. Dumas), 16. März Tartüffe (nach Molière von Nicolai), 24. Sept. Der Alpenkönig und Menschenfeind (Raimund).

C. Opern, Singspiele, Liederspiele.

- 1770 29. Jan. Die Jagd (Hiller, L. v. Weiße) Uraufführung, 4. Sept. Das Rosenfest (E. W. Wolf, L. v. Hermann nach Favart) Uraufführung.
 1771 5. Mai Der lustige Schuster (neue Mus. v. Schweizer).
 1772 11. Febr. Die Dorfdeputierten (Wolf, L. v. Hermann), 13. Mai Pygmalion (Schweizer, L. v. Rousseau), 18. Mai Die Dorfgala (Schweizer, L. v. Gotter).
 1773 28. Mai Alceste (Anton Schweizer, L. v. Wieland) Uraufführung.
 1776 24. Mai Erwin und Elmire (Schauspiel von Goethe mit Gesängen, L. v. Herzogin Amalie).
 1779 13. Juni Proserpina (Mus. v. Sedendorff).
 1780 12. Juli Jery und Bätely (M. von Siegm. v. Sedendorff).
 1782 22. Juni Die Fischerin (die Lieder komp. von Korona Schröter).
 1785 4. April Die Entführung aus dem Serail.
 1786 1. April Wiederaufnahme: ‚Alceste‘ (s. 1770).
 1790 30. Jan. Lilla oder Schönheit und Tugend (von Martin d. Spanier), 27. März Der Doktor und Apotheker (Dittersdorf).

 1791 7. Juni Das rote Käppchen (Dittersdorf), 24. Okt. Die theatralischen Abenteuer (Cimarosa, sp. Mozart), 17. Nov. Medea (Melodrama, M. von Benda), 24. Nov. Hieronymus Knider (Dittersdorf).
 1792 30. Jan. Don Juan.
 1793 3. Aug. Das Kästchen mit der Chiffre (Salieri), 24. Okt. Hochzeit des Figaro.
 1794 16. Jan. Die Zauberflöte.
 1795 30. Mai Claudine von Villa bella (M. v. Reichardt).

- 1796 28. April Oberon (Wranitzky), 3. Dez. Die heimliche Heirat (Cimarosa).
- 1797 10. Jan. So sind sie alle (Mozart), 10. Juni Das unterbrochene Opferfest (Winter), 11. Nov. Die Müllerin (Paesiello).
- 1799 21. Dez. Titus (Mozart).
- 1800 26. Febr. Tarare, oder Azur (Salieri).
- 1801 3. Jan. Iphigenia auf Tauris (Gluck).
- 1802 23. Jan. Camilla (Paer), 6. Nov. Die Saalnice (Das Donaueibchen, M. v. Kauer).
- 1803 17. Dez. Der Wasserträger (Cherubini).
- 1804 2. Juni Jerry und Bäteln (M. v. Reichardt), 2. Juni Je toller, je besser (Mehul), 3. Dez. Elbondofani (Zumsteeg).
- 1805 1. Juni Fanchon (M. v. Himmel), 27. April Das Mißverständnis (M. von Destouches in Weimar), 26. Okt. Lodoiska (Cherubini).
- 1807 31. Jan. Faniska (Cherubini), 19. Dez. Die Bege-lagerer (Paer).
- 1808 29. Okt. Sargino (Paer).
- 1810 14. April Die Schweizerfamilie (Weigl), 28. Nov. Achilles (Paer).
- 1811 30. Juni Der reisende Student (Benzel Müller).
- 1812 17. Febr. Joseph in Agypten (Mehul), 19. Dez. Die Bestalin (Spontini).
- 1813 30. Jan. Agnese (Paer).
- 1814 29. Jan. Egmont mit Beethovens Musik, 17. Febr. Sylvia (K. M. v. Weber).
- 1815 4. Febr. Proserpina mit Musik von K. Eberwein, 1. April Johann von Paris (Boieldieu).
- 1816 24. Febr. Das Liebhaberkonzert (M. v. K. Eberwein), 7. März Des Epimenides Erwachen (Musik von Anselm Weber), 4. Sept. Fidelio.
-
- 1817 22. Sept. Tancred (Rossini).
- 1819 20. März Cyrus (Rossini), 8. Mai Alexander in Per-sien (Göthe in Weimar), 4. Sept. Othello (Rossini), 4. Dez. Die Italienerin in Algier (Rossini).
- 1821 6. Jan. Iphigenia in Aulis (Gluck), Mathilde von Guise (Hummel).
- 1822 5. Jan. Wittelind (Lobe in Weimar), 4. Mai Der Freischütz, 4. Sept. Preziosa, 14. Dez. Das Orakel (Göthe).
- 1823 18. Okt. Libussa (Kreuzer), 7. Dez. Aschenbrödel (Ni-colo).

