

CARL GRAMMANN

* UNIVERSITY OF ROCHESTER LIBRARIES



3 9087 01884723 8

Storage

ML

410

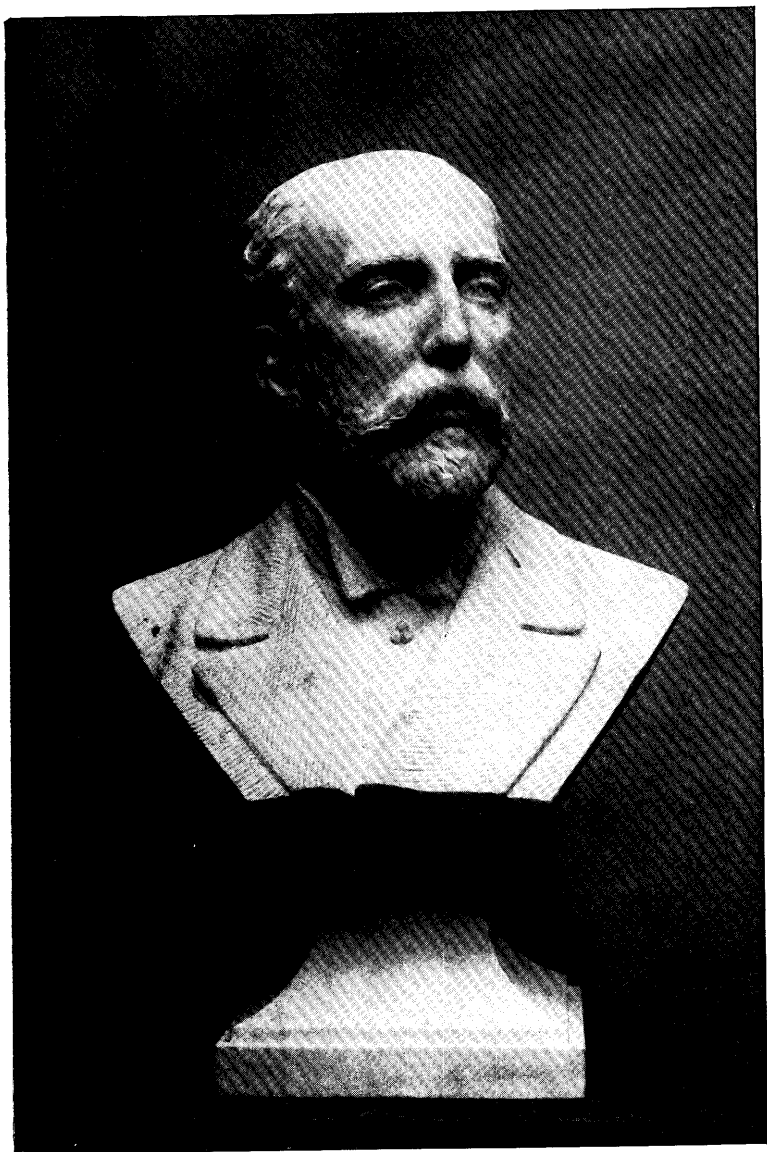
.G745

P53

1910

EIN KÜNSTLERLEBEN VON
FERDINAND PFOHL

CARL GRAMMANN



CARL GRAMMANN
Büste von Martin Engelke, Dresden

CARL GRAMMANN

(1842-1898)

Ein Künstlerleben

Mit Briefen, Bildern, Faksimiles

Von

Ferdinand Pfohl

.....

Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig
1910

Alle Rechte vorbehalten

Storage
412
910
... 90
P. 28
1007

Dem hohen Senat
der Freien und Hansestadt
Lübeck

Vorrede

Diese Arbeit, — die der freundlichen Anregung einer von mir hochverehrten Frau, der ausgezeichneten Schriftstellerin Frau Ida Boy-Ed in Lübeck ihre Entstehung dankt, — strebt einem sehr wirklichen Ziel zu. Freilich, zunächst will sie dem Andenken Carl Grammanns, des bedeutenden, auf Lübeckschem Kulturboden gewachsenen Komponisten ein — wenn auch nur bescheidenes — literarisches Denkmal errichten und so eine Ehrenschild abtragen, deren Einlösung, bereits allzulange verzögert, trotzdem einen weiteren Aufschub noch sehr wohl vertragen hätte, da wir Deutschen unsere hervorragenden Künstler erst einmal gründlich vergessen müssen, um sie später aus dem Schutt der Zeit stolz wieder ausgraben zu können und so die Verschollenen — manchmal mit erheblicher Mühe, — neu zu entdecken. Nun ist Carl Grammann freilich noch nicht einmal 15 Jahre tot, und überdies unvergessen, also auch noch nicht wieder zu entdecken. Oder doch? Weiß denn das

jetzt heranwachsende Geschlecht noch Etwas von seinen Opern? Und der Mann, der verpflichtet ist, etwas von ihm zu wissen, der kühle Historiker, den nur die Entwicklung der Kunst, nicht das Kunstwerk selbst interessiert, begnügt sich vollständig damit, in Grammann eine Fortführung der Linie Weber-Marschner-Lortzing an der Peripherie Schumanns entlang erkannt zu haben. Von den Jüngeren kennt keiner mehr die Melusine und die anderen Opern Grammanns. Gegenüber dieser Tatsache bekennt nun die vorliegende Arbeit ihre Absicht, die Teilnahme für die Kunst Carl Grammanns, insbesondere für seine Opern neu beleben und diese an der Sonne Wagners gereiften, aber doch mit einem sehr bewußten Festhalten und Weiterbilden der alten, noch immer fruchtbaren Opernprinzipien geschaffenen Kunstwerke dem lebendigen Bewußtsein unserer Zeit wieder erschließen zu wollen. Ja, das ist das eigentliche Ziel dieses Buches. Und ich denke es wäre weder so undankbar, noch so schwer, die Lebenskraft dieser von den Besten ihrer Zeit liebevoll begrüßten, einer starken Begabung entsprungenen schwungvollen Opern, in denen das alte romantische Ideal noch einmal hell aufleuchtet, einer neuen Lungenprobe zu unterwerfen, die über Sein oder Nichtsein dieser Kunst zu entscheiden hätte. Aber freilich: Unsere großen Operntheater mit ihren enormen Ansprüchen an die Mannigfaltigkeit des Spiel-

plans schaufeln lieber irgend eine ganz alte Opernleiche aus, — sie muß nur wirklich mumienhaft und verschimmelt genug sein, einem äußeren Schein von tieferem Kunstverständnis, von ästhetischem Idealismus und der historischen Bildung zuliebe, — sie erwerben sich williger das zumeist fragwürdige Verdienst, das längst Gestorbene wieder begraben zu müssen, als daß sie in ihrer Aufmerksamkeitszone dem Werk eines Künstlers einen Platz gönnten, eines Künstlers, dem die historischen Würden und die Sublimierung zum Zeitlosen hin noch nicht im ganzen Umfang zuteil wurden, oder der, wie Carl Grammann, noch in der Erinnerung Vieler fortlebt. Mehrere deutsche Opernbühnen — ich nenne Hamburg und Prag — haben in ihren „historischen Operncyclen“ den Versuch gemacht, ältere Opern, die für die Geschichte der Gattung oder ihrer erlauchten Herkunft wegen ein besonderes Interesse bieten, dem modernen Spielplan zurückzugewinnen. Das wäre ein gangbarer Weg, um auch zu den Opern Grammanns wieder zu gelangen. Wenn man den Entwicklungszug der romantischen Oper in der Richtung von Weber über Marschner und Wagner bis in die jüngste Gegenwart hinein am lebendigen Kunstwerk zeigen will, dann darf eben Grammann nicht fehlen. Und wenn den Opern Grammanns — unter denen eine: „Der Jettatore“ überhaupt noch der ersten Aufführung

harrt, — ein geistvoller und dichterisch empfindender Regiekünstler seine Sorgfalt und Teilnahme zuwendet, dann bedürfen sie wohl auch des historischen Rahmens nicht, dann scheint mir ihre Wirksamkeit — das Alpha und Omega aller Kunst, — über jeden Zweifel erhaben. Die kleineren Werke Grammanns, die Lieder, die Kammermusik und seine Klavierstücke sprechen für sich selbst; — sie benötigen keines Anwalts, wohl aber eines Verlegers, der ihnen ein modernes Kleid anzieht, sie aus ihren Verstecken und Winkeln in das Leben hinausführt auf bequemen und schönen Wegen. Grammann hat seine kleineren und meist sehr dankbaren Stücke verzettelt und verzetteln müssen, da sich ihm ein großer und einflußreicher Verlag, wie es scheint, nicht öffnen wollte. Wenn seine Klavierkompositionen, — nun, sagen wir einmal: in der Edition Peters erschienen wären, — alle Welt würde sie kennen und spielen! Das ist nun leider nicht der Fall. Aber, der Tag wird kommen, da sie von ihrem kleinen Verlegerelend, von dem auf ihnen lastenden Recht befreit, reif sein werden für eine unsere weltbeherrschenden Editionen. In der Hausmusik dürfen sie ebenso wenig fehlen, wie in der Klavierschule, wie im Unterricht. Sie gehören an die Seite der kleinen Schumann'schen Klaviergedichte, der Kinderszenen und der poetischen Kleinkunst.

Und wie verhält sich Carl Grammann zur

„Heimatkunst“? Oder vielmehr: wie verhält sich die Heimatkunst zu Grammann? Heimatkunst und ihre Pflege, das ist der Ruf, den man heute allenthalben hört. Auf musikalisches Schaffen angewendet, muß der Begriff Heimatkunst in erster Linie persönlich verstanden und in Zusammenhang gebracht werden mit den schaffenden Musikern der Heimat: denn sie repräsentieren die produktive musikalische Kraft des Bodens, auf dem sie leben. Für uns Deutsche läßt sich diese Heimatkunst nicht in kleinen Kreisen umschreiben. Wir haben keine Hamburgische Musik; es gibt keinen Berliner oder Leipziger Lokaltönen in der Kunstmusik, wie es ehemals einen Wiener Ton gab. Aber es gibt — um an dem Beispiel „Hamburg“ festzuhalten, — hamburgische Musiker, die aus dem Boden Hamburgs, aus der geistigen Kultur Hamburgs herausgewachsen sind, die sich auf diesem Boden angesiedelt haben, die aus ihm ihre Kraft ziehen und die in ihrer Gesamtheit die Hamburgische Heimatkunst tragen. Es klingt nun freilich wie ein Hohn auf das schöne Wort Heimatkunst, daß Heimatkunst zu Hause zumeist keine Heimat hat. Die Ironie dieses Paradoxons läßt sich mit zahllosen Beispielen belegen. Sie trifft die Hamburgischen Musiker — die Schaffenden, — eben-
sogut wie die anderer Städte, die unter dem Druck der Teilnahmslosigkeit, der sie sich ausgesetzt sehen, zu grausamstem Schweigen ver-

urteilt wären, wenn ihnen nicht dann und wann ein paar Idealisten hilfbereit zur Seite ständen und ihrem Schaffen und Wirken das große Thor oder das schmale Pförtlein in Öffentlichkeit und Leben hinein aufschlössen. Oder war es nicht diese Teilnahmslosigkeit, die einst einen Johannes Brahms aus Hamburg hinaustrieb? Wenn Brahms gezwungen sein Hamburg verließ und auf die Wanderschaft ging, so ging Grammann freiwillig und nur nach neuen Bildungsmöglichkeiten suchend aus seinem Lübeck: erst nach Wien, — dann nach Dresden, wo er sich in der Mitte zwischen dem weichen, sinnlich genußfrohen Süden mit seiner schwelgerischen Lebenskunst und dem herben, kraftvollen und besonnenen Norden angesiedelt hat: den Hauch von beiden spürt man noch in seiner Musik. Nähme man es mit der Heimatkunst wirklich ernst und besäße dieses so beliebt gewordene Schlagwort auch für die Musik eine praktische Bedeutung, dann würden die lieben Lübecker ihrem Carl Grammann nicht nur aus der Ferne ihre ergebenste Reverenz machen; sie würden vielmehr das wertvolle künstlerische Erbe, das ihnen der so früh in die ewige Heimat Zurückgekehrte hinterließ, in lebendiger Kraft auf sich wirken lassen, liebevoll pflegen und am Leben erhalten. Und auch dieses Ziel strebt mein Grammannbuch an. Und weil es wohl nicht unbedingt notwendig sein mag, daß überall und

allenthalben im unheiligen deutschen Reich dieselben unfreundlichen Verhältnisse den schaffenden Künstler drücken und erdrücken, so dürfen wir wohl wünschen, daß Lübeck die preisenswerte Stadt würde, die den anderen mit gutem Beispiel voranginge und aller Welt zeigte, wie die Heimat ihre ruhmvollen Söhne, ihre Künstler, ihre schaffenden Geister ehrt. Wie schön und erbaulich müßte das sein!

Noch habe ich dem lebhaften Gefühl des Dankes Ausdruck zu geben, zu dem mich durch Förderung dieser Arbeit verpflichtet haben Frau Emma Grammann und Fräulein Adelina Meiners, sowie die Herren Justizrat Dr. Gottschald in Dresden und Archivrat Dr. Kretzschmar in Lübeck. Durch ein reiches Quellenmaterial, das sie mir zur Verfügung stellten, durch mündliche und schriftliche Mitteilungen, haben sie mich überhaupt erst in Stand gesetzt, das Leben Grammanns, von dem bisher kaum ein paar knappe Aufsätze in vergilbten Zeitschriften etwas zu erzählen wußten, auf einer breiteren Grundlage zu schildern und mit der Persönlichkeit dieses als Menschen und Künstlers gleich ausgezeichneten Mannes mich vertraut zu machen. Insbesondere fühle ich mich Frau Emma Grammann für ihre mir äußerst wertvolle Mitarbeit zu innigstem Dank verpflichtet. Möge ihr schwesterlicher Wunsch, durch die vorliegende Arbeit dem Andenken und dem

Lebenswerk eines herrlichen Menschen und Künstlers einen Dienst zu erweisen, — ihr Wunsch, der auch der meine ist, in seinem ganzen Umfang sich erfüllen!

Ferdinand Pfohl.

Bergedorf-Hamburg, 1. Mai 1910.

I.

Lübeck.

1842—1860.

„Und über die Giebel und Wälle,
Und über den Fluß dahin
Wogt festlich das Geläute
Der Glocken von Sankt Marien.“

Emanuel Geibel.

In uralten Zeiten lag in den Niederungen an der stillen Trave ein wendisches Fischerdorf, heimgesucht bald von den Überfällen der heidnischen Ranen, bald von räuberischen Holsaten bis auf das letzte geplündert. Das war das alte Lübeck. Den Katastrophen jener gewalttätigen Zeit, in der es, wie im Tierreich, nur ein Recht gab, das Recht des Stärkeren, fiel auch die ragende Feste zum Opfer, die der Polabenfürst Cruto in der nächsten Nachbarschaft jenes alten Lübeck auf dem Geestrücken zwischen der Trave und der Wacknitz aufgeführt hatte; und nicht nur die starke Burg zerbrach: Cruto selbst ward erschlagen und mit ihm ging der letzte Träger slavischer Urkultur zugrunde. Aber auf

ihren verfallenen Trümmern und auf dem Schuttfeld alter Gewaltherrschaft wuchs eine neue Siedelung empor, die deutsche Kolonisten und deutsche Kaufleute geschaffen hatten: das neue Lübeck, jene Stadt, die in einer bunt bewegten Geschichte, schwer von Zufällen und Schicksalen, steigend und fallend im Rhythmus der Jahrhunderte, zu einem starken und reich entwickelten Gemeinwesen emporblühte. Heute ein Hauptstützpunkt des deutschen Ostseehandels, steht Lübeck, angestrahlt noch von den glänzenden Zeiten der Hansa und einer großen historischen Vergangenheit her, am Rande des niedersächsischen Kulturkreises als individueller Charakter unter den deutschen Städten, eine von den wenigen, die ihre Eigenart treu bewahrten; eine Stadt voll köstlichster malerischer Reize. Der kräftige, rote Farbenton der steilen Ziegeldächer, die wundervollen Silhouetten der Kirchtürme, deren Kupfer, in blassem Grün auf dunklem Metallgrund, von dem bläulich fliederfarbenen norddeutschen Himmel mit seiner weichen Luft sich zwingend abhebt, der herrliche Aufbau und die Gliederung dieses fesselnden Städtebildes in eine Fülle bedeutender und prachtvoll gebundener Einzelheiten: das Holstentor, das im 15. Jahrhundert der Ratsherr Johann Broling aufführen ließ, behäbig, massig und in trotziger Breite hingestellt, ein Stück wuchtigen Hanseatentums, das sich von dem

Platz, auf dem es einmal festen Fuß gefaßt, nicht so schnell wieder verdrängen läßt; alte Speicherbauten mit hohen, stufenartig sich verjüngenden Stockwerken, schief geworden wie alte Leute, die die Last ihrer Jahre drückt; strebende Giebel überall, und überall die Baudenkmale des kernigen niederdeutschen bürgerlichen Backsteinstils mit gotisierenden Linien und allerhand Bogenwerk: um all den unvergleichlichen Reichtum an malerischen Eindrücken spannt sich ein geschlossener architektonischer Rahmen und faßt ihn zu einer großen Einheit von packender Wirkung und unbegrenzter Erinnerungsdauer zusammen. In dieser malerischen Stadt, auf deren Panorama eine Glorie von Romantik liegt, und deren inneren Lebensnerv kaufmännischer Unternehmungsgeist und die helle Intelligenz strafft, die mit den positiven Werten des realen Lebens rechnet, haben solide Wohlhabenheit und das Behagen wachsenden Besitzes, die bald einkehrten, wie überall, als Vorbereiter und Wegebahner der Kunst und idealer Bildungsgüter, den angeborenen Auftrieb nach Oben, der alle jungen und keimkräftigen Entwicklungen kennzeichnet, in die Sphäre der verfeinerten Kultur, des vornehmen Genießens, der künstlerischen Bereicherung des Lebens gelenkt.

Frühzeitig wird in alten Lübeckischen Chroniken und Urkunden der Musik Erwähnung getan. Sie floß zunächst aus geistlichen Quellen.