- 1824 1. Mai Der Graf von Gleichen (A. Eberwein), 23. Juni Curnyanthe, 2. Sept. Ferdinand Cortez (Spontini).
 1825 3. Sept. Semiramis (Rossini).
 1826 17. Mai Maurer und Schlosser (Auber), 3. Sept. Der Barbier von Sevilla (Rossini), 4. Nov. Die weiße Dame (Boieldieu), 2. Dez. Die Wiener in Berlin (Liederposse v. Holtei).
 1827 3. Sept. Der Schnee (Auber), 13. Okt. Die diebische Elster (Rossini).
 1828 13. Febr. Die Belagerung von Corinth (Rossini), 21. Mai Oberon (A. M. v. Weber), 4. Okt. Moses (Rossini).
 1829 3. Febr. Lenore (von Holtei, Komp. v. A. Eberwein), 20. April Der Vampyr (Marschner, Wiederholung in Anw. d. Komp.), 5. Sept. Die Flibustier (Lobe), 21. Sept. Die Stumme von Portici (Auber).
 1830 3. Febr. Der Teppichhändler (A. Eberwein), 25. Sept. Medea (Cherubini).
 1831 25. Jan. Yelva (Reißiger), 16. Febr. Wilhelm Tell (Rossini), 27. Aug. Macbeth (Chelard), 24. Sept. Der Alpenkönig und Menschenfeind (Raimund).
 1832 Fra Diavolo (Auber), 16. Febr. Armide (Gluck).

D. Konzerte im Theater.

- 1792 6. April Der Tod Jesu (Graun).
 1792 12. Nov. Konzert von Karl Stamitz.
 1797 14. April Sieben Worte Jesu (Handn). Dazu „eine neue Messe“ von Mozart.
 1798 7. April Der Tod Jesu (Graun) und Messe von Mozart.
 1800 30. Mai Vokal- und Instr.-Konzert d. Gebr. Pixis aus Mannheim.
 1801 1. Jan. Die Schöpfung (Handn).
 1802 28. Febr. Liebhaber-Konzert von Franz Ed.
 1809 31. März Der Tod Jesu (Graun).
 1810 21. Febr. Hoboe-Konzert von Christian Eberwein, ebenso 24. Aug. 1811.
 1810 22. März „Musikalische Unterhaltung“.
 1811 16. Febr. Die vier Jahreszeiten (Handn), wiederholt 23. Febr.
-
- 1826 16. Okt. Die fünf Geschwister Rainer aus dem Zillertal.
 1829 30. Okt. Paganini.
 1830 14. Nov. Großes Hofkapell-Konzert zum Vorteil des neu errichteten Kapellwitwen-Fonds (Hummels Gründung): Werke von Beethoven und Hummel.

- 1831 13. März Die Schöpfung (Handn).
 1831 20. Nov. Großes Hofkapellkonzert.