Bereits im 13. Jahrhundert waltet in der Domkirche ein Kantor seines Amtes, dem sich später ein selbständiger Organist zugesellt. Das Geistliche Schauspiel wurde gepflegt und an — freilich spärlichen — Nachrichten über einen Sängerkhor fehlt es im 15. Jahrhundert nicht. Auch die weltliche Musik faßt in der Stadt in geordneter Pflege festen Fuß: schon 1334 wird in einem Kassenbuch der Lübecker Kämmerei ein comes jocularum erwähnt, der ein jährliches Gehalt von 2 Mark bezog; ungefähr hundert Jahre später taucht bereits der Name „Spielgreve“ auf, dessen Tätigkeit, dessen soziale Stellung und Befugnisse genau begrenzt werden¹⁾. Spielleute und Musik waren in den Dienst von Staatsaktionen und feierlichen Gelegenheiten gestellt. Die Ratsherrn und Konsuln, die Junker und Kaufleute bedienten sich ihrer bei ihren Festen. Eine nachhaltigere Bedeutung für das musikalische Leben Lübecks gewannen aber erst der Organist und Komponist Franz Tunder (1614—1667) und sein Nachfolger im Amt, der geniale Dietrich Buxtehude, (1637 bis 1707), dessen kühne phantastische Orgelkunst tief nachwirkte auf Johann Sebastian Bach, der einst, um den Lübeckischen Meister zu hören, die weite und beschwerliche Fußreise von Arnstadt in Thüringen nach Lübeck nicht gescheut hatte. Für die Musikgeschichte Lübecks wurde Buxtehude epochemachend durch

die Einführung der sogenannten „Abendmusiken“, kirchlicher Aufführungen, die sich bis in das 19. Jahrhundert erhalten haben. In ihnen konzentrierte sich das musikalische Leben der Stadt. Neben der Pflege dieser Kantaten- und Oratorien-Kunst, dem „Stolz und der Freude Lübecks“, fanden allmählich auch die Oper und Liebhaber-Konzerte in Lübeck Eingang. Italienische Operisten, französische „Acteurs“ und deutsche Schauspielertruppen machen die Lübecker bekannt mit den Opern und Singspielen jener Zeit: bereits 1794 lernen sie Mozarts „Zauberflöte“ kennen. Sänger und Instrumentalisten von Ruf kehren häufig in Lübeck ein. Von allen diesen Keimen und Anfängen zu einer breiteren musikalischen Kultur ging freilich um die Zeit der französischen Fremdherrschaft Mancherlei zugrunde; 1810 hörten die berühmten Abendmusiken auf, mit denen eine der ehrenreichsten Traditionen des musikalischen Lübeck zu Grabe getragen wird —; indessen, der Fortgang des beispiellos musikfreundlichen 19. Jahrhunderts, — das ein wahrhaftiges Jahrhundert der Musik werden sollte, — brachte auch dem aus inneren und äußeren Ursachen verfallenen Musikleben Lübecks und seinen erlahmten Kräften neue Entwicklung und neuen Schwung. Es entstanden Chorvereine, die bald der Lösung höherer künstlerischer Aufgaben entgegenreiften und um die Pflege des a-cappella-Gesanges, des großen Chorwerks

mit Orchester, der musica sacra sich hohe Verdienste erwarben; Liebhaberkonzerte und Orchesteraufführungen machten die Lübecker Musikfreunde mit den Werken der klassischen Meister und ihrer Nachfolger bekannt: Symphonien von Beethoven, Haydn, Mozart, Symphonien von Mendelssohn, Gade, Schumann kehren regelmäßig in häufigen Aufführungen wieder; um die Mitte des Jahrhunderts auch orchestrale Werke von Spohr, Nicolai, Bennet und anderen Komponisten, Werke, die damals ihre Lebenskraft noch nicht eingebüßt hatten. Ja, 1853 hören die Lübecker bereits die „Tannhäuserouvertüre“, also zu einer Zeit, in der im nordwestlichen Deutschland — zwischen Weser, Elbe und Trave — noch der jeglichen Fortschritt hemmende Mendelssohnkult in voller Blüte stand. Neben Chor und Orchester war es das Quartettspiel und die Kammermusik, der sich tüchtige einheimische Musiker widmeten und damit vorbildlich und zur Nacheiferung anregend auf Dilettanten-Kreise einwirkten. Und das wichtigste: die Kammermusik fand aus dem öffentlichen Konzertsaal den Weg in die Familie und in das Privathaus, weckte die Freude am intimen Musizieren und leitete allen Segen der Herzenserhebung und edler künstlerischer Geistigkeit als fruchtbare Kraft der Gemütskultur zu. Fügen wir der kurzen Charakteristik Lübeckischen Musiklebens im 19. Jahrhundert noch einen Hinweis auf die

Oper, als ein sehr wesentliches Moment der öffentlichen Musikpflege hinzu, — der Oper, die hier, wo der Staat nicht als berufener Protektor aller öffentlichen ästhetischen Forderungen auftritt, mit den gleichen erheblichen Existenzschwierigkeiten zu kämpfen hatte, die auch auf die Schaffensfreudigkeit und Leistungsfähigkeit der Musikgesellschaften und Musikvereine Lübecks drückten und ihnen zu Zeiten schwere Sorgen aufluden, — so haben wir die wichtigsten Quellen genannt, an denen sich das künstlerische Leben Lübecks musikalisch befruchtete, an denen ein musikalisches Seelen-Bedürfnis ohne allzuhohe Ansprüche sich immerhin befriedigen konnte. Lübeck, die alte Hansestadt, lebt in den Handelstraditionen der Vergangenheit, die Staat und Bürger reich und groß gemacht; es ist in erster Linie eine Stadt des Handels und der kaufmännischen Geschäfte. Die künstlerischen Neigungen des Kaufmanns gelten, allgemein gesprochen, aber von jeher weit mehr den Künsten des Raums, als jenen der Zeit; die Werke der Architektur und der Malerei bedeuten dem Kaufmann realere Werte als jene der Musik: sie sind immer vorhanden, immer greifbar; sie sind dauernd; sie haben ihren Kurs, ihren Pfand- und Verkaufswert. Sie wirken endlich dekorativ, gediegen oder glänzend, jedenfalls aber krediterhöhend. Aus dieser kaufmännischen Auffassung der Kunst mag es sich erklären, daß die

Musik niemals den öffentlichen Charakter der Hansestädte irgendwie auffällig zu beeinflussen die Macht besaß, daß die Musik hier immer nur das Privileg kleiner, geistig hochstehender und künstlerisch fein empfindender Kreise bleiben mußte; eine Kunst intensiven seelischen Genießens für die Einen, für die Anderen ein bequemes Mittel müheloser Unterhaltung, ein Gesellschaftsvergnügen oder eine Gebelaune des Reichtums, Vielen ein Luxus, den sich der Luxus bereitet. Konnte in den Residenzen und Höfen die Begeisterung eines Fürsten für Kunst und Musik den Inhalt der ganzen Kulturbreite bestimmen und einer Lebens Epoche Richtung und Farbe geben, so mußte in den großen kühlen Handelsstädten die Musik in den Hintergrund des öffentlichen Lebens zurücktreten: als privates Interesse und persönliche Angelegenheit des machtlos Einzelnen, da ihr allgemeiner Nützlichkeitswert zu gering und ihr Kulturzweck dort zu sehr bedingt erschien, wo man mit dem Anlagekapital allzu kaufmännisch auf eine hohe Verzinsung rechnen zu müssen glaubte, — eine hanseatische Auffassung, die erst in jüngster Zeit einen idealeren Platz gemacht hat: Staat und Gesellschaft haben heute auch in den Hansestädten der Musik gegenüber eine offene Hand und besannen sich so, wenn auch spät, ihrer Maecenatenpflicht. Dem öffentlichen Musikleben Lübecks fehlte seit Dietrich Buxtehude die

geniale Persönlichkeit, die mittelpunktbildend wirkt, die einigt und auch die trägeren Massen fortreißt, die geniale Persönlichkeit, die der Zeit und dem Ort ihres Schaffens den Stempel aufdrückt. So trat eine Kräftezersplitterung ein und Perioden kamen, da das Interesse an der öffentlichen Musik, am großen und kleinen Konzertsaal, an Orchester- und Kammermusik versiegte, die Oper ein mühseliges Dasein fristete, und Drang und Liebe zur Musik, in das Haus und die Familie zurückgestaut, sich genügsam an intimer Familienmusik befriedigte.

In dieser Zeit schwankender Verhältnisse, ungesicherter Grundlagen und ungesicherter Zukunft, der die Musik in Lübeck um die Mitte des 19. Jahrhunderts sich ausgesetzt sah, in dieser Zeit der verloren gegangenen großen Traditionen der Vergangenheit und des erloschenen Glanzes, der einst von Buxtehude auf das musikalische Lübeck gefallen war, wurde der Stadt Carl Heinrich Christian Grammann geboren: am 3. Juni 1842, als einziger Sohn einer hochangesehenen Familie.²⁾ Ein schöner, alter, großer Patrizierbau von reinem Lübeckischen Stil, Wohn- und Geschäftshaus in Einem, in sechs geräumigen Speicherböden sich emporgiebelnd, von Hof und Garten umgeben, war seine Geburtsstätte.

*

Die Familie Grammann³⁾ war seit langem in Lübeck ansässig. Die Not der Zeiten hatte

die Großeltern Carls, ernste fromme Leute, die die Bitternis der Fremdherrschaft und die Sorge um Besitz, Leben und Freiheit von Grund aus durchgekostet, freilich aus Lübeck hinausgetrieben: sie waren 1812 nach Rußland und Finnland geflohen, wohin sie verwandtschaftliche Beziehungen ebenso, wie die ausgebreiteten und lebhaften Geschäftsverbindungen ihres alten Handelshauses wiesen und wo der Name Lübeck wie in allen Landen an der Ostsee höchsten Ansehens sich erfreute. In Abo fanden sie ein Exil und dort wurde ihnen 1813 ein Sohn bescheert, Alexander Grammann, der Vater Carls. Das waren die Zeiten, in denen alles Familienleben auf Gottesfurcht und Demut abgestimmt war, in denen es für das Wollen nur eine Richtschnur gab: Gehorsam und Pflichtgefühl. Alexander Gramman, ein zartes Kind, hochbegabt und mit der Kraft eines hervorragenden Talentes zur Malerei hingedrängt, glaubte die zärtliche Liebe, mit der ihn die Eltern hegten, nicht besser vergelten zu können, als indem er, gegen seinen innersten Herzenswunsch und gegen alle Lust und Freudigkeit seiner von malerischen Idealen erfüllten Seele, sich zum Kaufmann erziehen ließ und in das väterliche Geschäft hineinwuchs; er lebte in Demut vor seinen Eltern und blieb ihnen ein getreuer Sohn, der sich seiner Pflicht gegen Familienüberlieferung, gegen Familienehre und deren

sichtbaren Ausdruck: das auf künftige Generationen zu vererbende Geschäft, bewußt war; vielleicht mit leisem Schmerz bewußt war, aber dennoch nicht zögerte, seine künstlerischen Neigungen und die Glücksanwartschaft, die sie ihm bedeuteten, in angeborenem und anerzogenem Pflicht- und Ehrgefühl dem Wunsch der Eltern zum Opfer zu bringen. Eine ganz ideale Natur, wiesen ihn die höheren Kräfte seines Wesens auf einen Lebensweg, auf dem die Freude an allem Edlen und Schönen, selige Hingabe an Natur und Kunst die mildernden und versöhnenden Begleiter des schweren Ernstes und der Selbstverleugnung blieben, mit der er sich als Kaufmann den Pflichten seines Berufs widmete. Auf Reisen schliff er seine Bildung ab; auf Reisen wurde ihm Herz und Auge weit und seine künstlerische Seele feierte ihre Feste, wenn er in Italien den Zusammenklang von Kunst und Natur, den Zauber von Gegenwart und Vergangenheit, in der Schweiz die heroische Landschaft und die erhabene Strenge des Hochgebirges, in Frankreich den Odem einer alten feinen Kultur auf sich wirken fühlte. Reisen gehörten ihm zu den tiefsten Bedürfnissen; sie waren ihm Erholung, Erfrischung und Verjüngung, eine Notwendigkeit der persönlichen Kultur, Ausgleich und Entspannung für alle Dissonanzen des Lebens; sie waren ihm nach den Arbeitswochen des Winters der große Sonntag der ge-

nießenden Ruhe, der harmonischen Erbauung. Irgend ein alter ererbter Wandertrieb war in ihm lebendig, nur mühsam gebändigt durch die Seßhaftigkeit, zu der ihn seine Lebensarbeit zwang. Und dieser Wandertrieb, jene Lust am Reisen, jene Kunst des Reisens, die den Menschen frei macht von der Gewohnheit, vom Alltag, von seiner Umgebung und — wenn der Mensch das Produkt seiner Umgebung ist, — auch von sich selbst, geht durch sein ganzes Leben und vererbt sich weiter auf seine Nachkommen. Die Familie Grammann war im Lauf der Jahre — nach den Freiheitskriegen, — aus Finnland nach Lübeck, in die alte Heimat, zurückgekehrt, wo nach dem jähen Verfall des Napoleonischen Imperiums Handel, Schifffahrt und Leben wieder ihren ruhigen, sicheren Gang gingen, wie ehemals. Dort vermählte sich Alexander Grammann im Jahre 1841 mit einem schönen, hochgesinnten Mädchen, Emma Marty. Der Vater der jungen Frau war ein geborener Schweizer, ihre Mutter, blutechte Lübeckerin aus der Familie Croll, einem alten Lübeckischen Patriziergeschlecht. Die jungen Eheleute waren ganz auf sich gestellt, nachdem Vater und Mutter Grammann, um dem jungen Paar nicht im Wege zu sein und um die vollste Unabhängigkeit, die moralische und geschäftliche Selbständigkeit ihres Sohnes endgültig zu besiegeln, Lübeck verlassen hatten und nach

Dresden gezogen waren. So blühte die junge Ehe. Dem jungen Paar wurde nun, wie bereits berichtet, am 3. Juni 1842 ein Sohn geboren — unser Carl Heinrich Christian Grammann —, dem zwei Jahre später, am 13. Nov. 1844, eine Tochter folgte: Emma. In engster Gemeinschaft wuchsen die beiden Kinder auf; das alte große Patrizierhaus mit seinen Speichern, seinen Böden und Dielen ward zum Schauplatz ihrer heiteren und lärmenden Spiele. Und wenn dann die Schiffe der Kaufherren kamen aus Dänemark, aus Finnland, aus Schweden und Rußland und ausgeladen wurden, wenn dann die riesigen Hanfballen und die festgefügtten Fässer, von den Tauen der Flaschenzüge hinaufgewunden, wie leichte Bälle emporstiegen zu den hohen Giebelböden, dann mochte sich neben dem kindlichen Entzücken an dem lebendigen Schauspiel wohl auch ein dunkles, unverstandenes Gefühl regen, wie alles im Leben und in der Kunst davon abhängt, die Materie zu bewältigen, das Schwere zu überwinden und leicht zu machen. Und welchen ersten Schwung mag der vertraute Umgang mit diesen Kaufmannsgütern aus fremden Ländern der Phantasie der geweckten Kinder gegeben haben! Man kannte die beiden Unzertrennlichen bald in ganz Lübeck: „die schönen kleinen Grammanns“, — das war der Kosenamen, der ihnen beigelegt worden war. Carl war ein anbetungswürdiges Kind von zarter Schönheit,

außerordentlich lebhaft und beweglich; frühzeitig offenbarte er eine starke Freude und Empfänglichkeit für die Musik, und die Musik war es, die bald seinem ganzen Fühlen und Denken die entscheidende Richtung gab. Die musikalische Begabung hatte Carl von seiner schönen und frommen Mutter⁴⁾ geerbt, einer phantasievollen Frau von starker Innerlichkeit, weicher Religiosität und einem an der Idealität ihres Gatten vertieften Gefühlsleben. Sie genoß den Ruf einer vortrefflichen Klavierspielerin. Wenn nun in Carl die künstlerischen Begabungen und Neigungen von Vater und Mutter, ja von zwei Generationen zusammengefloßen und zur schöpferischen musikalischen Kraft umgewertet und gesteigert wiederkehren, so ging doch auch die junge Emma nicht leer aus: der künstlerischen Mitgift, die ihr die Natur gegeben, einer schönen klangvollen Sopranstimme, einer reizenden Gabe des Vortrags, sollte sie selbst und ihr Kreis mancherlei Freude und Erhebung zu danken haben und Emma war es auch, die später, vom Bruder zur Vertrauten der heimlichen kleinen Kompositionsversuche gemacht, seine ersten Liederchen — „Ein Blümlein stand am Bache“ — mit ihrer süßen Stimme sang. Inzwischen vergingen die Jahre: das Leben stellte seine ersten Forderungen an die Kinder und Schule und Erziehung verlangten ihren Tribut. Seinem ersten Hauslehrer entwachsen, einem außeror-

dentlich strengen Theologen, war der Knabe, dessen Innenleben zu erwachen begann und alle kindliche Spielfreudigkeit in tiefe Versonnenheit und Verträumtheit löste, Schüler des Gymnasiums seiner Vaterstadt geworden, wo er namentlich als Mathematiker sich auszeichnete und eine gediegene allgemeine Bildungsgrundlage empfang, die trotz mancher Qual und mancher Pein, die trockene geistige Exerzitien und unfruchtbare Schularbeit einer regsamen Phantasie auferlegen, sicherlich auch für seine künstlerische Erziehung sehr wertvoll werden sollte: denn Grammann gehört schon einer Zeit an, in der namentlich der schaffende Musiker nicht denkbar ist ohne klassizistische Bildung, nicht denkbar ohne ein feineres Kulturarom, einer Zeit, die den Musiker als Paria ächtet, der ihren geistigen Forderungen nicht gewachsen ist. Mit dem Zeugnis der Reife verließ Carl 1857 das damals von Prof. Deecke⁵⁾ geleitete Gymnasium. Inzwischen war aber seine musikalische Erziehung durchaus nicht vernachlässigt worden; tüchtige Lübeckische Musiker — Franz Heinrich Stiehl, ein hochbegabter Künstler, als Komponist, durch Schwung der Form und Fruchtbarkeit ausgezeichnet, Wilhelm Pape und Ernst Fischer, — leiteten seinen musikalischen Unterricht und lenkten die jungen ungestümen Kräfte des immer leidenschaftlicher der Musik sich zuneigenden Knaben in die Bahn einer Ent-

wicklung, die vielleicht wenig planvoll war, in der aber die natürlichen Antriebe seines Talentes den Ausschlag gaben. Es ist eine für den schöpferischen Drang des Jünglings sehr bezeichnende Tatsache, daß Carl im Alter von etwa 18 Jahren bereits zwei Opern komponiert hatte: „Der Schatzgräber“ und „Die Eisjungfrau“, bei deren Instrumentation ihm einige Musiker vom Lübecker Theater, mit denen er treue Freundschaft hielt, nach besten Kräften halfen. Das spätere und größere von den beiden Werken, „die Eisjungfrau“, war die Frucht der ersten Schweizerreise, die den feurigen Jüngling zu schöpferischer Begeisterung für die Erhabenheit und Majestät des Hochgebirges entflamnte. Der Anblick der Schweizer Bergriesen, insbesondere der Jungfrau, bewegte seine Phantasie tief und nachhaltig und das Gletschermärchen von der Eisjungfrau war der Niederschlag dieser tief künstlerischen Eindrücke.⁶⁾ Vor dem Vater wurden diese kleinen Opern ebenso geheim gehalten wie die anderen Kompositionsversuche. Der Knabe fürchtete instinktiv und bewußt die schroffe Ablehnung und den Tadel, dessen er gewärtig sein mußte, wenn der Vater um seine Versuche erfahren hätte. Nur die Schwester Emma wußte um sie und stellte sich als jugendliche Sängerin in ihren Dienst. In die musikalische Erziehung Carls, so fragwürdig das System, in dem sie betrieben ward und so wenig

sie seiner Begabung gerecht werden konnte, da sie ganz und gar einseitig das Klavierspiel bevorzugte, spielten indessen, ergänzend und erweiternd, sehr bald Einflüsse von Außen hinein: er hörte mancherlei; er lernte in den Hausmusiken Vieles kennen und er lernte durch dieses aufmerksame äußerlich passive Hören, das sich in ihm in lebhaft innerliche Mitarbeit umsetzte. An den Hausmusiken nahm er übrigens — als Klavierspieler etwa, — nicht tätig Anteil. Das väterliche Haus bot ihm reiche musikalische Anregungen; die ideale Weltanschauung der Eltern, die lautere und vornehme Art ihrer Lebensführung, ihre Wahlverwandschaft zu allem Künstlerischen, die den Charakter der Grammannschen Häuslichkeit bestimmte, — suchte und fand in der Pflege der Musik ein feines, geistiges Glück. Die Grammanns waren, wie fast alle die markanten hanseatischen Familien in Lübeck, Hamburg und Bremen, bisher immer nur Kaufleute, tüchtige erwerbsstarke Männer des praktischen Lebens gewesen. Der Kunst, so sehr sie in einzelnen von ihnen um Licht und Freiheit gerungen, gestanden sie kaum mehr als einen reizvoll dekorativen Wert zu; sie war ihnen eigentlich nur in ihren Mußestunden willkommen, wenn sie in der Gediegenheit ihrer Stuben ihrem stark entwickelten Familiensinn sich überließen und ausruhten von den Strapazen des Erwerbes. Da

wurde ihnen alle Kunst — Malerei und Musik, das Schaffen des Dichters, — zur bunten Zier und schönen Farbe des Lebens; sie erwärmten sich an der Idealität und fanden Erhebung und Veredelung des Gemütes, ein Gegengewicht gegen die realen Notwendigkeiten ihres Berufs und die Prosa des Geschäftslebens in ihr.

Musikalische Abende fanden in der Familie Grammann regelmäßig statt: wie hoch die Ziele, denen man an diesen Abenden nachstrebte, wie kühn das Wollen, das sich hier versuchte, mag man daraus ersehen, daß die musikalischen Freunde und Familienmitglieder selbst an Opern wie die „Weiße Frau“, das „Nachtlager von Granada“, ja sogar — damals, welche Kühnheit! — an den „Fliegenden Holländer“ sich heranwagten, an Werke, aus denen Arien und Ensemblestücke gesungen wurden. Und wie im Hause Grammanns, so wurde bei Großmutter Marty musiziert. Der Ring der Familien Grammann, Marty, Mann⁷⁾ und Ganslandt, durch Blutsverwandschaft und Familiensinn gefestigt, der den musikalischen Abenden Umrahmung und Inhalt gab, Begabung und musikalische Geschicklichkeit der Familienmitglieder in diesen Hausmusiken fördernde und erbauliche Kraftproben bestehen sah, war übrigens in Lübeck nicht der einzige, innerhalb dessen mit Entschiedenheit die musikalische Hauskunst gepflegt wurde. Um die musikalische Innenkultur Lü-

becks, die damals sehr viel bedeutender war als die offizielle, die öffentliche Musikpflege, als die musikalische Außenkultur, haben sich auch andere angesehene Familien Verdienste erworben. Da wären etwa als musenfreundlich zu nennen die Familien v. Schlözer und v. Brocken, die Familien Müller, Kulenkamp und Hasse, die Emigrantenfamilie Souchay; ferner die Behn, Curtius und Bremer; dann die Familie Gaedertz; dazu die Familie Geibel und Bürgermeister von Evers; ferner die Familien Platzmann, Eschenburg, Vermehren, Tesdorp, Erasmi-Müller, Heik.

Wenn so die Wintermonate über Carl und seiner sehr musikalischen Schwester einen reichen Musiksegen ausschütteten und die Musik als gesellige Kunst ersten Ranges, als geistreiches und edles Spiel, aber auch als hohe Macht und himmlische Göttin verständlich und faßbar dem Ahnen und Erkennen des Geschwisterpaares frühzeitig sich ankündigte und offenbarte, so brachte der Sommer die Beiden in ein inniges Verhältnis zur Natur und führte sie an den Urquell aller Lebensfreudigkeit, aller Gesundheit, Kraft und Seelenschönheit. Der reizende Landsitz der Großeltern vor den Toren Lübecks, die tiefen, schweigsamen Buchenwälder der ostholsteinischen Landschaft, der ruhesame und starke Fluß, auf dem aus dem Meer herauf gigantisch erscheinende Schiffe durch Äcker und Wiesen ihren Weg ziehen, endlich Travemünde,

das entzückende Ostseeydyl mit dem teppichweichen Sand seines Strandes und der spiegelnd glitzernden Aue seiner See, grün wie flüssiger Parkrasen: dort wurde den Kindern ihr Recht auf die Natur, — jenes uralte, heilige Recht, das zumeist den Kindern, die als solche der Natur noch sehr viel näher stehen als die Älteren, die Beruf und Leben knechtet, — vorenthalten wird und das sie später schwer genug sich erkämpfen müssen, wenn sie erst das unaussprechliche Herrliche der Natur in seiner Unersetzlichkeit und Unentbehrlichkeit für den Menschen begriffen haben. Bei der Nähe Travemündes ergab es sich von selbst, daß Carl und Emma ihre Schulferien in dem köstlichen Erdenwinkel jener stillen, malerischen Ostseebucht immer wieder verbringen durften. Dort genossen sie die Freuden des Strandes in vollen Zügen: bauten sich vergängliche Sandburgen und Festungen, — vergänglich wie die Bauten, mit denen einst in uralten Zeiten die Wenden einen ersten, primitiven Kulturtrieb betätigt, — plätscherten in der kühlen Flut, die ihnen die Knöchel netzte, vielleicht auch bis zu den Knien stieg und die, wenige hundert Meter weiter hinaus, schon große schwere Schiffe trug. Die Eltern verbrachten die Ferienzeit zumeist auf Reisen und mit welchem Behagen und welchem Luxus die wohlhabenden Leute jener Zeit zu reisen pflegten, illustriert die Tatsache, daß

Frau Grammann als Mädchen mit ihren Eltern — den Martys — nach Baden-Baden, Brüssel, Paris — damals den Reisezielen der vornehmen und verwöhnten Welt, — im eigenen Wagen zu reisen pflegte. Waren dann die Eltern von ihren Fahrten in die Ferne in die hanseatische Heimat zurückgekehrt, so siedelte wohl auch die Mutter nach Travemünde über; der Vater, der in den Arbeitstagen der Woche seinen kaufmännischen Unternehmungen nachging, pflegte Sonnabend bei den Seinen in dem traulichen Ostseebad einzukehren und den Sonntag gemeinsam mit Frau und Kindern zu verbringen.

Dieses Travemünde aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts war ein lebhaftes, interessantes Nest, ein kleines Monte Carlo mit Spielsälen und dem farbigen Milieu, in dem sich die Freuden und Spannungen des Hasard widerspiegeln; buntes Leben und Treiben, elegante Weltfreudigkeit, einen Zug zum Luxus hin trugen die reichen Fremden, die hier weit weniger die ruhvollen Adagiosstimmungen einer milden Natur, als gesellige Vergnügungen und stärkere Genüsse suchten, in die alte Stadt. Es gab damals schon ein Kurhaus, das den Mittelpunkt des Badelebens bildete. Aber die reizenden Villen, die heute den Strand Travemündes säumen, fehlten zu jener Zeit vollständig. Die Badegäste und Fremden, unter denen namentlich die Hamburger zahlreich waren, wohnten in der Stadt. An

dieser frohen Geselligkeit und Festtagsheiterkeit erfrischte sich der „Herr Konsul“ Grammann ebenso — Vater Grammann war Sachsen-Weimarischer Konsul, — wie in dem Umgang mit Frau und Kindern. Nichts trübte das heitere Glück dieser Jahre. Die Eltern gingen auf in der Liebe zu ihren Kindern und in der Erziehung ihrer beider Kinder, der sie mit um so größerem Ernst und um so selbstloserer Hingabe sich widmeten, als sie selbst Naturen von idealer Richtung und höchstem sittlichen Ernst waren und, wie jedes Menschenleben, so insbesondere auch das Leben ihrer Kinder auf die Basis einer höchsten Sittlichkeit und Herzenskultur gestellt haben wollten. Als Grundlage aller Sittlichkeit aber erschien dem Vater die Pflichttreue. Selbst ein Muster von Pflichttreue, die sein Wesen fast bis zur Pedanterie beherrschte, streng und gütig zu gleicher Zeit, frei von jeder Eitelkeit, unabhängig, künstlerisch feinfühlig und selbst künstlerisch schaffend, wäre er ein idealer Erzieher gewesen, wenn er auf die Eigenart seines Sohnes nachgiebiger Rücksicht genommen und ihre Entwicklung aus ihren Gesetzen, ihren Daseinsbedingungen heraus gefördert hätte. Und wenn er gegen dieses Grundgebot individueller Erziehung verstieß, so meinte er es doch sicherlich sehr gut; er weckte frühzeitig seine Kinder zur Klugheit und zu einer wesentlich moralischen Lebensanschauung. „Das Geld, das Euch

Gott gegeben, erhaltet Euch als Mittel zur Unabhängigkeit, lernt entbehren, auf daß ihr entbehren könnt; tut Eure Pflicht in allen Dingen: das ist die wahre Religion und habt Gott vor Augen und im Herzen; —“ das und ähnliches wurde den beiden Kindern hundertmal gesagt.

Die Harmonie zwischen den Eltern und zwischen diesen und den Kindern floß, von den kleinen unvermeidlichen Dissonanzen des Alltags abgesehen, wie in klaren schönen Dreiklängen dahin, bis zu dem Augenblick, da Carl, nachdem ihm der Bildungshobel des Gymnasiums seine Wohltaten erwiesen, vor die Frage und die Notwendigkeit einer Berufswahl gestellt wurde. Carl, der schon als Kind eifrig dirigierte, — ein unsichtbares und unhörbares Phantasieorchester, — der in seinen Dirigierenthusiasmus, während seine Kinderfrau sang, einmal einen großen Spiegel zertrümmerte, Carl, der wunderhübsch Klavier spielte und ganz in der Stille seine kleinen Kompositionen zimmerte, träumte den Traum von einem Musiker- und Künstlerleben. Der Vater, der einst den gleichen Traum geträumt, aber in nie eingestandener Wehmut seine glühende Kunstsehnsucht an den zweiten und dritten Platz in seinem Leben zurückstellen mußte, als Wunsch und Wille seines Erzeugers ihn zur Leitung kaufmännischer Geschäfte berief, wollte seinen Sohn in einen praktischen Beruf hineinwachsen sehen; in der Überzeugung, daß die

zarte Gesundheit Carls die kaufmännische Laufbahn ausschloß, bestimmte er ihn zum Landwirt und forderte von Carl jene Selbstverleugnung und Pflichttreue, die er in jungen Jahren selbst geübt, ja, der er einst seines Wesens besten Teil zum Opfer gebracht hatte. Und auch Carl glaubte das geforderte Entsagungsoffer bringen zu können, mochte ihm auch das Herz schwer sein. Er glaubte es und fügte sich dem Wunsche des Vaters und nahm Abschied von seiner geliebten Musik.

II.

Auf dem Lande.

1860—1867.

„Das Talent beißt sich heraus
macht sich auf jede Art Bahn und
duldet keine andere Beschäftigung
fortdauernd neben sich.“

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

„Wat möt, dat möt!“

Fritz Reuter.

So hatte also die Familientradition, in diesem Fall: die bedingungslose Unterwerfung des Sohnes und des durch die unabweisbaren Kräfte seiner Seele geforderten Rechtes der Selbstbestimmung, der freien, durch Talent und Neigung bedingten Berufswahl, so hatte die Unterordnung einer tief innerlich begründeten Lebensrichtung unter den Willen und die Autorität des Vaters gesiegt. Carl sollte Landwirt werden; also wurde er Landwirt. Und sicherlich nahm er auch, ehrlich und redlich in allen Dingen, einen gutgemeinten Anlauf zu dem ihm gesteckten Ziel hin, das er freilich niemals erreichen sollte.

Zunächst: Er zog hinaus auf das Land und trat als Volontär in einen landwirtschaftlichen Betrieb, wo er in die Geheimnisse der Bodenkultur eingeweiht wurde. Das war im Jahre 1860. Das Gut Farpen im Mecklenburgischen wurde der Schauplatz seiner Taten. Aber, ach, der Satz: daß der Boden zu dem besseren Wirt sich hinbewegt, der Zusammenhang von Superphosphaten und Ernte, die ganze Fülle landwirtschaftlicher Tatsachen und Probleme, fand bei ihm kaum mehr als ein kühles und bedingtes Interesse. Er sah in der Landwirtschaft sehr bald schon nur das ärgerliche Hindernis, das sich zwischen sein heißestes Wünschen und die geliebte Musik gestemmt hatte. Er war noch zu jung, zu unerfahren, um in der Landwirtschaft den wahrhaft vornehmen, idealen Beruf des Mannes, die kraftvollste, urwüchsigste Lebensarbeit, das grundlagen-Schaffende für alles Große, Fruchtbare, für die völkisch und national bedeutungsvollsten Werte zu erkennen. Er sah noch nicht den vom Naturwillen gebotenen, künstlich zerrissenen Zusammenhang zwischen Boden und Mensch, zwischen Mensch und Natur, den in dieser Urwüchsigkeit allein die Landwirtschaft dem Menschen sichert; er fühlte noch nichts von dem Glück dieser Zusammengehörigkeit, von dem Glück seines Lebens mit der Mutter Erde, in steter Berührung mit ihrer mütterlichen Fruchtbarkeit und Segensfülle; er ahnte nicht das

Glück eines Lebens, das sich völlig frei und ungehindert ausleben darf. Er wußte noch nicht, daß alle Kunst nur ein Surrogat für dieses Urglück und Urdasein des Menschen bedeutet, ein Ersatzmittel, so fein, so berückend, so schmerzstillend und doch so sehnsuchtsvoll, das die Menschen, wären sie nicht aus dem Paradies ihres Naturglücks, ihrer Bodenständigkeit durch den Zwang der sozialen Verhältnisse vertrieben und des Anteils an Grund und Boden entrechtet worden, wohl nie sich ohne Not ersonnen hätten. Der starke, kraftvolle Mensch, der im festen Boden wurzelt, der sein ganzes Leben, nicht nur einen Teil seines Lebens wirklich lebt, bedarf der Kunst nicht: Für ihn gibt es keine ungestillten Sehnsüchte und nicht jene Schreie und Seufzer der ungestillten Sehnsucht, die dem feineren Ohr aus der feinsten Kunst entgegen dringen, ja, die vielleicht der Anfang aller Musik sind. Diesem positiven Menschen, der das Leben freudig bejaht und mit beiden Füßen auf festem Boden steht, fehlt der innere Zwang, Künstler zu sein, Musiker zu sein, nach dem Traumglück selbstgeschaffener Musik die Hand auszustrecken. Da aber Carl Grammann innerlich nun schon ganz zum Musiker sich entwickelt hatte, so folgt aus dem Wesensgegensatz von Musik und Landwirtschaft, daß er kein guter Landwirt, d. h. also überhaupt kein Landwirt werden konnte. Zunächst freilich hielt er aus.

Der moralische Einfluß des rüstigen Schaffens, das ihn umgab, das tiefe Atemholen ländlicher Arbeiten, Sonne und frische Luft, die milde Kraft der Natur, wurden seinem zarten Körper heilsame Wohltaten, stählten seine Gesundheit und kräftigten seine Nerven. Auch mag die derbe mecklenburgische Lebenslust, die naive Natürlichkeit seiner Umgebung und der Anhauch einer ungebrochenen Vitalität, der ihn in der Berührung mit den kernigen Gutsleuten, mit Knechten und Mägden traf, einer Verzärtelung seines auf einen ganz lyrischen Eigenton gestimmten Wesens vorgebeugt und wie ein kräftigendes Stahlbad auf ihn gewirkt haben — auf ihn, den Patriziersohn, den jungen Mann aus feinem Hause, der zwar in jener vornehmen Einfachheit aufgewachsen war, die sich auch des Reichtums nur als eines Kulturmittels bedient, der aber trotzdem ein wenig zur Überfeinerung des Lebens neigte. Dem künstlerischen Zwang seiner musikalischen Seele und seines musikalischen Bedürfnisses konnte sich der junge Lübecker Volontär freilich nicht entziehen; irgend ein Klavier blieb ihm immer erreichbar, da ward also auch musiziert; wo und wie es nur ging, beschäftigte er sich mit der Musik; selbst draußen auf dem Feld, wo der Roggen wogte und der Weizen schwer im Gold seiner Ähren stand, wurde das Notenpapier hervorgeholt und am Grabenrand sitzend, wo der wilde Thymian duftet und der

Ginster prunkt, trieb Carl musikalische Studien: schuf kleine Stückchen und fixierte flüchtige musikalische Einfälle. Blumen und Feldgräser nickten ihm zu und die Knechte und Mägde, wenn sie ihn über seinen Notenblättern sahen, grinnten. „He sett ümmer un schriewt Noten“, — wurde dem Herrn Papa nach Lübeck über seinen Sohn gemeldet. Im Jahre 1862 wurde Carl von schwerer Krankheit befallen: ein heftiger Gelenkrheumatismus packte ihn mit scharfen Krallen; totkrank kam er nach Lübeck, und da die Eltern auf der gewohnten sommerlichen Schweizerreise begriffen waren, so nahm sich die alte Großmutter Grammann des schwer Leidenden an: über Hals und Kopf wurde das kleine Schwefelbad Eilsen bei Bückeburg aufgesucht, wo Carl, von der Großmutter und der allezeit getreuen und zärtlichen Schwester Emma gepflegt, überraschend schnell des bösen Überfalls Herr wurde und mit dem sieghaften Lebenstrieb der Jugend rasch gesundete. Der Landwirtschaft blieb er äußerlich freilich noch immer treu. Nach Farpen ging er nicht mehr zurück; aus dem jungen Volontär war inzwischen ein Gutsinspektor — nicht mehr und nicht weniger, — geworden, der in Friedrichsaue, einem Gut im Oderbruch, seine Pflicht erfüllte, ohne innere Freudigkeit, mit einer gewissen Melancholie, die durch die Freuden des Landlebens — Naturgenuß und Jagd, — nur vorübergehend

sich aufhellen ließ. Sein Glück war auch hier, in diesem neuen Kreis, die Musik. Aber, die Beschäftigung mit der Musik, die ihm neben seinem Beruf — vielleicht ihm unbewußt, — wie eine verbotene Frucht erschien und ihn mit dem Zauber des Verbotenen aus dem Kreise der übernommenen Lebensarbeit herauslockte, gab der Musik immer größere Macht über sein Fühlen und Denken und trieb ihn dem Augenblick entgegen, wo er der Unhaltbarkeit der Situation und der inneren Unwahrheit seines Lebensberufes sich voll bewußt werden, wo er den Zwang und den Druck einer seinem Wesen fremden Berufsarbeit abschütteln, seine Absage an die Musik widerrufen, seine Entsagung bereuen und sich zu sich selbst befreien mußte. Diese große und erlösende Schicksalsstunde, die einmal kommen mußte, bereitete sich langsam vor. Vorher schlenderte er freilich noch in der Gewohnheit des Tagewerks ein langes Stück auf seinem Lebensweg dahin, — eine dem Schaffen und der Kunst unwiederbringlich verlorene Zeit. Der ersten praktischen Tätigkeit auf dem Lande folgten landwirtschaftliche Studien auf den Universitäten in Bonn (1863—64) und Halle a. S. (1864-65), Studien, die seine landwirtschaftlichen Erfahrungen und das auf dem Mecklenburgischen Gut und in Friedrichsaue gesammelte Können auf eine höhere Stufe wissenschaftlicher Erkenntnis emporheben und in einen nationalöko-

nomischen Horizont hineinstellen sollten. Aber hier, in diesen aufblühenden, regsamen Städten mit ihrer schlagfertigen Intelligenz, mit ihren vielfältigen geistigen Interessen, mit ihrem pulsierenden Musikleben und ihrer frischen Kultur, Reizen, denen sich in Bonn, der Geburtsstadt Beethovens, noch übermächtige Erinnerungen an diesen Heros der Tonkunst und die anfeuernde Triebkraft rheinischer Musikfreudigkeit zugesellte, hier entschied sich unaufhaltsam seine Rückkehr zur Musik: sein Schaffenstrieb durchbrach wie aufgestautes Bergwasser alle Wehre und Hindernisse. Er sah nun das Ziel seines Lebens in voller Klarheit. Neue Kompositionsversuche gaben ihm vollends das beglückende Gefühl, im Grund seines Wesens Musiker zu sein und stärkten den Glauben an die eigene Kraft und den schöpferischen Willen seines sehr ungestüm wie an Gefängnistüren pochenden Talent.