X. Die Hofkapelle.

- 1751 1 Kapellmeister (Bach), 1 Hoforganist (Bogler), 10 Hof-Hoboisten, 1 Hofpandorist, 8 musikalische Trompeter, 2 Pauker.
- 1761 Konzertmeister Wolf, Sängerin Benda, 8 Hoboisten, unterstützt vom Regiments-Musikkorps.
- 1772 bis 1774 Kapellmeister Wolf, Sängerin Mad. Wolf geb. Benda, 5 Trompeter, 1 Pauker, 6 Hoboisten.
- 1775 Kapellmeister Wolf, Konzertmeister Göpfart; Vokalisten: Aulhorn, Mad. Wolf, Mad. Steinhardt, 6 Kammer-Musici, 6 Hoboisten.
- 1776 Hierzu treten noch zwei Sängerinnen: Mll. Neuhauß und Mlle. Schröter.
- 1784 Wolf — Göpfart — 1 Sänger und 4 Sängerinnen, die bisherigen — 5 Kammer- und 17 Hof-Musici.
- 1791 Kapellmeister Wolf (wenig wirksam), Konzertmeister Göpfart und Kranz, letzterer der eigentliche Dirigent. 1 Sänger: Aulhorn, und 4 Sängerinnen: Wolf, Steinhardt, Böhm (die frühere Neuhauß) und Kor. Schröter. 7 Kammermusici: Steinhardt, Wagner, Werner, Hoffmann, Zahn d. J., Langenberg und Hey. 14 Hofmusici: Zahn, Kellner, Werner, Seiler, Wiener, Ambrosius, Zipfel, Grobe, Ernst Joh. Karl Göke, Unrein, Peter-silie, Eilenstein, M. Barth. Eberwein, Hirschfeld.
- 1802 Kapellmeister Kranz, Konzertmeister Destouches. 1 Sänger: Aulhorn, und 4 Sängerinnen: die Frauen Wolf, Steinhardt, Böhm und Karoline Jagemann. 7 Kammer- und 19 Hofmusici.
- 1810 Kapellmeister Müller. Kammer-sänger: Stromeier, Sängerinnen: Mad. Wolf, Mad. Steinhardt. 12 Kammer- und 16 Hofmusici. 2 Trompeter.
- 1815 Kapellmeister Müller. Kammer-sänger: Stromeier und Moltke. Sängerinnen: Mad. Wolf und Mad. Steinhardt. 14 Kammermusici: Hofmann, Langenberg, Büchner, Zipfel, Unrein, Reich, Ambrosius, Hirschfeld, Riemann, Haase Schlömilch, Neuhaus, Schmidt, Joh. Nik. Konr. Göke. 17 Hofmusici: Göke d. A., Eilenstein, Wagner, Hofmann, Frant, Joh. Christ. Müller, Eberwein, Schubart, Zipfel, Hey, Mathes, Aderhold, Zahn, Ulrich, Lobe, Burggraf, Bastam. 2 Akzessisten: Theodor Müller und Moritz Unrein.

1829 Kapelmeister Hummel. Kammer Sänger: Moltke. Musikdirektoren Karl Eberwein und Joh. Nik. Konr. Göhe. 10 Kammermusici, 16 Hofmusici, 3 Akzessisten.

XI. Literatur.

Aufsätze von E. W. Weber im Weim. Sonntagsblatt 1856.

Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers. Von Eduard Genast. 4 Bände. Leipzig 1862—66.

Goethes Theaterleitung in Weimar. In Episoden und Urkunden dargestellt von Ernst Pasqué. Leipzig 1863. 2 Bde. kl. 8°. 275 und 406 S.

Weimarische Theaterbilder aus Goethes Zeit. Überliefertes und Selbsterlebtes. Von G. W. Gotthardi (Moriz Müller). 2 Bde. Jena 1865.

Zur Geschichte des weimarischen Theaters. Von Dr. E. W. Weber. Weimar 1865. 8°. 306 S. (4 gr. Aufsätze: Der Vers im Drama, Streit zwischen Herder und Goethe, Das Heilige auf der weimarischen Bühne, Christiane Neumann).

Das Repertoire des weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791 bis 1817. Bearbeitet und hgg. von Dr. C. A. S. Burkhardt. Hamburg und Leipzig 1891. gr. 8°. 152 S.

Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Aus neuen Quellen bearbeitet von Jul. Wähle. Weimar 1892. 8°. 29 u. 334 S.

Chronik des weimarischen Hoftheaters 1817 bis 1907 Von Adolf Bartels. Weimar 1908. 8°. 375 S.

Weimar und Lauchstädt. Eine theaterbaugeschichtliche Studie von A. Doebber. Mit 20 Tafeln u. Abb. i. T. Berlin 1908. gr. 8°. 193 S.

Goethe als Dramaturg Von Dr. Valerian Tornius. Leipzig 1909. gr. 8°. 197 S.

Die Tonkunst in Goethes Leben. Von Wilhelm Bode. Berlin 1912. 8°. 2 Bde., 304 und 385 S.