Aber noch war Carl nicht Herr des eigenen Willens geworden, noch steuerte er den Kurs, den ihm der Vater vorgezeichnet. So nahte für ihn eine Zeit gesteigerter innerlicher Kämpfe, als er, nach beendeten Studien, der ihm aufgezwungenen landwirtschaftlichen Laufbahn scheinbar für alle Zeit seines Lebens sich geopfert fühlte. Sollte er das Dasein eines Gutsinspektors, eines subalternen Beamten, weiterführen? Nicht einmal die Aussicht, durch die väterliche Wohlhabenheit

sich in den Eigenbesitz eines Gutes eingesetzt zu sehen, dort als Herr und König im Kleinen zu schalten und zu walten, konnte ihn beglücken. Bittere Stunden kamen: Augenblicke verzweifelten Ringens und ohnmächtiger Gleichgültigkeit; ihre Reflexe finden sich in den Briefen an die feinsinnige Schwester wieder, die von Anfang an seine innigste Vertraute war, seine Freundin, sein guter Kamerad, seine treue Bundesgenossin und ideale Helferin in aller Not. Ja, diese Schwester! Wenn sonst den zahlreichen Jugendbriefen an die Eltern und an die Großeltern eine überaus ideale Denkungsart, starker Familiensinn, Familienanhänglichkeit und warmes Gemüt den tief sympathischen Grundton geben, so zeigt sich doch erst in den Briefen an Emma alle Güte und Liebe, das Ritterliche und Fürsorgliche seines Wesens in aller Fülle. Der Schwester gegenüber spricht sich Carl immer ganz offen und rückhaltlos aus. So schreibt er einmal (1867) an Emma: „Du wirst begreifen, daß gerade in meiner jetzigen Lage Briefe von meiner treuen lieben Schwester für mich hohe Bedeutung haben, denn Dein Temperament, Dein Charakter besitzt ja nur zu viel Vorzüge, die ich mir so gern anzueignen suchte und die mir trotzdem so ganz abgehen. Es wird mir so schwer, mich der Denkungsweise und den detaillistischen Anordnungen selbst des liebenswürdigsten Vaters zu fügen; es ist immer etwas in

mir, was sich dagegen sträubt, weil es gern seinen eignen Weg gehen möchte, und grade dann gerate ich auf Abwege, die mich, indem ich sie nur selbst zu gut erkenne, so ärgern, daß ich aus lauter Ärger immer tiefer in den Sumpf hineingerate.“ — —“ Ein glühender Wunsch nach Unabhängigkeit wird laut. Dann heißt es weiter: „— — Ich denke mit förmlichem Bangen an die nächste Zeit; die Zukunft liegt mir wie Blei auf dem Magen, denn ich habe in jüngster Zeit zu viel von dem Selbstvertrauen eingeübt, welches mich in Friedrichsaue irregeleitet hatte, und fühle jetzt zu sehr, wie ohnmächtig der Mensch ohne die Zuversicht ist, daß er im Stande ist, neben seinen vollbrachten Thorheiten auch der Welt nützlich zu sein. Ich gehe also mit dem Gedanken um, zu Ostern oder später eine Stellung anzunehmen, sei es in Schlesien oder in Sachsen. Sollte ich hier keine Stellung finden, so wird mir jedenfalls in Ostpreußen eine solche leicht werden, da dort Beamte stets sehr gesucht sind. Wenn ich nur eine gewisse Basis hätte . . . Wahrhaftig ich habe Stunden, da ich die ganze Landwirtschaft an den Nagel hängen möchte.“

Als nun der aufreibende Kampf, den er gegen sich selbst führte, bis zur Krise gediehen war und sein sehnächtiges Verlangen nach dem befreienden Liebes- und Lebenswerk der Musik einen Gipfel erreicht hatte, von dem aus er, rückschauend die Unfruchtbarkeit und Zwecklosig-

keit seines Daseins und seines Wirkens mit erschreckender Deutlichkeit ebenso erkennen mußte, wie er vorausschauend wußte, daß die Fülle seines Wesens, alle guten Kräfte seiner Natur, alle fruchtbaren Keime seiner Seele und das Ungeborene seiner Kunst, die ihm bisher gewaltsam vorenthalten ward, in der Berührung mit der Musik zum Leben erwachen würde, da stand die erlösende Schicksalsstunde bereits vor seiner Tür. Dem unwiderstehlichen Zug seines Herzens folgend, trat er, nachdem er sich lange, viel zu lange mit reif gewordenen Notwendigkeiten herumgeschleppt, vor seinen Vater und erklärte ihm nun mit voller Bestimmtheit, nicht Landwirt sein zu können und Musiker werden zu wollen. Wie eine Bombe schlug diese unerwartete Willenserklärung des Sohnes in die Familie ein. Der Vater, in dem die schmerzliche Erinnerung an seine eigene Berufsnötigung, an seine gehorsame Unterordnung unter den väterlichen Willen jäh erwachte, setzte dem Wollen des Sohnes zunächst ein schroffes Nein entgegen. Aber, nach harten Kämpfen, nachdem der erste Schrecken über des Sohnes ungeheuerliche Willenstat verflogen, nachdem man die Dinge ruhiger ins Auge fassen gelernt, ließ sich, von den unzweideutigen Talentproben seines Sohnes, den Tränen und Bitten von Schwester und Mutter milder und versöhnlicher gestimmt, von Freunden und Verwandten zugunsten Carls beeinflusst,

der Vater dennoch erweichen, unter gewissen Bedingungen seine Zustimmung in Aussicht zu stellen. Besorgt um die Zukunft seines Sohnes und an dem Lebensglück seines Kindes mit einem starken Gefühl von Verantwortlichkeit beteiligt, forderte der Vater, so weit dies Zukunftsfragen gegenüber überhaupt möglich, für die Künstlerlaufbahn Carls die Garantie eines ausreichenden und ergiebigen Talentcs, forderte er die — freilich sehr begrenzte — Sicherheit des Urteils maßgebender Musiker von einwandfreier Autorität. Es wurde also, dem verständigen Wunsch des Vaters entsprechend, das Zeugnis des Generalmusikdirektors Julius Rietz in Dresden und des Gewandhausdirigenten Karl Reinecke in Leipzig zur Klärung der für Carl entscheidenden und die ganze Familie Grammann tief erregenden Angelegenheit angerufen, die für Carl die Bedeutung einer ernstesten Lebensfrage gewonnen. Den beiden Schicksalshelfern wurden Kompositionen Carls vorgelegt: u. a. auch ein Terzett über Verse von Emanuel Geibel, das später als „Nachtigallenterzett“ sehr bekannt werden sollte. Im Hause Emanuel Geibels an der Beckergrube in Lübeck, des der Familie Grammann befreundeten und weitläufig verwandten Dichters, war es, wo das „Nachtigallenterzett“ im Familienkreise zuerst zum Vortrag gelangte. Es gefiel dem Dichter so sehr, daß er ein warmer Fürsprecher der Le-

benswünsche des jungen Komponisten bei dem noch immer zweifelnden und unentschlossenen Vater Grammann wurde und Carl ermunterte, getrost nach Leipzig zu gehen. Rat und Fürsprache des Dichters gaben zuletzt den Ausschlag. Wie der berühmte Dichter, so sprach sich auch sein Bruder, der treffliche Organist Konrad Geibel über die schöpferische Begabung Carls überaus günstig aus, nachdem er mit Staunen eine Fuge gesehen, die der seltsame Landwirt komponiert hatte. Das Lob der beiden Geibel war ein gutes Vorzeichen; denn auch Carl Reinecke und Julius Rietz bewerteten das Terzett und die anderen ihnen vorgelegten Kompositionen des jungen Lübeckers als vollgültige Beweise seines Talentes und sprachen sich über seine Begabung und die instinktive Sicherheit seines Könnens günstig aus, ein Urteil, das denn auch die sehnsüchtig herbeigewünschte Entscheidung brachte: der Vater, vollends entwaffnet durch das ermutigende Gutachten zweier Musiker von angesehenem Namen und großer Erfahrung, gab nun seinem Sohn die Erlaubnis, nicht nur Musiker zu sein, — was Carl ja von jeher gewesen, — sondern auch: Musiker zu werden, die Musik zum Lebensberuf sich zu wählen, in ernsten Studien ihr zu dienen, ihre Technik meistern zu lernen, in allen Freuden und Leiden, in allen Schmerzen und Wonnen des Schaffens ihr getreuer Bekenner zu sein.

Ihre Technik meistern zu lernen, — das war es, was dem jungen hochbegabten Musiker, der bisher in den Grenzen des spürenden Kunstinstitkts und eines achtenswerten Dilettantismus sich bewegte, zunächst am Herzen lag und notwendig war. Carl hatte mit jenem starken Naturtrieb des Talentes darauf loskomponiert, der zumeist das Richtige trifft. Aber aus dem Instinkt auch des stärksten Talentes heraus ist noch niemals ein wirkliches und bedeutendes Kunstwerk geschaffen worden und Carl war sich darüber vollständig im Klaren. Er, der bis zu diesem Augenblick noch keinen theoretischen Unterricht genossen, trotzdem aber schon Opern und Stücke komponiert hatte in Begeisterung und Ungeschultheit, Werke, die nur mit dem inneren Ohr und dem feinen Tonbewußtsein des Musikers gehört waren, nicht aber auf den sicheren Grundlagen des gediegenen Handwerkes, der festen Griffe, der technischen Makellosigkeit ruhten, er grüßte jetzt mit Enthusiasmus das neue Leben, das sich vor ihm auftat und ging nun mit dem klingenden Spiel seiner Seele, wie mit fliegenden Fahnen, ganz zur Musik über. Die Landwirtschaft wurde dauernd an den Nagel gehängt. Der Gewinn, den Carl Grammann aus diesem Lebensabschnitt zog, beschränkte sich auf den klaren Blick und das nüchterne Urteil in praktischen Dingen, auf eine ruhige Sicherheit in geschäftlichen Angelegenheiten: ein Ge-

winn, der sicherlich nicht gering anzuschlagen ist und ihm später im Rechnen und Wägen, im Haushalten und Auskommen, im klugen Gebrauch seines Vermögens und seiner Mittel mannigfaltig Nutzen gewähren sollte.

III.

Leipzig.

1867—1871.

Und wieder treibt es in den Tannen,
Und wieder lockt's vom blauen Zelt;
Ein Flügeldehnen, Segelspannen
Geht ungeduldig durch die Welt.

Emanuel Geibel.

So zog also Carl Grammann im Sommer des Jahres 1867 nach Leipzig, um das königliche Konservatorium der Musik zu besuchen, dessen alter Ruhm, dessen Phalanx glänzender Lehrer-namen damals noch unverblichen über alle Lande strahlte. Er war 25 Jahre alt, als er, dem die Musik seit Anbeginn die wahre Kultursprache war, nach Leipzig ging, — die Hochburg des sächsischen Musikdialektes, — dort Musik zu studieren: hohe Pläne im Herzen, gierig nach Wissen und Können, mit einer Seele, weit auf-
getan, ungeduldig, seine Flügel zu dehnen und reifer an Körper, Geist und Charakter, als es die jungen, unfertigen Leute zu sein pflegen, die unsere Konservatorien bevölkern. Kaum in Leip-

zig angekommen, begann er ein Tagebuch zu führen. Ein dicker, großer Band, in Leder gebunden; viele hundert Blätter in Goldschnitt, von denen aber nicht mehr als knappe sieben mit einer feinen, dünnen, gleichmäßigen Schrift gefüllt wurden; der eine Tag, den Carl hier beschreibt, hat keinen einzigen Nachfolger mehr gefunden. Wenn das Buch nicht voll geworden ist, so hat der wackere Schreiber jedenfalls auch hier seine gute Absicht bewiesen. Und schließlich, ein junger Künstler, einer, dem Ideen in der Seele brennen, einer, den das Glück und die Not des Schaffens heimsucht, einer, der noch nicht der ruhigen Stunden der Beschaulichkeit, der Erholung bedarf, hat ein Solcher in seiner Krafftülle und Jugend nicht besseres zu tun, als ein Tagebuch zu führen? Mutig genug fing Grammann es an und mutig genug hörte er nach dem ersten Versuch wieder auf. Das Tagebuch hat, mit einigen kleinen Auslassungen unwesentlicher und unleserlicher Stellen, folgenden Wortlaut:

Mit Gott!

Angefangen Leipzig, den 27. August 1867.

„Gestern begann mein Unterricht in der Musik in für das Konservatorium vorbereitender Weise bei dem durch und von Herrn Kapellmeister Reinecke empfohlenen Dr. Papperitz. Ich spielte ihm das Fugato in C-min. vor, das ich

abends vorher vollendet hatte. Es freute mich ungemein, zu hören, daß ihm der Gedanke, der Ausbau des Ganzen ungemein gefiel, und daß er sich *erstaunte*, bei mir solches Produkt als Autodidakt(en) zu finden. Der Geist, die Kraft und die Fähigkeit, Großes, Gediegenes und Erhabenes einstmals zu leisten, sind ja die Hauptsache! Das dunkle Bewußtsein — — mit meinem Klavierspiel war Papperitz sehr unzufrieden; ich versuchte den Schumannschen „Aufschwung“ zu spielen, was beim Einüben einigermaßen ging; beim Vortrag wollte es aber nicht, was Wunder, daß Papperitz bald genug hatte!? Meine Lieder „Und wüßtest die Blumen“ und „Post“ gefielen ihm, ebenfalls auch „Introduction“ Akt III zu „Eisjungfrau“. Nun gilt's also von Vorne anfangen. Die technischen Übungen sind sehr langweilig; schrecklicher wie alles andere sind aber die Clementischen Sonaten (in B), — Gott bewahre mich vor solcher Flachheit der Idee! — Doch 's hilft nichts, nur Mut! —

Wenn's nur mit meiner Gesundheit erst besser ginge: Gott gebe es, denn jetzt brauche ich sie. Mäßigkeit in materieller Hinsicht ist Hauptbedingung, ist diese nicht mehr vorhanden, so erschläft der Geist und der Körper wird faul. O Clementische Sonate, ich würde Dich sehr wenig ansehen und mein Chaiselongue würde unter meinem körperlichen Gewicht mehr leiden als mir und ihm gut ist, da, wenn doch einmal

Gewicht von Nöten, dies von dem Geist unter den Umständen in die Glieder fährt.

d. 27. August.

Ich hatte vor 'diesem' nie Gelegenheit, Shakespeare'sche (Stücke) zu sehen. Um so mehr packte der Geist dieser unsterblichen Dichtungen mich, als ich dieselben hier unter Lehfelds Mitwirkung aufführen sah. Wohl mag manches z. B. die Szene im Richard Akt I vor der Bahre des alten Königs mit dessen Tochter* uns unnatürlich erscheinen, — doch wer hat je das Frauenherz ergründet? Es weht ein Geist in diesen Dichtungen, der Mark und Bein zerschneidend tief in das reale Leben hineingeht, der sowohl die edlen schönen Seiten des menschlichen Charakters, als auch seine Schwächen, Leidenschaften und Laster erfaßt und diese in so genialer Weise verarbeitet, daß die betreffenden Charaktere sich dem Hörer plastisch darstellen. Wohl mag Mancher, der Shakespeare nachzuahmen suchte, an diesem Versuch gescheitert sein — er müßte denn Shakespeareschen Geist haben in Bezug auf Auffassung und Durchführung.

Unser Zeitalter taugt halt nicht mehr für den Idealismus des vorigen Jahrhunderts; weder

* Irrtum Grammanns: nicht um die Tochter, sondern um die Witwe des von Richard Ermordeten handelt es sich hier.

in Beziehung auf das soziale Leben, noch auf die Kunst. Ein Kunstwerk der Jetztzeit, (was Epoche machen soll), muß entweder der Zeitströmung folgen, in dieser raffiniert materiellen Weise den Menschen stets Neues zu bieten suchen und ihren Sinneskitzel reizen, oder es muß, erhaben in der vollen Bedeutung des Wortes, unbekümmert um das Geschrei der Menge, dem ersteren Prinzip in den Weg treten und wahrhafte Kunst wieder zur Geltung bringen. Dazu gehört aber Shakespeares Genie.

Und könnte dieses nicht in Musik (übersetzt), zwischen all dem Schmutz, wie ein Blitz aus heiterem Himmel schlagend, uns von all dem Machwerk befreien, was uns von Frankreich gebracht wird und was wir nicht allein willig annehmen, sondern auch selbst ausbeuten und nachahmen. Doch der Mann müßte noch geboren werden! Wenn eine Beethovensche 9. (Symphonie) und ein Fidelio nicht im Stande waren, einen Rossini Paroli zu biegen, was dann?

Etwas von diesem wahren Genius in mir zu haben, gibt mir Mut, das einmal Erfaßte durchzuführen. Mittelmäßigkeit als Künstler ist verächtlich; nur der Künstler in seiner höchsten Vollendung, im sicheren Bewußtsein, wahrhaft Edles geleistet zu haben, was ewig bleibt, kann sich auf den Standpunkt stellen, der ihn über das irdische Treiben erhebt; vermag er jenes nicht, nun gut, so kehre er um auf dem Weg zum er-

träumten Cothurn und sei Mensch in trivialster Bedeutung des Wortes. Mein Feld ist die Komposition; ich muß alle Mittel aufbieten, um die Gedanken, die auf mein Innerstes einströmen, in Formen zu bannen, um sie festzuhalten, — oder um vielmehr die Form zu gewinnen und zu bezwingen. Ohne letzteres geht's nun mal nicht. Die Form ist des Inhalts wegen da, — aber ohne erstere wird auch dieser selbst in herrlichster Gestalt ungenießbar. Die Sache kommt mir vor wie dem Gourmand (auch ich soll ja einer sein) die Auster; ohne Schale präsentiert, vielleicht im Weinglas oder auf dem Teller, wird sie niemand (ausgenommen Liszt und Bülow) munden, die Schale muß eben dabei sein, wenn sie auch schon nicht mit verspeist wird.

Aus Dilettantengelobhudel habe ich mir nie etwas gemacht, selbst wenn das Lob aus einem Munde kam, dessen Besitzerin mich mit demselben in anderer Weise sehr glücklich gemacht hätte; ich schreibe nicht der- oder demjenigen zu gefallen, die vielleicht indirekte(n) Anlaß zu einer Komposition gaben, nein, — das Ganze kommt aus Innen heraus; es entsteht aus dem Drang, etwas zu gebären, — (weil's eben das Licht der Welt erblicken muß!)" — — —

Hier bricht das Tagebuch ab und die vielen hundert Blätter, die noch folgen, bleiben leer. Wie man sieht, setzt sich dieses kurze Tagebuch eines einzigen Tages aus Reflexionen zusammen,

die das Bild des jungen Künstlers mit den typischen Zügen einer idealistischen Weltanschauung, des jugendlichen Idealismus schlechthin, umrahmen. Grammann spricht hier Gedanken aus, die jedes junge Künstlerherz bewegen, das seine Kraft schwellen fühlt: Gedanken an eine große, selbstlose und reine Kunst, an Ewigkeit und Unsterblichkeit. Er beginnt sein Tagebuch mit dem frommen Spruch: „Mit Gott“, — er, der Kaufmannssohn, der zu Hause in den väterlichen Geschäfts- und Rechnungsbüchern die gleichen Worte des Segens oft genug gelesen haben mochte. Als Schüler des Konservatoriums wendet er sich natürlich an den angesehenen Carl Reinecke, den Dirigenten der berühmten Gewandhauskonzerte, und bittet ihn um Rat, genau so, wie sich, Jahrzehnte lang, alle jungen Musiker des damaligen und auch des späteren Leipzig an diesen feinen, wohlwollenden, aber ein wenig unpersönlichen Mann, an diesen delikaten Jünger Schumanns, gewendet haben. Und als Schüler des konservativsten aller Konservatorien hört der junge Musiker natürlich bald etwas läuten von Liszt und Bülow, als den Propheten des musikalischen Antichrist; man hat ihn bange gemacht vor der Formlosigkeit der Liszt'schen Musik und so kommt er in seinem famosen Austerngleichnis — in dem er als echtes Lübecker Kind vor uns steht, das an die edlen heimatlichen Schaltiere mit Behagen denkt, —

zu dem harmlosen Ausfall auf die beiden Bannerträger der neuen Ideale. Bemerkenswert ist es, wie Grammann gelegentlich in einen weisen Professorenton fällt, wie sein Wissen von Welt und Menschen, seine Erfahrungen sich in gesunden Urteilen verdichten, — und ergötzlich, wie er, im Feuereifer des Schreibens, beim Umdrehen einer fertigen Tagebuchseite den bereits angefangenen Satz und die Konstruktion vergißt und auf dem nächsten Blatt mit einem neuen Satz beginnt. Sein Stil ist ein wenig ungelenk und steif, manchmal nachlässig in der Fühlung mit Syntax und Grammatik; aber, — Grammann schreibt weder für dritte Personen, noch für die Öffentlichkeit, sondern einzig für sich allein und er darf es also als sein gutes Recht betrachten, genau so sich zu äußern, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Es bleibt dennoch sehr zu bedauern, daß das Tagebuch Grammanns mit den zwei mitgeteilten Eintragungen abbricht. Die Selbstgespräche eines nachdenklichen und reinen Geistes zu belauschen, der Zwiesprache einer ideal gerichteten Seele mit sich selbst den Bekenntnissen eines Künstlers zu folgen, dem Können und Begabung, dem seine schon durch die Geburt erworbene gesellschaftliche Stellung, dem endlich Reichtum, vornehme Bildung und persönliche Liebenswürdigkeit von vornherein eine bedeutsame Stellung in der Welt und in der Kunst anweisen, eine Stellung, die ihn allem

Bedeutenden nähert und mit den größten Männern seiner Epoche zusammengeführt hat, das bietet sicherlich das gleiche starke Interesse, wie jedes treue Spiegelbild des Lebens und der Persönlichkeit. Carl Grammann lebte in der Tat ein spannendes Leben: die Jahre in Wien — die der Zeit des Lernens in Leipzig folgen sollten, — der Aufenthalt in Dresden, seine Reisen, alles war angeschlossen in lebendigster Teilnahme an Welt, Leben und Natur, voll von großen Interessen, ausgefüllt mit Schaffen und Sammeln, mit heiterem Lebensgenuß und ernster Arbeit, mit mancherlei Freude und Leid. Und von alledem, von Erlebtem und Geträumtem würde sein Tagebuch das Feinste und Intimste aufgefangen und aufbewahrt haben. Aber, wie gesagt, schon nach dem ersten kurzen Anlauf verstummt der Monolog, versiegt der Quell persönlicher Bekenntnisse. An die Stelle des Tagebuches tritt der Brief; das allerpersönlichste Selbstgespräch, die automatische Redlichkeit und Aufrichtigkeit des stillen Monologes ersetzt der Dialog, die ehrliche, aber abgeschliffene, in Wesen und Inhalt trotz aller Schnelligkeit des Schreibens immerhin abgewogene Mitteilung, die durch gesellschaftliche Umgangsformen gebundene und durch sie mitbestimmte Äußerung. Das Tagebuch zeigt den nackten, der Brief den angezogenen Menschen. Jenes dient der Erkenntnis, dieser der Unterhaltung, dem Gefühls- und Gedankenaus-

tausch. Beide haben aber als Beweisstücke und Urkunden des Menschlichen ihren Wert und ergänzen sich so. Für die Beurteilung Carls und seines Charakters sind seine Familienbriefe — viele hunderte von ihnen sind vorhanden⁸⁾ — von um so größerer Bedeutung, als Carl bei aller Liebenswürdigkeit und Wärme seines Wesens, bei aller Mittheilbarkeit und geselligen Umgangsfreudigkeit dort schweigsam und verschlossen war, wo es sich um die heiligsten Dinge seines inneren Menschen, um seelische Angelegenheiten handelte, die ihn seine sehr empfindliche geistige Keuschheit und die leicht verwundbare Zartheit seines Empfindens immer wieder in die Tiefe seines Herzens zurückdrängen ließ. Ganz offen, ohne alle Scheu und Zurückhaltung spricht er sich eigentlich nur der Schwester Emma gegenüber aus, von der er sich in allem, was ihn bewegte, treulichst verstanden, in deren innigster, miterlebender Teilnahme er seine Ideale geborgen wußte.

Als Schüler des Leipziger Konservatoriums warf er sich nun mit wahren Feuereifer und größtem Ernst auf seine musikalischen Studien. Er war fleißig und glücklich, — endlich glücklich, nachdem er in der Musik sein Lebenselement gefunden. Von seinen Lehrern sei zunächst genannt der geistvolle Oscar Paul, ein Feuergeist, der damals als hervorragender Klavierpädagoge, als Harmonielehrer und Do-

zent der Musikgeschichte einen ausgezeichneten Ruf besaß; ein wenig schwerhörig und mit einer Stentorstimme begabt, die dröhnend den Lehrsaal füllte, war er nicht minder als ganz originelle und geräuschvolle Persönlichkeit stadtbekannt. Neben ihm, sein vollständiger Antipode: der zurückhaltende, kühle, diplomatisch korrekte Carl Reinecke, eine pianissimo-Natur; ein glänzender Musiker, als graziöser Mozartspieler mit Recht gefeiert, ein geistreicher Komponist von souveräner Herrschaft über die Form und gerade in dieser formalen Meisterschaft ein trefflicher Berater der jungen Musiker in allen Fragen der Kompositionstechnik, die er freilich ein wenig zu sehr im Sinne der Schablone, der fertigen Muster und unzählige Male kopierter Literaturvorbilder üben ließ und selbst übte. Harmonielehre und Kontrapunkt studierte Carl Grammann bei Ernst Friedrich Richter, dem strengen und gründlichen Theoretiker, dessen ein wenig schwerfällige Lehrbücher bis heute sich behauptet haben, zu Nutz und Frommen der jungen Komponisten. Auch dem trefflichen Robert Papperitz hatte Grammann viel, wenn nicht das meiste von dem zu danken, was er als dauernden geistigen Besitz in diesen Studienjahren erwerben konnte. Daß er gelegentlich auch bei anderen Lehrern des Konservatoriums, wie z. B.

bei David und Moscheles, Anregungen suchte und fand, versteht sich leicht bei seiner kräftig aufsaugenden Intelligenz und bei der Regsamkeit, mit der er an dem Ausbau seiner musikalischen Bildung zu arbeiten sich angelegen sein ließ. In den schönen Jahren dieser Leipziger Studienzeit schloß sich der junge, in seinem Auftreten ebenso sichere und taktvolle, wie in seiner persönlichen Liebenswürdigkeit bestrickende Komponist, dem in seiner menschlichen Kultur die Wohltaten einer guten Kinderstube und sorgfältigen Erziehung zugute kamen, nicht eigentlich näher an Studiengenossen an; seine Beziehungen zu Albert Goldberger⁹⁾, Waldemar Meyer¹⁰⁾, Arnold Krug¹¹⁾, Robert Schwalm¹²⁾ — um nur einige und zwar die namhaftesten aus diesem Kreise zu nennen, — scheinen über eine gewisse gute, aber unverbindliche Kameradschaft, über eine Anzahl gemeinsamer Schwärmstunden und über die vergängliche Interessengemeinschaft des Studienganges nicht hinausgediehen zu sein. Dagegen verkehrt er außerhalb der Konservatoriumskreise freundschaftlich mit einem jungen Lübecker Mann aus vornehmer Familie, der damals in Leipzig Rechtswissenschaft studierte: das war der Studiosus Fehling, der später als Senator eine Zierde seiner Vaterstadt wurde.

Die fördernde, emportragende Kraft einer wahren und innigen Freundschaft, die verste-

hende, teilnehmende und ehrliche Zuneigung eines musikalischen Freundes für das ganze Leben, der mit Güte, mit Liebe und Strenge auch dem schaffenden Künstler zur Seite gestanden wäre, ihn beraten, ihm in schwierigen Dingen geholfen, mit zartem Tadel seine Selbstkritik geschärft und seine Augen auf Schwaches und weniger Gelungenes hingelenkt hätte, eine so liebevoll hegende Freundschaft, einen solchen Freund zu gewinnen, wie ihn das Schicksal dem jungen Johannes Brahms in Josef Joachim geschenkt hatte, sollte Carl Grammann leider versagt bleiben: weder in den Studienjahren, wo die feurigen Herzen junger, schwungvoll gestimmter Musiker leicht sich zusammen finden, wo die Bündnisse geschlossen werden, die ein Menschenleben lang dauern, noch später, draußen in der Weite des Lebens ward ihm und seinem Schaffen das Glück einer selbstlosen, starken und stützenden Freundschaft zuteil. Er besaß zwar immer gute Freunde, aber keinen Freund, der ihm, dem Künstler, hätte zur Seite stehen können.

In Leipzig, der alten Musikstadt, wo in jenen Jahren die Oper in hoher — später nie wieder erreichter — Blüte stand, wo die Gewandhauskonzerte in ihrer etwas fossilen Berühmtheit einem reichen Musikleben den unbestrittenen Mittelpunkt gaben, wo an dem lebendigen Klang eines glänzenden Orchesters das

orchestrale Gefühl eines jungen Musikers, sein Wissen um orchestrale Dinge, um Farbenmischungen auf das Glücklichste sich bilden konnte, wo große Choraufführungen den Sinn für Massenwirkungen, für die Monumentalität des Aufbaues schulten und die unbeschreiblichen Wunder des Chorklanges die schaffende Phantasie befruchten mußten, wo endlich das Konservatorium selbst die Kräfte und das Können der Schüler in edlem Wettbewerb sich messen ließ, wo sich ihnen — um auch das noch zu erwähnen, — in den unentgeltlich geöffneten Hauptproben der 22 Gewandhauskonzerte wertvolle Anregungen boten, in dieser Stadt, in dieser klingenden Umgebung, getragen von einer großen, tönenden Musikwelle, wurde Carl Grammann das eigene Schaffen leicht. Wie fleißig er komponierte, nachdem er sich die Schuldisziplinen der Kompositionstechnik zu eigen gemacht, davon geben seine Briefe aus jener Zeit Nachricht. So schreibt er der Mutter bereits 1869 (am 30. Oktober) aus Leipzig:

„ — — — Du weißt, daß ich nie Klavierliteratur nicht sehr bereichern werde; mein Fach wird Orchester und Gesang bleiben. Die Sinfonie arbeite ich jetzt im Kopfe gehörig durch; ich mache noch Introduktion, ändere den ersten Satz und lasse Scherzo und letzten Satz, wie sie sind; ich denke, dann wird sich die Geschichte machen und ich lasse die Sinfonie erst

zur öffentlichen Prüfung im Gewandhaus aufzuführen, ohne die Prätension einer Separataufführung zu machen. In letzter Zeit habe ich mehrere Lieder geschrieben, die bei der Aufführung recht gefielen; in nächster Zeit werden wieder einige gesungen werden. Ein Konzertsatz, den ich komponiert und den ein Russe, ein gewisser Goldstein, mit Passagen versah, hat mir, trotzdem derselbe gut ist und gefallen hat, mehr Ärger als Freude gemacht; ich bin wieder um eine Erfahrung reicher geworden, daß man nur sehr wenigen Menschen vertrauen darf, am wenigsten einem Juden und am allerwenigsten einem jüdischen Virtuosen. Vater scheint sehr zu wünschen, daß ich baldmöglichst an dem Oratorium¹³⁾ zu schreiben anfangen, das Prediger Michelsen für mich macht. Ob der Stoff ihm zusagt? Das Ganze ist aber so riesenhaft angelegt, daß ich mich jetzt noch viel zu schwach fühle, eine solche Arbeit zu beginnen, an die man nur gehen darf, wenn man sich geistig so hoch geschwungen, sich ganz gesammelt und eine gewisse Vollkommenheit des musikalischen Apparats errungen hat. — —“

Grammann ist überraschend schnell flügge geworden: Kaum zwei Jahre Schüler des Konservatoriums und schon beschäftigt sich der junge Komponist mit den Skizzen und Entwürfen zu einer Sinfonie; er schreibt Lieder, ja, er sieht sich sogar vor den Plan eines „riesenhaf-

ten“ Oratoriums gestellt, dem er allerdings noch scheu und zaghaft aus dem Wege geht, die Grenzen der eigenen Kräfte wohl erkennend. Das Oratorium, von dem Grammann spricht, ist übrigens niemals komponiert worden.

Im Jahre 1870 packen ihn die großen politischen Ereignisse; die unerhörten Siege des deutschen Heeres begeistern ihn und drängen ihn, sich seines patriotischen Enthusiasmus künstlerisch zu entäußern:

„— — — Kaibel¹⁴⁾ hat mir, — so schreibt er in den Ferien aus Teplitz am 26. August 1870 an die Mutter — die ‚Korrektur des Kriegsliedes‘ schon vor acht Tagen zugeschickt, hatte aber unbegreiflicherweise eine Verbesserung à la Ballhorn vorgenommen, die ich mir entschieden verboten habe. An Geibel schrieb ich ebenfalls nachträglich noch einige Zeilen. — — Sobald ich in Leipzig warm geworden, mache ich mich an eine Komposition, die ich hier schon im Kopfe so etwas ausgearbeitet und die vielleicht besser durchschlagen wird als solch gewöhnliches Liedertafellied. Ich will nämlich einen Sieges- oder Krönungsmarsch im größten Stil schreiben und sogar für zwei Orchester, was bis jetzt vielleicht noch nicht da war. Ich denke mir nämlich einen Marsch für großes Orchester (im edelsten Stil gehalten), der während des Einzugs in die Kirche gespielt wird. Sobald der Zug in die Kirche gekommen,

nimmt die Orgel und das zweite Orchester auf der Orgel(empore) aus Posaunen, Hörnern und Trompeten den Choral auf und das erste Orchester geht kontrapunktlich mit und macht das Zwischenspiel. Unschlüssig bin ich noch über die Wahl des Chorals, ob ich „Ein feste Burg“ oder „Nun danket alle Gott“ nehme. Bitte doch um deine und Vaters Ansicht, da ich Schleinitz¹⁵⁾ hiermit nicht kommen darf. — — —“

Dem Aufenthalt in dem böhmischen Bad Teplitz war im Juli (1870) ein fröhlicher Ausflug an den Rhein vorangegangen. Dort hatte der elegante, junge Künstler, in dessen Persönlichkeit die Vornehmheit des Norddeutschen als besondere Note mitklang, mit hocharistokratischen Dilettanten — mit Fürsten und Grafen — zusammen in Bad Kreuznach ein Wohltätigkeitskonzert gegeben. Nach beendetem Konzert vereinigte man sich in erlesenem Kreis zu vergnügtester Geselligkeit. Bowlenfreuden und rheinischer Humor wirkten so anfeuernd auf Grammann, daß er sich an das Klavier setzte und eine Quadrille improvisierte, in der, in geistreichster Künstlerlaune, „alle Themen vorkamen, die wir im Konzert gehört hatten. Das amüsierte alle höchlichst“, berichtet er nach Hause. Wenige Monate später spricht Grammann bereits von einem neuen Werk seiner Feder, von einem Streichquartett, das in einer der Abendunterhaltungen des Konservatoriums aufgeführt

wurde. Die Abendunterhaltungen, deren musikalische Kosten nur von den Schülern der Anstalt bestritten wurden, trugen damals mehr als heute den Charakter intimer Konzerte. Klavier, Violine, Orgel, Violoncell kamen in diesen Auführungen, die im Studienplan des Leipziger Konservatoriums bis auf den heutigen Tag ihre bedeutsame Rolle spielen, gewichtig zu Wort. Vor dem Parterre der Zöglinge des Konservatoriums und aller dieser jungen ehrgeizigen Musiker und Virtuosen, vor diesem, bei aller Kameradschaftlichkeit scharf und streng urteilenden Kreis von sachverständigen Kennern und kritischen Zuhörern, denen sich Gönner des Konservatoriums, ältere Musikfreunde, Mitglieder des Direktoriums und der Gewandhausgruppe regelmäßig hinzugesellen pflegen, haben die jungen Künstler und die jungen Werke, die sie geschaffen, die Feuerprobe der ersten Öffentlichkeit zu bestehen. Die Abendunterhaltungen wollen die Leistungen der Schüler in den verschiedenen Studienfächern zeigen, das Können der jungen Musiker, ihre bereits erworbene Tüchtigkeit erproben, ihre moralischen und ethischen Eigenschaften stärken, sie zur neidlosen Anerkennung höherer Fertigkeiten und größerer Vollkommenheit emportragen, den Wert der Unterrichtsmethoden und das pädagogische Talent der Lehrer bestätigen; sie wollen Urteile auslösen und nicht zuletzt frühzeitig allen den her-

anreifenden Pianisten, Geigern und Sängern über die Scheu vor der Öffentlichkeit hinweghelfen, ihnen allen mit dem Bewußtsein tüchtigen Könnens und begründeten Wertes zugleich auch die Herrschaft über Kräfte und Nerven, ein gesundes Selbstgefühl, Selbstvertrauen, Ruhe und Sammlung aneignen, jene Eigenschaften, von deren Besitz das Glück des Virtuosen abhängt, von denen der Aufstieg des in der Öffentlichkeit, im Konzertsaal wirkenden Musikers wesentlich mit bestimmt wird. Auch die Kompositionen, die Grammann in jener glücklichen, von Hoffnungen an eine große Zukunft geschwellten Leipziger Epoche schuf, erlebten in den Abendunterhaltungen des Konservatoriums ihre ersten Aufführungen. Dem jungen Komponisten gewährten diese Abendunterhaltungen den unschätzbaren Vorteil, sein Werk in lebendigem Klang zu hören, seiner Wirkung auf Freund und Feind, auf objektive und unparteiische Zuhörer unmittelbar sich bewußt zu werden, Fehler der Anlage und der Maßverhältnisse zu erkennen und mit der Distanz zu der eigenen Schöpfung ein ruhiges Urteil über sie und zugleich an Selbstkritik zu gewinnen. Die prächtigen, jugendfrischen, zumeist nahezu konzertreifen Leistungen, die im Rahmen dieser Hauskonzerte geboten werden, lassen Grammann im Selbstgenuß seiner ersten Werke schwelgen und erfüllen ihn mit jener fruchtbaren Begeisterung,