Namen-Verzeichnis.

(Nur zu den Auffägen.)

- | | |
|---|---|
| Abeten, Bernh. Rud. 10. | Beder, Christiane, geb. Neumann 44. 54. |
| Albrechtsberger, Joh. Georg 147. | Beder, Heinrich 34. 47. 54. 55. 62. |
| Amalie, Herzogin von Weimar 39. | Beder, Korona 44. 45. |
| Ambrosch, Minna, sp. Beder 54. 55. | Beethoven 5. 17. 84. 125. 143. 198. |
| Ambrosius, Violaspieler 123. | Benda, Christian 39. |
| Augusta, Prinzessin v. Weimar, nachm. Königin u. Kaiserin 24. | Benda, Georg 89. |
| Bach, Johann Christoph Friedrich 120. | Bertuch, Fr. J. 117. |
| Bach, Sebastian 4. 94. 154. 155. | Beschort, Friedr. Jonas 87. |
| Bärmann, Heinr. Jos. 182. | Bethmann, Friederike f. Unzelmann. |
| Baum, Marie, geb. Schmidt 124. | Beulwitz, v., Familie 5. |
| Beck, Mad., Schauspielerin 46. 60. 61. | Bianchi, Katharina 5. |
| | Bissmann, Joh. Andreas 2. |
| | Bode, Christoph 6. |
| | Brühl, Graf Karl 53. |
| | Burkhard, Mgl. d. Th. Komm. 35. |

- Chelard, S. A. J. B. 24.
 Cherubini, Luigi 121.
 Cordemann, d. Alt. 47.
- Dery, Wilhelm 74.
 Destouches, Franz Seraph 8.
 40. 41. 92.
 Devrient, Otto 23.
 Durand, August 57. 63. 103
 bis 105.
- Eberwein, Adolf 25.
 Eberwein, Alexander Bartho-
 lomäus 1—4. 81. 121.
 Eberwein, Christian d. Ä. 2—4.
 Eberwein, Christian d. J. 2.
 40. 123. 124.
 Eberwein, Henriette, geb. Häbler
 9. 13—22. 24. 74. 81. 90.
 Eberwein, Julius 5.
 Eberwein, Karl 2. 6—116. 121.
 Eberwein, Karoline 2. 3.
 Eberwein, Katharina, geb. Bi-
 anchi 5.
 Eberwein, Ludwig 5. 16. 25.
 Eberwein, Max d. Ä. 2—6.
 8. 16. 65—68. 80. 81.
 Eberwein, Max d. J. 16. 24.
 25.
 Edermann, Joh. Peter 22. 25.
 26.
 Edling, Graf 63. 69.
 Eilenstein, Johann Friedrich
 Adam 123, 126.
 Eitner, Robert 132.
- Engels, Ernestine, sp. Durand
 74.
 Eclair, Ferdinand 51.
 Eulenstein, s. Eilenstein.
 Eunide, Sänger 87.
- Fink, Gottfried Wilhelm 131.
 Fischer, Domorganist 120.
- Genast, Anton 10. 29. 30. 34.
 54. 61. 63. 118. 125.
 Genast, Eduard 10.
 Glud 86. 87. 175.
 Goethe von VII an
 Goethe, August v. 69. 74.
 Goethe, Christiane v. 74. 76 bis
 78. 95.
 Goethe, Ottilie v. 17. 18.
 Goethe, Waltherr v. 5. 18.
 Goethe, Wolfgang v. 5. 18.
 Gotthardi, s. Moritz Müller.
 Göze, Karl 90. 121. 192 ff.
 Graff, Johann Jakob 30. 33.
 47. 49—50. 64. 98.
 Grüner, Karl Franz 32.
- Haase, Johann Michael 123.
 192 ff.
 Haide, Friedrich 47. 51. 52. 88.
 Händel 18.
 Hartknoch, Karl Eduard 25.
 Häbler, Joh. Wilhelm 9.
 Häbler, Henriette, s. Eberwein.
 Haydn 39. 142. 154. 158. 197.