„die fortzeugend Schönes muß gebären“, die dem Künstler zur unversiegligen Inspiration sich vertieft, die Empfängnis neuer Ideen, neuer Werke vorbereitet. So kann er — am 27. November 1870 — nach Hause schreiben, noch in dem Nachgefühl hoher Schöpferfreudigkeit und der ersten Triumphe, die, mögen sie auch nur lokal begrenzt gewesen sein, ihm doch einen kräftigen Ansporn zu gesteigertem Schaffen bedeuten: „— — Ich habe, nachdem mein Quartett Freitag über die Bretter gegangen, recht Freude daran gehabt; ich wollte nur, Du hättest dieses meisterhafte Spiel gehört. Mein umgearbeitetes Nachtigallenterzett ist nun auch einstudiert und wird an einer der nächsten Abendunterhaltungen aufgeführt; die Damen singen es recht hübsch. Die Sonate (Bdur) für die Gartenlaube ist ebenfalls fertig und werde ich dieselbe Reinecke dedizieren. In seiner Fortsetzung macht der Brief dann freilich eine scharfe Wendung und wird zur Chronik musikalischer Ereignisse und Unfälle: „Reinecke hat seine „Nun danket“-Ouverture auch dem König von Preußen dedizieren wollen. Keudell hat sie ihm jedoch zurückgesandt mit dem Bedauern, nichts dafür tun zu können; in Verzweiflung bat er mich um meinen Rat und ich sagte ihm, nur warten! Sein Liederspiel „Kathlen und Charlie“ hat Fiasko gemacht und nur eine Aufführung erlebt. Donnerstag fiel Max Bruch mit seiner zweiten

f-moll-Sinfonie im Gewandhaus total durch, noch totaler Bendel mit dem Vortrag des Es-dur-Konzertes von Bethoven; mir taten beide leid. Denn es wurde sogar gezischt. Mein hiesiger Verleger Hoffmeister will mir das kleine Honorar erst mit dem des zweiten Werkes, das bei ihm verlegt wird, zahlen, wenn die Phantasiestücke gute Aufnahme finden; ich habe es nun veranlaßt, daß dieselben vor Weihnacht erscheinen und eine Art Weihnachtsartikel bilden; meine sämtlichen Freiexemplare stelle ich dem Damenbasar (in Lübeck) zur Disposition; ist's so nicht recht?

— — — — —

Was sagst Du denn, daß Joachim gekündigt und die Hochschule in die Luft fliegen wird? Die Kunst kann unter dem preußischen Regiment nicht gedeihen . . .“

Die etwas schadenfrohe Bemerkung über Josef Joachim und die Kgl. Hochschule für Musik in Berlin ist überaus charakteristisch: nicht für Grammann, sondern für die Stimmung und die frommen Wünsche des Kreises, in dem er lebt; sie ist bezeichnend für die Eifersucht, mit der das Leipziger Konservatorium die Berliner Hochschule als gefährliche Nebenbuhlerin betrachtet. Nicht Grammann spricht diese Worte gegen die Hochschule und das „preußische Regiment“, sondern der Geist, der im damaligen Kgl. sächsischen Konservatorium der Musik in

Leipzig herrschte. Wenige Wochen später erzählt er, von den großen politischen Ereignissen jener heroischen Zeit, dem glorreichen Krieg und der wundervollen Kraft des Preußentums fortgerissen, wieder von künstlerischen Plänen, die ihn bewegen, nachdem er zuerst teilnahmsvoll seines Vaters gedacht. Seine Gedanken kreisen immer wieder um nichts geringeres als den gigantisch angelegten Krönungsmarsch für den deutschen Kaiser; ein Plan, von dem er nicht loskommen kann und der seiner Unerfahrenheit in der Gruppierung der Massen und der Bewältigung technischer Schwierigkeiten noch unerreichbar bleibt. Er führt ja allerdings seinen Plan aus und der Marsch wird in der Tat fertig. Und dieser Marsch, Kaiser Wilhelm gewidmet, eine schwungvolle, patriotisch durchglühte Musik wurde gelegentlich der Friedensfeier im Leipziger Stadttheater aufgeführt und später auch vor dem Kaiserpaar und dem gesamten Hof im Königsschloß zu Berlin gespielt. Jenes kolossale Werk, von dem Grammann in entflammter Vaterlandsbegeisterung geträumt, ist das Stück nun freilich doch nicht geworden. Es wurde als „opus 1“ gedruckt.

Am 10. Dezember 1870 schreibt er an die Mutter: „. . . . Daß der gute Vater sich frei von seinem Husten fühlt, freut mich unendlich; wenn ich ihm nur beweisen könnte, wie all mein

Streben darauf hinausläuft, all seine Liebe und Güte ihm nur ein ganz klein wenig zu vergelten; unserem Namen in meiner Eigenschaft Ehre zu machen, bleibt fürs erste meine Hauptaufgabe, und nur dann, wenn ich all meine schwache Kraft auf den einen Punkt konzentriere, kann es mir mit Gottes Beistand gelingen Mein Terzett hat neulich sehr gefallen. Anfang nächsten Jahres gebe ich dasselbe in Druck

Nun wird mein Marsch am Ende doch noch das, als was ich mir ihn gedacht: Krönungs-Marsch für den deutschen Kaiser; dazu müßte Geibel uns ein Gedicht machen; hoffen wir das Beste. Wir haben hier die „Meistersinger von Nürnberg“ gehabt, die einen kolossalen Erfolg haben, es ist aber auch mit die schönste Musik, die ich je gehört und ich wünsche mir recht den Klavierauszug mit Text zu Weihnachten. Nächste Woche ist nun die große Beethovenfeier. Sonntag: Missa solemnis; Montag: Feier im Konservatorium; Dienstag: Kammermusik; Mittwoch: Egmont; Donnerstag: Meeresstille und 9. Sinfonie; Freitag: Adelaide, Prometheus, Ruinen von Athen; Sonntag: Fidelio. Kurz vor Weihnachten noch eine Aufführung im Konservatorium: Mein Quartett — Konzert d-moll Mendelssohn — Quintett Schumann und so weiter.

Nach Weihnachten beginne ich meine Sinfonie in Esdur mit ganzer Energie; ich fühle,

daß ich diesmal was gutes schreiben werde, wenn ich nicht gestört werde; diesmal heißt's alle Kräfte anspannen . . .“

Indessen, auch die Sinfonie, die ihn beschäftigt, macht dem jungen Komponisten mehr Schwierigkeiten, als er vorausgesehen. Er muß es an sich selbst erfahren, wie wenig sich mit der Freiheit des künstlerischen Schaffens die Gebundenheit an einen Kalendertag verträgt, wie unerträglich jeder äußere Zwang in die zeitlose künstlerische Seele einschneidet.

„. . . . Ich habe — so schreibt er am 15. Februar 1871 aus Leipzig der Mutter — ganz entsetzlich viel zu tun mit meiner neuen Sinfonie, die bis zum 20. März fertig sein muß, da die Aufführung jedenfalls noch vor Ostern sein soll.

Trotz der mannichfachen Annehmlichkeiten, die eine Aufführung schon in dieser Saison mit sich bringt, war mir diese Nachricht gar nicht lieb. Ich bin in Bezug auf meine Kompositionen jetzt viel kritischer geworden und möchte gerade mit der Sinfonie etwas Selbständiges und Großes leisten; mit den beiden ersten Sätzen ist mir dies auch gelungen, nun aber kam das Bewußtsein, „die Sache muß bis zu einem gewissen Zeitpunkt fertig sein“, und da fürchtete ich mit Recht, die beiden letzten Sätze würden nicht so werden, wie ich sie als Steigerung zu den ersten

wünsche. Ich habe denn auch in voriger Woche ein Scherzo geschrieben; wie ichs fertig hatte, gefiel's mir aber gar nicht, so daß ich es total verwarf. Ich ging zu Schleinitz und bat ihn, die Sache aufzuschieben, damit ich ruhig arbeiten könnte und der versprach mir dann noch, so lange zu warten, bis ich fertig sei. Merkwürdig! — an demselben Tage schrieb ich noch ein ganz neues Scherzo mit zwei Trios, das nach Reineckes Ausspruch vollständig gelungen ist; es ist kein Tittelchen daran geändert; ich freute mich sehr und ging in gehobener Stimmung an den letzten Satz. Den ersten Teil habe ich R(einecke) heut gezeigt und hatte ich die große Freude, von ihm zu hören, daß ich die Klippe, einen schwächeren letzten Satz zu machen, vermieden habe; er war sehr einverstanden mit allem und hatte nichts zu bemerken; ich bin jetzt beim Schluß des letzten Satzes, hoffe denselben bis Montag in der Skizze zu vollenden, instrumentiere etwa 14 Tage und dann kann die Ausführung am Ende noch vor Ostern vor sich gehen; was die Einbildung doch nicht alles tut!

— — — — —

Die Hillerzeit¹⁶⁾ ist nun auch glücklich überwunden; man hat viel von ihm aufgeführt, schätzt ihn jedoch in seinem Klavierspiel höher als in seinen Kompositionen; die Leute und die Presse besonders wollten an letztere nicht recht glauben und lehnten alles kühl und dankend ab.

Einen Abend war ich mit ihm bei Limburgers;¹⁷⁾ er improvisierte wieder in der Weise wie bei Ave's (l'Allemand)¹⁸⁾, man merkt sein Alter. Von meinen Sachen wurde Mittwoch wieder das Quartett und das Nachtigallenterzett gemacht; meine Kollegen haben sich recht geärgert, daß das Quartett zum dritten Mal in einem Vierteljahr aufgeführt wurde und überschütteten mich die nächsten Tage mit gemeinen anonymen Briefen, die ich alle Schleinitz ausgehändigt habe. Hillern gefiel der erste, zweite und letzte Satz des Quartetts am besten; mir gefällt jetzt der letzte nicht mehr und will ich, ehe ich das Quartett herausgebe, einen neuen letzten machen — — —.“

Die Sinfonie wurde in der Tat rechtzeitig beendet: sie wurde am 9. April 1871 in einer der Hauptprüfungen des Leipziger Konservatoriums aufgeführt und mit lebhaftestem Beifall aufgenommen. Das Werk erregte Aufsehen in den musikalischen Kreisen Leipzigs und rückte den hochbegabten Komponisten in die Reihe jener schaffenden Musiker, auf deren weitere Entwicklung man große Hoffnungen setzen zu dürfen glaubte. Mit seiner Sinfonie verabschiedete sich zugleich Karl Grammann von dem alten berühmten Musikinstitut, dem er vier Jahre lang als einer seiner fleißigsten, intelligentesten und geistig reifsten Schüler angehört. Mehr als das glänzende Abgangszeugnis, das er in Empfang

nahm, — ein Studienaussweis, der freilich einem frei schaffenden Künstler nicht allzuviel bedeuten konnte, — erfreute ihn eine schön gebundene Partitur von Beethovens „Neunter Sinfonie“, die ihm als Preis und Auszeichnung überreicht worden war.

So hatte also der junge Komponist das erreicht, was er erreichen wollte: er hatte die Meisterregeln gelernt, das Technische und Formelle seiner Kunst sich zu eigen gemacht und jene Summe von Bildung erworben, die sich übertragen und lehren läßt; was sie ihm geben konnte, hatte ihm die Schule gegeben. Und war jetzt seine Lehrzeit auf dem Konservatorium beendet, so konnte von nun an nur das Leben selbst die Schule sein, die ihm, dem Menschen und Künstler, das Letzte und Tiefste: erlebtes Wissen und erlebtes Können zu gewähren willig sich zeigt, seinen Charakter der vollen Reife, sein Talent einer ungehemmt glücklichen Entwicklung entgegenführt. Für die musikalische Eigenentwicklung Grammanns war die Zeit seines Aufenthaltes am Leipziger Konservatorium noch im anderen Sinne grundlegend und bedeutungsvoll geworden: über das beachtenswerte Maaß gediegenen Schulwissens und respektabler Kunstfertigkeit hinaus, die der Künstler über die Bannmeile Leipzigs als positiven Gewinn seiner Arbeitsjahre mit in das Leben hinübernahm, wirkte auf sein musikalisches

Wachstum, auf seinen Stil, auf seinen ganzen musikalischen Menschen der Schumannkult, der den altersschwach gewordenen Mendelssohn-enthusiasmus des Vorwagnerschen Leipzig abgelöst hatte und der, in jener Zeit seine Gipfelnote, fast möchte man sagen: sein hohes C erreichend, die jungen Musiker und den gesamten musikalischen Nachwuchs an dem Altar Schumanns in gläubiger Inbrunst und Verehrung zu einer Brüderschaft und Gemeinde vereinte, die um die schaffenden Talente dieser Gruppe den Horizont des Epigonentums legte. Die Schumannsche Musik beherrschte damals den Konzertsaal, den sie sich mühsam genug unter der Unduldsamkeit der Mendelssohnmode erobert hatte. Der melodische Tonfall dieser Musik, ihre Formeln, ihre Harmonik, ihre Synkopen, ihre Rhythmen, ihre wundervollen Klänge und ihre Manieren, der Zauber ihrer Ursprünglichkeit — dort, wo sie ursprünglich war — der Schwung der ganz lyrischen Schumannschen Seele, die Sinfonien Schumanns, seine Kammer- und Chormusik, seine Lieder und die unerhört genialen Klavierstücke seiner ersten Epoche: das alles kam mit unwiderstehlicher Macht über die jungen Musiker, nahm Besitz von ihrer Phantasie und ward ihnen, bewußt und unbewußt, ein Muster der Nachahmung in Ausdruck und Technik. Und da auch das Konservatorium das Evangelium Schumanns verkündete, da die namhafte-

sten Lehrer dieses hochberühmten Institutes auf das Schumann-Evangelium schworen und um das weiße Licht dieses Gestirns schwärmten, konnte es unter solchen Umständen verwunderlich sein, wenn auch die Schüler dieser Lehrer, dieser Musikschule voll von Schumann waren, wenn ihren Arbeiten der Stil Schumanns das Gepräge aufdrückte, wenn in ihrer Musik Schumannsche Formeln, Wendungen und Vokabeln immer wiederkehrten? Es ist nun eine merkwürdige Erscheinung, daß Carl Grammann in seinen künstlerisch geformten Erstlingswerken und den Kompositionen aus der Leipziger Zeit weit weniger von Schumann und dem Wesen dieses Meisters beeinflußt erscheint, weit weniger, als man es erwarten sollte. Seine reifen Jahre, seine norddeutsche, in langen Kämpfen um die innere Selbständigkeit und um seine musikalische Begabung fester gewordene Eigenart bewahrten den jungen Komponisten vor flacher Nachahmung. Und noch ein anderes, wirksames Gegengewicht gegen den übermäßigen, den eigenen Klang seiner Persönlichkeit gefährdenden Einfluß Schumanns hatte Grammann gefunden in der Kunst Richard Wagners, an dessen Schöpfungen sich Grammann, ein eifriger Besucher der Leipziger Oper, begeisterte. War ihm Schumann so keine Scylla, so wurde ihm Wagner keine Charybdis. Die Technik und der Geist Schumanns haben in der Musik Grammanns trotzdem ihre deutlichen

Spuren zurückgelassen: an den synkopischen Akkordbegleitungen, an den verwandten Zügen der Melodik Grammanns, der weichen Schumannschen Profillinie genähert, an den poetischen Unterströmungen seiner Musik erkennt man leicht den Jünger und Verehrer des romantischen Meisters. Indessen, alles das, was Grammann als schaffender Künstler von der treibenden Kulturkraft Schumanns empfangen hat, sollte, sehr viel stärker als in den Jugendwerken, erst in den Schöpfungen seiner kraftvollsten Mannesjahre aus der Verschmelzung der eigenen Persönlichkeit mit einer blutsverwandten künstlerischen Natur hervortreten, zu der sich Grammann wie unter dem Zwang eines chemischen Gesetzes hingezogen fühlte. 'Seine Begabung sog sich aus der Kunst Schumanns Nährstoffe — die Chemie der künstlerischen Talente! — und baute mit ihnen die Ernten auf, die aus eigenem Grund und Boden hervorwuchsen. So trat also Grammann aus der Sphäre Schumanns, die die Sphäre des Leipziger Konservatoriums war, in die Welt.

Als er Leipzig verließ — damals noch immer das kleine Paris, das seine Leute bildet — war es sein nächstes Ziel, dem väterlichen Haus und der Heimat oben in der traulichen Ostseebucht einen Besuch abzustatten. — Der Grammannsche Reisetrieb und die allen Grammanns im Blut liegende Wanderlust, die sich

wieder mächtig in ihm regte und ihn in die Ferne hinauszog, — und der ganz sich hinzugeben glückliche Verhältnisse ihm jederzeit erlaubten! — führte Carl zusammen mit seinen Angehörigen im Sommer des Jahres 1871 in die Schweiz. Dort wurde ihm nun ein großes und bedeutsames Erlebnis — das größte seines jungen Lebens! — zuteil: er machte, durch die Vermittelung der Gräfin Bassenheim die Bekanntschaft Richard Wagners, des großen Meisters, dessen Werke, so weit sie Grammann von den Aufführungen des Leipziger Stadttheaters her kennen gelernt hatte, mit ihrer ungeheuren Kraft seine begeisterungsfähige Seele erglügen ließen und wie Offenbarungen über ihn gekommen waren. Richard Wagner, auf der Höhe seines Schaffens und seines Ruhmes, das titanische Genie, das der Kunst seines Jahrhunderts und der Kunst Deutschlands auf unabsehbare Zeit hinaus die herrschende Stellung in der künstlerischen Kultur des Westens gesichert, bewohnte damals die historische Villa in Tribschen bei Luzern, wo er im Kreise seiner Familie ein spätes Glück an Frau und Kindern genoß, an der Seite Cosimas. Dort streifte das Leben Grammanns das Leben Richard Wagners. Wagner nahm den jungen Musiker überaus gütig und freundlich auf und lud ihn des öfteren sich zu Gast: an seiner hellen Intelligenz, an seiner vornehmen Art fand der große Meister Wohlge-

fallen. Der Eindruck, den Grammann von diesem in seiner Art einzigen Mann empfing, war außerordentlich.¹⁹⁾ „Die Bekanntschaft wirkte sehr auf ihn, er war lange Zeit wie hypnotisiert und ging als Träumender herum“ — bemerkt Schwester Emma in ihrem Tagebuch. Carl Grammann trug sich mit der Absicht, Wien, die klassische Musikstadt, zu besuchen, dort ein paar Wochen oder ein paar Monate lang zu leben, Wiener Luft zu atmen und von dem feurigen Rhythmus des Wiener Lebens sich tragen zu lassen. Als er in der Villa Triebtschen von seiner Absicht erzählte, bestärkt ihn Wagner in diesem Plan und gibt ihm sogar Empfehlungen nach Wien mit, die ausgereicht haben würden, ihn in den vornehmsten musikalischen Kreisen der Kaiserstadt zu beglaubigen. Je mehr er an dieses Wien, an die große schimmernde Stadt, an ihre Vergangenheit und Gegenwart dachte, um so mehr lockte ihn der Zauber, der von dem Namen ausgeht und von den Erinnerungen, die in diesem Namen leben. Es zog ihn nach Wien, wie es einst den schwärmerischen Robert Schumann und später den herben norddeutschen Johannes Brahms, den Landsmann aus dem benachbarten Hamburg, nach Wien gezogen hatte, diesen, daß er dort die Herbe und Strenge seines Wesens an der Süße der Wiener Musikseele mildere.