- Heder, weim. Musiker 3.
 Heigendorf, Karoline v., geb.
 Jagemann 13. 14. 29. 38.
 39. 40. 45. 47. 48. 52. 62.
 64. 65. 68. 81. 166. 186.
 187.
 Helbig 83.
 Heß, Rudolf Karl 72—76.
 Hen, Hornist 124.
 Hiller, Ferdinand 15. 121.
 Hoffmann, E. L. A. 56.
 Holm, R. Ferd. 25.
 Holtei, Karl v. 22. 23.
 Hummel, Johann Nep. 14. 15.
 23. 125. 131.

 Iffland, Aug. Wilh. 9. 87. 164.
 Jagemann, Karoline, f. Heigen-
 dorf.

 Karl August, Herzog u. Großh.
 v. Weimar 24. 34. 39. 59.
 65. 69.
 Karl Friedrich, Großherzog 50.
 57. 130.
 Karl, Prinz von Preußen 24.
 Karoline, Prinzessin von Wei-
 mar 8.
 Karoline Luise, Fürstin von
 Rudolstadt 4.
 Kirms, Franz 35. 90.
 Kittel, Joh. Christ. 4.
 Klingemann, August 23. 103.
 Knebel, Karl v. 75.
 Koch 147.

 Kogebue, Aug. v. 25. 173.
 Kranz, Joh. Friedr. 4. 39. 40.
 Kräuter, Friedr. Theodor 45.
 63.
 Kreuzer, Konradin 121.
 Kunzen, F. M. A. 3.

 Lassen, Eduard 23.
 Leißring, August 58.
 Lengefeld, v. Familie 5.
 Lessing 171.
 Lindpaintner, Peter Jos. v. 14.
 Liszt, Franz 131.
 Lobe, Christian 117—203.
 Lobe, Frau 202.
 Lorzing, Albert 131.
 Lorzing, Friedrich 55.
 Ludwig, König von Bayern 18.
 Luise, Herzogin, sp. Großher-
 zogin von Weimar 7. 62.
 65. 69. 78.

 Maas, Wilhelmine 32. 33. 59.
 88.
 Malcolmi, Amalie, sp. Wolff.
 Malcolmi, Friedrich 57—59.
 Maria Ludowika, Kaiserin von
 Österreich 71.
 Maria Paulowna, sp. Groß-
 herzogin von Weimar 70.
 78. 118. 182—186. 202.
 Marie, Prinzessin von Weimar
 24.
 Marburg, Fr. Wilh. 147. 154.
 Mattausch, Schausp. 88.
 Matthes, Kontrabassist 123.

- Mendelssohn, Felix 18. 131.
 192—203.
 Meyer, Heinrich 11, 97.
 Milbe, Rosa v., geb. Agthe 15.
 Moltke, R. W. J. 31. 32. 166.
 Montag, Musiklehrer 201. 202.
 Morhard, Otto 74.
 Mozart, 125. 143. 154. 158.
 170. 176. 196—198.
 Müffling, Friedr. Ferd. Karl
 v. 8.
 Müller, August Eberhard 24.
 119—121. 123. 139. 183.
 Müller, Johann Christian 122.
 Müller, Moriz 15. 119.
 Müller, Theodor Amadeus 122.
 192 ff.
 Murat, Herzog von Neve u.
 Berg 7.

 Naumann, Joh. Gottlieb 84.
 85.
 Neumann, Christiane, f. Beder.
 Nuth, Theaterdirektor 57.

 Oels, Ludwig 30. 31. 56. 62.
 69. 98.
 Ott, Arthur 7.

 Petersilie, Friederike 36.
 Pfeifer, Joh. Wilh. Imm.
 123. 185.
 Putzsch, Karl Eduard 7. 92.

 Raabe, Peter 108.
 Raphael 197.

 Reich, Geiger 122.
 Reichardt, Fr. 139. 143. 175.
 Reinhold, Karl 37.
 Riemann, Ernst August 118.
 121.
 Riemer, Friedr. Wilh. 76. 77.
 95. 103. 106. 123.
 Röchlig, Friedrich 131.

 Schall, Schauspieler 54.
 Schid, Ernst 3.
 Schid, Margarethe, geb. Samel
 86.
 Schiller 5. 36. 40. 41. 47. 87.
 124. 140. 149.
 Schilling, Rosa und Dorothea 2.
 Schlömilch, Klarinetist 124.
 Schmidt, Fagottist 124.
 Schmidt, Friedrich 17.
 Schmidt, Marie 124.
 Schröd, Flötist 87.
 Schubart, Flötist 124.
 Schulz, Joh. Abr. Pet. 143.
 Schumann, Robert 129.
 Schütz, Joh. Heinr. Friedr.
 10. 94.
 Schütz, Prof. 51.
 Schütz, Student 47.
 Sedendorff, Siegmund v. 93.
 Seidel M. J. G. 25.
 Sillie, Friederike 35.
 Spiegel u. Videlsheim, Karl
 Emil v. 50. 103.
 Spohr, Ludwig 90. 121. 122.
 Spontini, Gasparo 165—170.

- Stein, Charlotte v., geb. v. Schardt 79. 80.
 Stromeier, Karl 68. 77. 166.
- Teuscher, 17.
 Töpfer, Joh. Gottlieb 182 bis 184.
- Uhlich, Ballettmeister 32.
 Ulrich, Eduard 123.
 Ulrich, Karoline 95. 123.
 Unrein, Adam Gottfried 39. 121.
 Unzelmann, Karl 55. 59. 136, 164. 165. 176.
 Unzelmann-Bethmann, Friederike, geb. Flittner 59. 87.
- Vohs, Friederike Margarethe, geb. Porth 34. 45.
 Vohs, Heinrich 33. 54.
- Wagner, Geiger 122.
 Wagner, Richard 131.
 Weber, Anselm 13. 14. 64. 87. 89. 174. 175.
 Weber, Karl Maria v. 9. 14. 15. 39. 129. 131. 139. 143. 182—191.
- Weihrauch und Frau, Schauspieler 39.
 Weingartner, Felix v. 23.
 Weißenturm, Johanna, Frau v. 175. 176.
 Werner, Zacharias 41. 81.
 Wettig, August 3.
 Wieland 140.
 Wilhelm, Prinz von Preußen, nachm. König u. Kaiser 24.
 Willemer, Marianne v. 18.
 Wolff, Amalie geb. Malcolmi 9—13. 34. 46. 47. 48. 49. 53. 54. 62. 87. 96. 98. 103. 136.
 Wolff, Pius Alexander 9—13. 34. 48. 49. 52—54. 62. 93. 98. 103. 136. 165. 172. 173. 175.
 Wulfes 25.
 Wurm, F. A. A. 36. 37.
- Zahn, Christ. Jakob 41.
 Zahn, Hofmusikus 121.
 Zelter, A. Fr. 8. 10. 12. 17. 78. 81—86. 92. 100. 102. 125. 131. 133. 134. 139. 142—163. 193—199.
 Zipfel, Hornist 124.
 Zipfel, Kontrabassist 122.

Dichtungen Goethes und Schillers.

- | | |
|---|---|
| <p>Dichtungen Goethes.
Größere Werke:
Claudine von Villa Bella 5.
41. 101.
Egmont 29. 30.
Des Epimenides Erwachen 64.
Faust 11. 12. 23. 26. 27. 49.
68. 98—116. 148. 149.
Die Fischerin 5. 18.
Iphigenie 63.
Jahrmart 5.
Jern und Bätely 18.
Die Mitschuldigen 33.
Proserpina 9—13. 49. 93—97.
99.
Tasso 49. 62. 63.
Westöstlicher Divan 17—22. 26.
Kürzere Dichtungen:
Ach, um deine feuchten Schwin-
gen 19.
Donnerstagnach Belvedere 106.
Es leben die Soldaten 41.
Hat der alte Hexenmeister 80.
Hier sind wir v. z. I. Lun 6.
Ich hab's gesagt der guten
Mutter 22.
Lasset heut im edlen Kreis 80.</p> | <p>Lieb um Liebe, Stund um
Stunde 20. 21.
Mich ergreift 6. 65—68.
Über allen Gipfeln ist Ruh 80.
Wer reitet so spät 18.</p> <hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/> <p>Dichtungen Schillers.
Größere Werke:
Die Braut von Messina 41.
46. 47.
Die Jungfrau von Orleans
88—90.
Maria Stuart 45. 87.
Tell 31. 41. 51.
Turandot 41.
Wallenstein 33.
Kurze Gedichte:
Auf einer gr. Weide gehen 73.
Lieben Freunde, es gab schönere
Zeiten 80.
Nimmer, das glaubt mir, er-
scheinen die Götter 80.
Trommeln und Pfeifen 41.
Und so finden wir u. w. 80.
Wohlauf, Kameraden, auf's
Pferd 41.</p> |
|---|---|