IV.

Wien.

1872—1885.

„Dieses Wien mit seinem Stefans-turm, seinen schönen Frauen, seinem öffentlichen Gepränge, und wie es von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet sich in die blühende Ebene hinstreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufsteigt, dies Wien mit all seinen Erinnerungen an die größten deutschen Meister muß der Phantasie des Musikers ein fruchtbares Erdreich sein.“ Robert Schumann.

Einen kurzen oder längeren — immer aber einen genehmen — Aufenthalt versprach sich Carl Grammann von Wien, als er dahin ging. Indessen, es wurden volle 13 Jahre, die sich ihm in der österreichischen Kaiserstadt über Lust und Leid dehnten; die fruchtbarsten, gesegnetsten Jahre seines Lebens, reich an großen Plänen und kühnen Hoffnungen, reich an Taten und Erfolgen; aber auch schwer von Zweifeln, von Angst und Sorge um das Geschaffene, schwer von der Pein, die die Trivialität und die

Gemeinheit des Daseins und aller zwielichtigen Kräfte auf einen Künstler und Menschen von vornehmer Gesinnung und der feinen Empfindlichkeit einer höheren Kultur häuft. Mit seliger Hoffnungsfreudigkeit und Begeisterung zieht Carl Grammann in Wien ein. Fast will es ihm, dem verwöhnten Lebenskünstler, scheinen, als gelte noch immer das Xenienwort von Wien, der Stadt in der es immer Sonntag ist, in der sich immer am Herd der Bratspieß dreht. Er genießt in vollen Zügen, was ihm dieses schöne, gefährliche, sirenenhafte Wien bietet, dieses Wien, das seinen Neigungen zu kleinen Schlemmereien und zu scheinbar harmlosen, aber entnervenden Genüssen allzuwillig entgegenkommt und es ihn nahezu vergessen läßt, daß es in erster Linie diese Weltfreuden und Nichtigkeiten sind, diese rauschenden Feste und Bacchanalien, die in der künstlerischen Schöpferkraft, die strengster Sammlung und ernstester Anspannung bedarf, wo sie zu großen Werken sich rüstet, das Beste und Tiefste des Künstlers bedrohen und der Gefahr der Verödung preisgeben. Er schwelgt in den bunten und glänzenden Kreisen des Wiener Künstlertums. Dem eleganten, in den feinsten Gesellschaftsformen erzogenen jungen Mann in seiner vornehmen und reichen Art, gehaltvoll und liebenswürdig, dem Musiker, der als witziger Plauderer und geistreicher Beobachter in der Stadt der geistreichen Feuilleton-

kunst und der glänzenden Paradoxen sich bald heimisch fühlt, öffnen sich alle Türen. Das Phaeakenleben zieht ihn in seine Champagnerschaumstrudel. Er besucht Bälle, Soiréen. Er schwärmt von schönen Damen und begeistert sich am Reiz kostbarer Frauenkleider. Er genießt — wie einst Schumann — die Freuden des Wiener Karnevals und kann in dem Presto seines Daseins wie Leporello von sich behaupten: „Keine Ruh bei Tag und Nacht.“ Und aus seinem klugen norddeutschen Verstand sprühen scharfe Bemerkungen und treffende Urteile über das, was er in dieser Welt sieht und hört, in der er jetzt Gastrollen gibt. Er lernt den durch seine Farben und sein Schweigen berühmten Maler Hans Makart und dessen Frau kennen — „sie ist wunderschön“ —; er verkehrt mit Brahms, mit Dessoff²⁰⁾ und Helmesberger,²¹⁾ mit Anton Door, dem bedeutenden Klavierspieler, mit Mosenthal und den zahlreichen hervorragenden Künstlern, an denen Wien von jeher so beneidenswert reich war. Sie alle pflegen den freundlichsten Umgang mit ihm und geben ihm unablässig Beweise, wie sehr sie den norddeutschen Gast als Künstler und als Menschen schätzen. Im Verkehr mit diesen Männern kommt denn auch die durch den Zauber Wiens zunächst ein wenig ins Schwanken geratene, niemals aber ernstlich gefährdete kernige Natur Grammanns wieder in ihr ruhiges Gleichgewicht und wendet sich ernsteren Dingen zu nach allen

Zerstreuungen und den kleinen Kraftvergeudungen, die einen innerlich reichen Menschen nicht arm machen können. Er macht wirkungsvoll Propaganda für den Gedanken und das Werk von Bayreuth und veranlaßt seine näheren Verwandten, Patronatsscheine zu zeichnen. Der werktätige Wagnerianer kehrt zu sich selbst zurück: Er faßt wieder seine künstlerischen Ziele ins Auge; er arbeitet und komponiert. Opernpläne tauchen in ihm empor und wollen bedacht sein. Das hochpoetische Märchen von der schönen Melusine stellt sich ihm unabweisbar vor seine rasch gestaltende Phantasie. Daneben betreibt er die Aufführung fertiger Werke in privaten Kreisen und vor der Öffentlichkeit und über alles das berichtet er in seiner schlichten, geraden Mitteilbarkeit nach Hause. Die Briefe an die Mutter und an die Schwester sind die wichtigsten Quellen für das innere und äußere Leben Grammanns in der Wiener Zeit. In ihnen spiegelt sich immer der ganze Mensch mit allen seinen Erfahrungen und Hoffnungen, seinen Sehnsüchten und Wünschen, mit allem, was ihm Vergangenheit wurde und was ihm noch Zukunft ist. Sie zeigen anschaulich, wie er sich vorwärts tastet in einer glänzenden, aber schwankenden Umwelt, wie er als schaffender Künstler allmählich festen Fuß auf Wiener Boden faßt, mit welch tiefem Ernst er sich seiner Sendung und seiner Aufgabe bewußt ist, mit welcher Vorsicht er seinem Ziel zu-

steuert, wie viel Diplomategewandtheit in ihm dort flüssig wird, wo er ihrer als des einzig wirksamen Hilfsmittels nicht entraten zu können glaubt. Sie zeigen, wie er sich nach und nach durchsetzt, wie er Verbindungen anknüpft, die ihm wertvoll dünken und wie unbestechlich sein Gerechtigkeitssinn ist; wie er die Menschen, die seinen Weg kreuzen, ihrem inneren Wert nach, nicht nach dem Schein, der auf ihnen liegt, abwägt, sie lieb gewinnt oder verurteilt. Diese Briefe sind das treue Echo seiner Erfolge und seiner Künstlernöte, seiner kleinen Ärgernisse und Beschwerden mit Verlegern und Mitarbeitern, seines Frohmuts, seines manchmal stacheligen Humors, das Sieb seiner Beklommenheit, seiner — seltenen — Mißstimmungen und Enttäuschungen, endlich seiner zunehmenden Verbitterung. Er spricht in ihnen ebenso sachverständig von neuen Opern, die er da und dort hört wie von Wertpapieren, die er zu kaufen oder zu verkaufen für ratsam hält. Bescheidenheit und Stolz, ein deutliches Bewußtsein des eigenen Wertes, eine noch etwas unsichere Menschenkenntnis, aber viel praktische Klugheit, Furchtlosigkeit und vornehme Gesinnung halten sich in ihnen das Gleichgewicht. Der sittliche und notwendige Egoismus des schaffenden Künstlers, der um das heilige Recht des Musikers: gehört zu werden, der um seinen Platz in der Sonnenseite des Lebens ringt, gibt ihnen den

Grundton. Zumeist ist es die Sorge um seine Kompositionen, die in seinen Briefen das immer wiederkehrende Leitmotiv bildet.

„. . . . Die Künstler wagen sich — so schreibt er aus Wien am 15. Januar 1872 an die Mutter — schwer an Novitäten. Labatt²²) hat in einer Soirée neulich einige Lieder von mir gesungen — sie haben sehr gefallen, hoffentlich singt er sie bald öffentlich; ebenso Popper und Hellmesberger mit den übrigen Sachen. Ich habe mir vorgenommen, die Leute nicht zu quälen, sie könnten sonst alles Interesse verlieren; wie abhängig sind doch die produzierenden Musiker von der Gunst und Launen der anderen! Gotthard hat die Novitäten ebenfalls genau durchgesehen und wird im kurzen nicht allein die Instrumentalsachen, sondern auch die alten Lieder (Waldlied usw.) verlegen; wie gerne möchte ich etwas Honorar bekommen; doch muß ich mich hüten und es seinem Ermessen überlassen. Ich bin jetzt beim Komponieren so penibel geworden; jüngst habe ich wieder ein ganzes Stück, was vollständig fertig war, durchgestrichen und ein besseres dafür gemacht David, den ich um die Erlaubnis bat, ihm meine Violinsonate zueignen zu dürfen, hat noch nicht geantwortet; schreibt er seinerzeit nicht, so dediziere ich dieselbe Hellmesberger. So sind die Leute! Aus den Augen, aus dem Sinn — darum, selbst ist der Mann!“

Und in einem Brief an die Schwester — Wien, 12. November 1872 — heißt es: „. . . . Bülow ist seit 14 Tagen hier, ich bin täglich mit ihm zusammen und lerne viel von ihm, er ist ein sehr feiner, geistvoller Mensch; über seine musikalischen Leistungen etwas zu sagen, wäre unnötig. Er hat sich meinen Verlegern gegenüber sehr freundlich über meine Sachen ausgesprochen, was ich um so höher anschlage, als er im allgemeinen über junge Komponisten sehr absprechend urteilt. Hellmesberger wird mein Quartett nicht spielen, meine letzte Hoffnung sind die Florentiner; auf der anderen Seite habe ich aber wieder viel Freude und sind's namentlich op. 7 und 8 und die Lieder, denen ich viel zu danken habe; dennoch hoffe ich mit der Zeit mir hier einen Namen zu machen, nur ist aller Anfang so schwer. Will aber den Tag nicht vor dem Abend loben.“

Mitten in der Spannung und in der Freudigkeit eines Lebens von tiefem, vollen Puls stürmt jäh ein schwerer Kummer auf ihn ein: ein Schlaganfall warf ihm den Vater auf das letzte Krankenlager. Carl läßt augenblicklich Wien und alles, was ihn dort gefesselt, in Stich, eilt nach Lübeck, um den Mann, der ihm von allen Menschen am teuersten war und den er am tiefsten verehrte, in der schweren Stunde des Sterbens beizustehen. Die Musik, die er solange aus dem Leben seines Sohnes auszuschalten in

schwerer Vatersorge bemüht gewesen, wurde nun Alexander Grammann zum Engel der Todesverkündung selbst: während der Sohn, von Wehmut und Bitternis überwältigt, in dem fernem Musikzimmer des elterlichen Hauses in leisen Klängen phantasierend aus der im Entstehen begriffenen Melusinenmusik auf dem Flügel die schönsten und zartesten Episoden aneinanderknüpfte und spielte, spielte, immer wieder spielte, um den letzten Wunsch des sterbenden Vaters zu erfüllen, lösten sich ganz sachte Seele und Leib des Schwerkranken; die Musik des Sohnes war ihm zur Sphärenmusik der Erlösung geworden und die einst so gefürchtete und so streng abgewehrte Kunst des Sohnes erwies nun dem Vater den letzten Liebesdienst: sie half ihm zu einem seligen Sterben. So war Alexander Grammann 1873 aus dem Leben gegangen. Der Tod des Vaters war für diese Glücklichen der erste, tiefe, große Schmerz; er verwundete alle gleich tief. Am tiefsten die zarte und weiche Mutter, auf deren phantasievollen und leicht erregbaren Geist der Kummer schwere Schatten legte und deren intellektuelles Bewußtsein unter der Nachwirkung des Trauerfalls ganz von Umnachtung bedroht zu wissen namentlich der armen Schwester Emma eine Zeit schrecklicher Prüfung brachte. Der Tod des Vaters änderte mit einem Schlag die Lage der Familie. Die beiden Frauen, unfähig, länger in ihrer Lübeckischen Heimat zu

leben, wo die immer und jederzeit hundertfältig erneute Erinnerung an den unvergeßlichen Toten immer von Neuem wieder die scharfen Dornen des Schmerzes in das kranke Gemüt der Mutter drückte, ihre Wunden der Heilung entzog und mit dauerndem geistigen Siechtum drohte, beschlossen unter diesen Umständen, ihr schönes Heim und das alte köstliche Lübeck zu verlassen, sich eine neue Heimat zu suchen. Sie wählten die lichte, heitere Sachsenstadt Dresden, wo schon einmal Grammanns gelebt und sich wohl befunden hatten — die Großeltern Carls, — und wohin sie außerdem Familienbeziehungen wiesen. Mutter und Tochter ziehen also nach Dresden — zunächst nur „zur Probe“ —; sie wurzeln sich in verhältnismäßig kurzer Zeit in der vielfach anregenden, kunstfrohen und geselligen Stadt an; die Gemütswunden der Mutter schließen sich; und mit der fortschreitenden Gesundung gehen die Bedürfnisse nach Leben und Geselligkeit, nach Kunst und Freunden Hand in Hand. Die Lübeckische Gastfreundschaft, die sie mitgebracht, erweitert allmählich den kleinen Zirkel, der sich um die beiden Damen gebildet; ihre feine Bildung, ihre künstlerische Begabung, ihr vollendeter Geschmack geben dem Salon Grammann, wie ehemals in Lübeck, so jetzt in Dresden, seinen besonderen Reiz und sichern ihm mit seiner Stellung in der vornehmen Gesellschaft die Bedeutung einer Pflegestätte feinsten

künstlerischer Dinge. „Zur Probe“ waren sie nach Dresden gezogen, aber schon nach kurzer Zeit wußten sie es, daß ihres Bleibens in Dresden für immer sein würde.

Carl war nach dem Hingang des Vaters nach Wien zurückgekehrt; schwer trug er unter der Bürde seines Schmerzes. Aber ihm, dem Musiker, verklärte sich das ergreifende Erlebnis wundervoll in seiner Kunst. Die Idee einer hochgestimmten musikalischen Trauermusik, eines feierlichen Erinnerungsopfers, steigt aus seinem Herzen in seine Gedanken empor und nimmt immer deutlicher eine fest umrissene Form an; schon am 12. April 1873 schreibt er aus Wien an die Schwester:

„— — Ich bin und fühle mich mitunter so recht einsam und bin tief im Innersten meines Herzens betrübt, wenn ich die jüngste Vergangenheit durchdenke; obgleich ich ja einen so lieben Kreis von wirklich teilnehmenden Menschen und Freunden habe, so empfinde ich doch den Mangel eines Herzens, das all den Jammer und den Kummer, der uns durch den Tod unseres lieben, unvergeßlichen Vaters geworden, aufs schmerzlichste. Doch wird auch dies sich mildern, — die Zeit wird das übrige dazu tun! Von Hofmeister²³⁾ in Leipzig bekam ich Auftrag für 2—3 Hefte kleiner leichter Klavierstücke, daran arbeite ich nun und freue mich unendlich, daß ich arbeiten kann. 8 Nummern habe ich schon fer-

tig. Ich habe mir die Momente aus dem Leben eines Kindes hervorgesucht und die setze ich in Musik, dediziere das Ganze der reizenden Tochter meines Freundes Dr. Michels in Berlin. Mosenthal schreibt inzwischen den kurzen Text einer Trauerkantate. (Dem Andenken des lieben Vaters.) Heute hatte ich einen Brief der Fürstin Hohenlohe mit der Anzeige, daß mein neuer Marsch für das große Bankett (1. Mai zur Ausstellungseröffnung,) mit den fremden Monarchen in der K. K. Burg vorgeschlagen ist — —“

Ein paar Monate später steht er bereits tief in der Komposition des neuen Werkes, und kein Geringerer als Johannes Brahms, der Schöpfer des deutschen Requiems, ist der erste, den er in seine Musik einweiht; er meldet der Schwester am 11. November 1873:

„— — Die Komposition meines Requiems nimmt mein ganzes Denken und Fühlen in Anspruch; es ist etwas Außergewöhnliches, was da entsteht und soll ein Denkstein werden zu des lieben Vaters Andenken. Brahms war neulich bei mir; ich habe ihm Sachen daraus vorgespielt, — es gefiel ihm ausnehmend und hoffe ich, daß er es anderes Jahr aufführt — —“

Und am 23. November 1873 schreibt er der Schwester:

„— — in mir steckt eine Erkältung, die durchaus nicht heraus will und dieses Unwohlsein übt auf meine Arbeiten einen fatalen Ein-

fluß aus. Ich komme (direkt am Ende des Requiems) nicht von der Stelle! So gut es mit meinen anderen Sachen geht (die Wild²⁴) hat sich jetzt auch meiner Lieder erbarmt, meine Novelleten kamen wiederholt zur Aufführung), solch Malheur habe ich mit dem verflixten Marsch! Er stand schon angeschlagen, war schon einstudiert zur Aufführung am 2. Dezember zum 25jährigen Jubiläum des Kaisers; da entdeckt Hellmesberger eine Ouverture seines Bruders und mein Marsch — wird nicht gespielt. — Jetzt habe ich's satt; ich streiche den Schluß und verwende ihn für den dritten Akt meiner „Melusine“ als Marsch der Kreuzfahrer — —“

In den Briefen mehren sich nun die Hinweise auf die „Melusine“. Die erste Anregung zu der Oper hatte Grammann dem hochpoetischen Bilderzyklus des deutschen Märchenmalers Moritz von Schwind zu danken. Der Stoff, in dem ein altes Märchenmotiv seine poetische Ausgestaltung empfängt, — als tragischer Liebesbund eines Wesens höherer Art mit einem das Glück ihrer Vereinigung zerstörenden Menschenkind, — zog von Alters her die schaffenden Musiker an. An der Spitze der Musiker, die sich mit dem Melusinenstoff trugen, — an den Verwandtes in den Undinen-, Lohengrin- und Hans Heilig-Märchen anklingt, — steht als Erster — sowohl der Zeit, wie der Persönlichkeit nach, — kein Geringerer, als Beethoven.