E. S. Mittler & Sohn, Berlin SW., Kochstraße 68—71.

Mittlers Goethe-Bücherei

Goethes Weg zur Höhe

Von

Dr. Wilhelm Bode

Neue Bearbeitung von „Goethes bestem Rat“
62 Seiten 8°

In zweifarbigem Pappeinband . . . 80 Pf.

In geschmackvollem Halbpergamenteinband . . M 1,50

Luxusausgabe (250 handschriftlich numerierte
Exemplare) auf starkem Japan-Papier in alter-
tümlichem Ganzleiderband M 4,—

Dieses gehaltvolle und fesselnde Buch ist vortrefflich geeignet, die Lebenswerte Goethes weitesten Kreisen zugänglich zu machen, den großen Dichter menschlich nahe zu bringen. Denn die hier von dem feinsinnigen Goethekenner Wilhelm Bode dargebotenen unterhaltenden Betrachtungen zeigen ihn im alltäglichen Leben, in seinem Verhältnis zu Einflüssen, denen auch wir Heutigen immerfort ausgesetzt sind.

Am weimariſchen Hofe unter Amalien und Karl August Erinnerungen

von

Karl Frhr. von Linder

162 Seiten 8° mit acht Bildnissen

In zweifarbigem Pappeinband M 3,—

In geschmackvollem Halbpergamenteinband . . M 4,50

Luxusausgabe (250 handschriftlich numerierte
Exemplare) auf starkem Japan-Papier in alter-
tümlichem Ganzleiderband M 6,—

Dr. Wilhelm Bode, der zu diesem Buche eine Einführung geschrieben hat, sagt, daß kein anderes Buch die weimariſchen Zustände zu Ende des 18. Jahrhunderts so anschaulich, unmittelbar und unterhaltend schildert, wie diese Aufzeichnungen des Freiherrn von Linder, eines Zeitgenossen Goethes, der etwa 16 Jahre älter als er war. Durch die Stellung seines Vaters, des Ober-Konsistorial-Präsidenten und Landschaftsdirektors in Weimar, bot sich ihm bereits in seinen Knabenjahren vielfach Gelegenheit, in die Nähe des Herzogs Karl August und Goethes zu kommen, wie er auch von 1780 bis 1784 als Page zum Hofe gehörte.

: : Bücher von : :
: Wilhelm Bode :
die im gleichen Verlage erschienen:

Die Tonkunst in Goethes Leben

Zwei Bände, 700 Seiten mit 24 Bildertafeln und zahlreichen Musikstücken

In hübschen Pappbänden . . . M 9,—

In stilvollem Halbpergament . . M 10,—

In gebiegenen Ganzleiderbänden M 14,—

Das neue Buch des meisterlichen Darstellers von Goethes Wesen und seinen Beziehungen zu allen Künsten, Wilhelm Bode, zeigt, daß Goethes Leben, wie seine Zeit, durchflutet war von musikalischer Schönheit und innerster Freude an den Wirkungen reiner, nach edelsten Idealen gerichteter Tonkunst. Der Late wie der Musikkundmann wird die köstlichsten und erkenntnisförderndsten Früchte aus der inhaltlich und formell reichen und lebendig anschaulichen Darstellung ernten. Wer sich im Anschauen dieses kunstgesegneten Lebens und der Blüte musikalischer Kultur in Goethes Zeit Stunden erhebenden Genusses verschaffen will, der nehme das Buch zur Hand.

Oskar Schröter in der Neuen Musik-Zeitung.

Goethes Leben im Garten am

8°, 400 Seiten mit
86 Bildertafeln

Stern

10. und 11. Tausend

In hübschem Pappband M 5,—

In reichem Ganzleinenband . . . M 6,—

In stilvollem Ganzleiderband . . . M 7,50

In die äußeren Lebensgewohnheiten Goethes und man möchte sagen in das ganze Gebärdenpiel seiner Existenz, sein Verhältnis zu Haus und Hof (im eigentlichsten Sinne), zu Freunden und Dienern, hat sich niemand so eingelebt wie Bode. Der vorliegende genaue und allseitige Rapport über Goethes weltmännisches Leben, nicht nur reizvoll, sondern auch sehr belehrend ausgestattet und von einem klug durchdachten Register begleitet, bietet alles, was man von einer Urkundenammlung über das unmittelbar Sichtbare und Greifbare der Goethischen Existenz und von ihrer anschaulichen Anordnung irgend fordern kann.

Richard M. Meyer in der Deutschen Literaturzeitung.

Charlotte von Stein

9. und 10. Tausend

9. und 10. Tausend

684 Seiten mit 49 Abbildungen

In Ganzleinen-Geschenkband M 7,50

In stilvollem Ganzleiderband M 10,—

Wir bewundern, mit welcher liebevoller Forscherarbeit Dr. Wilhelm Bode nicht nur in dieses vielbewegte Frauenleben, sondern sich auch in die Geschichte jener Zeit vertieft hat, und so darf man dieses biographische Werk gleichermaßen als äußerst wertvollen Beitrag zur Geschichte der deutschen klassischen Literatur, wie zur Geschichte fast eines Jahrhunderts betrachten und freudig begrüßen. Wir können nur wünschen, daß dieses treffliche Werk in den deutschen Familien die wohlverdiente Verbreitung finde; ganz besonders sei es denkenden Frauen warm empfohlen.

Die Frauen-Rundschau.

Amalie Herzogin von Weimar

3 Bände 8°, zusammen 650 Seiten mit 70 Abbildungen
6. Tausend

Neben- | I. Das vorgotische Weimar
titel der | II. Der Musenhof der Herzogin Amalie
Bände | III. Ein Lebensabend im Künstlerkreise

In Geschenkeinbänden M 10,—

Das ganze Werk ist mit Freude zu begrüßen. Es steht auf dem Boden unserer Zeit, indem es sich nicht begnügt, äußere Schicksale vorzuführen, sondern die Wurzeln der großen Gedanken und Ereignisse im Alltag der Vergangenheit sucht. Bodes Werk ist jedem zu empfehlen, der sich wirklich für Deutschlands geistige Glanzzeit an der Wende zweier Zeitalter interessiert.

Alexander von Gleichen-Ruhwurm in der Neuen Rundschau.

Goethes Lebenskunst

Mit 7 Abbildungen im Text und 12 Tafeln

Fünfte, vollständig umgearbeitete Aufl., 10.—14. Tausend

In neuer Ausstattung, geschmackv. gebunden M 4,—

Mit diesem Buche und seinem reichen Inhalt — reich vor allem durch das umfangreiche und mit glücklicher Hand verteilte Zitatenmaterial — hat der Verfasser die Goethe-Literatur mit einem wertvollen Beitrag bereichert, dessen weite Verbreitung man im Interesse einer intimeren Goethe-Kenntnis im Volke nur wünschen kann.

Altonaer Tageblatt.

Goethes Gedanken

Aus seinen mündlichen Äußerungen

In sachlicher Ordnung und mit Erläuterungen zusammengestellt
Zwei Bände (etwa 1000 Seiten) in stilvollen Geschenkeinbänden M 8,—

Dies Werk gibt die rascheste Auskunft auf die häufige Frage: „Wie dachte Goethe über . . .“

Der fröhliche Goethe

400 Seiten mit vier Goethe-Bildnissen

6. bis 10. Tausend

In altertümlichem, reichverziertem Pappband M 3,—

Geschenkausgabe in größerem Format auf federleichtem Papier in reichem Ganzleinenband M 5,—

Geschenkausgabe in geschmackvollem Ganzlederband M 8,—

Bode hat aus Goethes Leben und Werken aneinander gereiht, was dem Titel des Buches recht geben soll. Von der Frohnatur der Frau Lia bis zum Synkeus: „Ihr glücklichen Augen, Was se ihr geseh'n, Es sei wie es wolle, Es war doch so schön!“ Hier ist nicht allein die unterhaltsamste Darstellung dieses reichen Lebens entstanden, sondern der einladendste Weg zum Werk des Dichters gebahnt worden.

Neue Hamburger Zeitung.