Aber Beethoven gab den Gedanken an eine Melusinenoper bald wieder auf und den zahlreichen anderen Musikern, die wie C. Kreutzer, der den Beethoven zugedachten Grillparzer'schen Text komponierte, wie L. Schindelmeißer, Th. Hentschel, K. v. Perfall Melusinenopern zur Ausführung brachten, blieb das Bühnenglück nicht treu.

An den Märchenbildern Schwind's hatte also die schöpferische Phantasie Grammanns Feuer gefangen: seine Absicht, die rührend schöne Gestalt Melusins in den Mittelpunkt einer Oper zu rücken, stand fest. Nun galt es, einen literarischen Mithelfer zu finden, der den anziehenden Stoff in eine für den Musiker brauchbare und dankbare Form gießt, einen Lebrettisten, der in einem klaren dramatischen Gedicht das Wesentliche und Ergreifende, das Menschlich-Bedeutungsvolle des Märchens festhält und in szenische Wirkung umsetzt. Aus seinem Wiener Bekanntenkreis hätte Grammann sich diesen literarisch-dramatischen Mitarbeiter leicht holen können. Aber er ging an den literarischen Männern Wiens, — an Mosenthal, dem Librettisten Karl Goldmarks und Anderen, — vorüber, ohne ihre Hilfe in Anspruch zu nehmen und wandte sich an den jungen Dresdener Schriftsteller N. Hartmann, der ihm denn auch Textentwurf und Szenarium vorlegte und der, als dieses im Ganzen und Großen den Beifall Grammanns fand, dann

an die Ausarbeitung der Dichtung ging, sein bestes Können für das phantasievoll und reich angelegte Opernbuch einsetzend. Er lieferte ihm wohlklingende Verse von balladesker Farbe; seine dramatische Kraft reichte aber nicht ganz aus, um eine klare Exposition des Dramas auf die Bühne zu stellen, um die schneidenden Gegensätze, die hier in den ersten Szenen aufeinanderprallen, plastisch zu formen, ihnen Raum und die nötige Bewegungsfreiheit zu schaffen und dem Zuschauer ein deutliches und überzeugendes Bild der grundlegenden Vorgänge zu geben. Carl Grammann besaß als dramatischer Komponist noch keine Erfahrung und er besaß auch nicht die genügende Distanz, weder zum Stoff noch zu seinem dichterischen Mitarbeiter, als daß er den technischen Mangel des Textbuches rechtzeitig zu erkennen und Abhilfe zu schaffen imstande gewesen wäre. Mit dem Feuereifer eines übervollen Herzens und der Begeisterung des jungen Musikers, der an seiner ersten Oper arbeitet und in ihr, dieser Erfüllung heißester Wünsche und glühendster Sehnsucht, alles niederlegen möchte, was an schöpferischer Urkraft in ihm lebt und nach Leben ringt, widmete er sich der Komposition des Werkes. Am 10. Februar 1874 schreibt er der Schwester:

„— — Ich bin schon eifrig bei der Komposition der Melusine (2. Akt). Die Dichtung

des ersten Teils derselben ist vorzüglich ausgefallen — — —. Schuch²⁵⁾ war hier; wir haben dicke Freundschaft geschlossen; er ist ein reizender Mensch, er hat mich versichert, daß er meine Ouverture noch in dieser Saison dort auführt. —“

Und am 26. März (1874) versichert er von Neuem die Schwester des Fleißes, mit dem er der Komposition seiner Oper sich hingibt, daß diese Arbeit fast seine ganze Zeit in Anspruch nimmt und ihn für alles andere so ziemlich unbrauchbar macht. „. . . Trotzdem muß ich manche notwendigen Besuche machen und Proben abhalten etc. — das sind dann immer böse Störungen, die überwunden werden müssen. — — Daß Schleinitz bei Euch gewesen, hat mich sehr gefreut, ich wollte nur, er machte Ernst mit Aufführung des Requiems und Verlag des Quintetts, welches letztere ich ihm vor einigen Tagen geschickt habe. Taten helfen mehr als alle schönen Redensarten —“

Wenige Wochen nachher erfrischt er sich durch einen Ausflug nach Preßburg, wo er Franz Liszt besucht. Er berichtet darüber — vom 28. April 1874 — an die Mutter aus Wien:

„Am Sonntag den 20. war ich in Preßburg bei Liszt; er spielte wunderbar Asdur-Sonate von Beethoven. Legende: Der heilige Franziskus u. a. (Liszt). (Konzert pathétique mit der Menter.) Ein ewig unvergeßlicher

Genuß. Ich war mit Fürst Rudolf Lichtenstein hingereist und wurden wir reizend behandelt, Liszt war mir gegenüber von einer mehr als Souchay'schen Liebenswürdigkeit — ich küßte ihm jedoch nicht die Hand — —.“: — eine Bemerkung, aus der hervorgeht, daß Andere dem großen Künstler die Hand geküßt haben; — eine überschwängliche Art der Huldigung und ein Ausdruck der Verehrung, zu dem sich Grammann, der Lübecker, der Hanseat, der eigenstolze Norddeutsche, nie verstehen konnte. Carl Grammann besaß auch dort, wo er sich begeisterte, den feinen Takt des Künstlers, der sich vor den Übertreibungen des Personenkultus zu bewahren weiß. Am 21. Oktober 1874 weiß er nach Hause zu berichten: „... Gleichzeitig mit deinem Brief langte ein langer Brief von Fedor²⁶⁾ für mich an; derselbe teilt mir mit, daß Rietz²⁷⁾ derjenige gewesen ist, der gegen meine Ahasver-Ouverture, die Schuch dringend empfohlen, gestimmt hat. (Rietz) und ich stehen auf zu verschiedenem musikalischen Standpunkt, als daß wir uns je einigen könnten. Schuch will die Ouverture auf eigene Rechnung spielen lassen. M a m a schrieb mir endlich einige Zeilen; ich danke ihr sehr für die viele Mühe, die sie sich um meine Sachen gibt, — aber meine Karriere muß von Wien ausgehen, ich kann Sachen (wie z. B. das Requiem, das für nächste Saison von Brahms

angenommen ist,) nicht vorher in Dresden spielen lassen etc. —; wenn ich aber zu Weihnachten hinkomme, so will ich von Mannsfeld das Vorspiel zur Melusine Euch vorspielen lassen; ich denke, es wird Euch Freude machen. Der kleine Hartmann²⁸⁾ hat nun die Oper vollendet; es ist ein Meisterstück geworden, namentlich der dritte Akt vorzüglich; morgen abend sehe ich Herbeck²⁹⁾ und Dessoff bei mir und werde die beiden ersten Akte vorspielen, — vielleicht ist's möglich, daß Melusine schon nächstes Frühjahr hier zur Aufführung kommt — doch will ich nicht zu sanguinisch hoffen, — im übrigen habe ich viel Interessantes erlebt, — viel Freud, viel Leid, — persönlich und künstlerisch, wie's das Getümmel eines aufregenden Künstlerlebens mit sich bringt. Dabei arbeite ich wie ein Pferd und bin jetzt bei der Mitte des letzten Aktes, nächste Woche schicke ich dir die gedruckte Dichtung. — — —“

Am 11. November 1874:

„— — — Nicht wahr, die Melusine ist hübsch geworden, namentlich der dritte Akt, doch muß noch immer daran geändert werden. Die Dichtung habe ich bei der K. K. Intendanz eingereicht; sie soll sehr gefallen haben und bekam ich gleich die Aufforderung, die Partitur einzureichen; — dies geschieht mit dem 1. und 2. Akt erst in diesen Tagen (der Kopie wegen); der 3. Akt ist in 4—5 Wochen fertig . . .“

Fortfahrend in seinem Brief schildert nun Grammann einen Besuch bei einer damals sehr gefeierten, eleganten internationalen Sängerin, die er eine „höhere Theaterprinzessin“ nennt und berichtet dann weiter: „. . . . Bei ihr traf ich gestern morgen Dr. Hanslick³⁰⁾ und Exzellenz von Hoffmann³¹⁾, der die Melusine auf dem Tisch liegen sah und sich riesig dafür interessierte; er sagte mir: Verlassen Sie sich darauf, daß alles, was in Österreich produziert wird, von jetzt ab die gehörige Berücksichtigung finden wird; — dafür lassen Sie mich sorgen. Dann sage Mama herzlichen Dank für die Mühe, die sie sich um die Verbreitung meiner Sachen gibt, — ich bin aber weit entfernt, mich den guten Dresdnern zu oktroyieren. Wenn Lauterbach³²⁾ mein Quartett spielen will, ist's hübsch; F. kann aber den Klavierpart nicht spielen (glaube ich), weil der letzte Satz sehr große Kraft erfordert, — es ist überhaupt kein Stück für Frauen. Übrigens ist es jetzt bei Spina verlegt, ich habe 20 Dukaten dafür bekommen, es erscheint nächstens in wunderbarer Ausstattung. Der arme Ahasver tut mir leid, — sein Schicksal entspricht seinem Namen. Teile Klemm³³⁾ mit, daß der Verleger von Melusine „Kreidels Verlag“, Wiesbaden, ist und daß dort beliebige Exemplare abgegeben werden; er würde mich verbinden, wenn er sich für den Vertrieb interessieren wollte, — schicken

kann ich keins. — Doch nun lebt alle Beide recht herzlich wohl und trinkt ein Glas Sekt auf das Gelingen meiner Pläne. Pfüt Euch Gott . . .“

Die Ahasver-Ouverture, von der Grammann in seinem Brief mehrfach spricht, scheint niemals zur Aufführung gekommen zu sein, auch im Druck ist sie nicht erschienen. Das Manuskript ist verschollen, wahrscheinlich ging es verloren und wurde zerstört. Es sei in diesem Zusammenhang bemerkt, daß die vom Lübeckischen Senat und Lübeckischen Kunstfreunden geförderte Absicht besteht, die Handschriften der Grammannschen Werke, die Familienbriefe, die er schrieb und die Mehrzahl der Dokumente, die sich auf sein Leben und seine Kunst beziehen und die heute zum großen Teil im Staatsarchiv in Lübeck aufbewahrt werden, in einem pietätvoll geplanten „Grammannzimmer“ des Lübeckischen Museums zum dauernden Andenken an den ruhmvollen Sohn Lübecks zu sammeln und zu einen.

Inzwischen war die „Trauerkantate“ — wie Carl Grammann das dem Andenken des Vaters geweihte, von einer wundervoll elegischen und trostweichen Stimmung getragene Werk endgültig benannte, — beendet worden. Andere Werke waren noch vor der Melusine entstanden: Kammermusik, Lieder, kleinere Klaviersachen. Ein schönes C-moll-Trio für Klavier,

Violine und Violoncello, op. 27, und das bedeutende G-moll-Quintett für Klavier und Streichinstrumente op. 19, wurden zuerst in Dresden aufgeführt: Ernst Schuch, als Klavierspieler ebenso nervig, wie als Dirigent von prickelndem Temperament, der ausgezeichnete Konzertmeister Johann Lauterbach, der hervorragende Violoncellist Friedrich Grütz-macher³⁴⁾ hoben die beiden gehaltvollen Werke zunächst in häuslichen Kammerkonzerten aus der Taufe; in Wien fand das Quartett unter dem Schutz von Josef Helmesberger als glänzendem Führer des Streichquartetts und mit Anton Door als Träger der Klavierpartie den Weg in die Öffentlichkeit und fand nicht nur reichsten Beifall, sondern erwarb seinem Schöpfer auch das Vertrauen, die Aufmerksamkeit und Achtung der ernsthaften Musikfreunde und sogar der Zunftgenossen. Im Herbst des Jahres 1874 folgte dann Leipzig mit einer Aufführung des Quintetts dem Beispiel Dresdens und Wiens. Und sie machten von da aus die Runde durch alle bedeutenderen Konzertsäle Deutschlands, die beiden Werke, die neben dem aus der Leipziger Studienzeit des Komponisten stammenden lieblichen Streichquartett, leider die einzigen großen Formen bleiben sollten, mit denen sich Grammann auf dem Gebiet der Kammermusik anbaute, die einzigen Werke, die ihm die Kammermusik zu danken hat.

Ein Ausflug führte den eifrigen und fleißigen Komponisten aus dem sommerlich heißen, unerträglich gewordenen Wien auf das Land; er ging zu Verwandten nach Schieritz in Sachsen, auf ein Landgut, wo er, der ehemalige Agrarier, die Freuden des Landlebens genießt, ohne die Mühen und Sorgen des Landwirts mit in Kauf nehmen zu müssen. Von hier aus werden Abstecher und Kunstfahrten in die nähere und weitere Umgebung gemacht. In seiner zwanglosen Art berichtet Carl der jetzt wieder vollständig genesenen Mutter — über eine „Euryanthe“-Aufführung in Leipzig und eine „Tristan“-Vorstellung in Weimar, — vom 24. Juni 1874 aus Schieritz:

„— — Also Sonntag fuhren wir von Riesa nach Leipzig, stiegen im Hotel Hauffe ab. N. Hartmann empfing mich am Bahnhof; ich forderte ihn mittags auf, mit uns zu speisen und spendierte eine Flasche Champus Abends war „Euryanthe“; teilweise gut besetzt, machte mir die ganze Aufführung einen ziemlich kläglichen Eindruck. Das Leipziger Orchester wird immer schlechter, alles klingt so roh, so herzlos, dabei inkorrekt. Es war recht traurig . . . Sonntag früh 7 Uhr fuhren wir nach Weimar. Fahrt bei sehr angenehmem Wetter . . . Ich traf sehr viele bekannte Musiker aus Berlin, Wien, Leipzig . . . Nach einem Spaziergang im wunderbar schönen Park und nachdem wir noch

Ateliers von verschiedenen Malern besucht, speisten wir an der table d'hôte . . . Um 6 Uhr fing die Oper an. Das Theater ist klein (2 Ränge), aber sehr niedlich. Orchester klein. Die Leute gaben sich aber recht viel Mühe; der sinnliche Reiz der Wagnerschen Instrumentierung kam aber durch das äußerst schwache Streichquartett nicht heraus. Wie Alexander, der Großherzog, mit Kindern und Gefolge in die Mittelloge trat, erhob sich alles; die Herrschaften grüßten und der Zauber ging los. Ich halte Tristan für eine große Verirrung eines großen Genies. Neben wunderbaren Schönheiten, neben meisterhafter Instrumentierung, ist die Oper eigentlich nur für Wahnsinnige . . . Das Ganze ist die Geschichte, die Wagner während seines Aufenthaltes in Zürich mit Frau von Wesendonck hatte. Ich war zum Schluß so matt, so stumpf, daß ich kaum vier Worte gesprochen habe. Grün³⁵) lief schon vor Ende hinaus. Die Darsteller des Tristan und der Isolde (Ehepaar Vogl) waren musterhaft; ich halte die Beiden für die ersten jetzt lebenden Vertreter ihres Fachs. Das Übrige „mittelstaatlich“. Abends war allgemeines Souper im „Erbprinzen“; ich empfahl mich aber sehr bald und legte mich in mein elendes Bett. . . .“

— — — — —

Über Leipzig fuhr Grammann zu kurzem Besuch nach Dresden, wo er Kretschmer's Oper

„Die Folkunger“ sah: „... ich langweilte mich gründlich in der Oper; reine sogenannte Kapellmeistermusik, ohne Erfindung, leerer Kling Klang ohne Poesie und Leidenschaft.“

Das eigentlich Interessante an dem langen und amüsanten Brief ist die Bemerkung über das persönliche Erlebnis, das Richard Wagner in seinem Tristan-Drama in die weite, glänzende Ferne einer ergreifenden Sage zurückgelegt hat. Man wußte also damals, im Jahre 1874, in Wien sowohl wie in Dresden und anderswo sehr genau um jenen Liebesroman Richard Wagners und Mathilde Wesendoncks, der länger als 10 Jahre vorher auf dem grünen Hügel bei Zürich gespielt hatte, um jenen Roman der Schmerzen und der Entsagung, der der jüngeren Generation und dem heute lebenden Geschlecht erst aus den inzwischen in so reicher Fülle veröffentlichten Briefen Wagners, den wichtigsten innenbiographischen Dokumenten dieses Künstlerlebens, in seiner Größe und Tragik wieder bekannt werden sollte. Was sonst Grammann über den Tristan sagt: „— die Oper ist eigentlich nur für Wahnsinnige“ —, dünkt uns heute kaum mehr verständlich; das Wort läßt sich aber gerade diesem Werk gegenüber als einer der am allerkühnsten vorgeschobenen und dem Musikbegriff jener Zeit überweit voraneilenden Zukunftsmusik, nur zu gut begreifen. So wie hier Carl Grammann denkt, dachten in jenen Jahren sehr

viele, und nicht die schlechtesten, deutschen Künstler.

In ruhigem Fortgang seiner Arbeit hatte Carl Grammann nun die Partitur der Melusine beendet. Und nach dem allzuwahren Wort: „Opern zu komponieren ist leicht, — aber schwer ist es, sie aufzuführen“, hätte jetzt, nachdem die Partitur abgeschlossen vor ihm lag, der schwierigere Teil der Komponistenarbeit der Erledigung geharrt. Aber auch das fügte sich leicht. Das Königliche Theater in Wiesbaden, das in Wilhelm Jahn einen künstlerisch sehr bedeutenden, der modernen Kunst und dem lebendigen Schaffen seiner Zeit mit lebhafter Teilnahme dienenden Dirigenten besaß, hatte die Oper ohne Zögern zur Aufführung angenommen und diese selbst für den Herbst des Jahres 1875 angesetzt. Grammann sah dem wichtigen und für seine Laufbahn als Opernkomponist überaus bedeutsamen Ereignis frohen Mutes entgegen. Den Frühling und Sommer dieses Jahres gab er sich wieder seiner alten Reiselust hin. Im April 1875 finden wir ihn in Rom. Dort stürzt er sich in die Fluten des geselligen Lebens, das ihn außerordentlich anzieht, dort begeistert er sich an den Stanzen Rafaels und an dem „jüngsten Gericht“ Michel Angelos hängt er mit stauender Bewunderung: „... es ist sehr schwer, sich von solchen Schöpfungen, die der Gottheit so unmittelbar nahe stehen, die direkt aus ihr

hervorgegangen, zu trennen; je öfter man sie sieht, je länger möchte man vor ihnen verweilen; um so mehr ahnt man, daß es doch noch etwas Höheres gibt, als unser elendes materielles Tun und Treiben. Die absolute Herrschaft über die Materie, die edelste Vergeistigung des gegebenen Stoffes macht diese Kunstwerke zu dem, was sie sind, zu unvergänglichen Denkmälern menschlicher Größe. — —“ In Rom sammelt er, wie er sich ausdrückt, „Stimmungsvorrat“, aus dem er später für seine Kunst Anregung und mannigfaltigen Nutzen zu ziehen hofft. Den glücklichen Wochen in der ewigen Stadt folgen glückliche Tage und glückliche Stunden in Florenz, in Livorno, Genua und Nizza. Grammann gehörte zu den beneidenswerten Menschen, die die Kunst zu reisen verstehen, zu den Menschen, in denen die Empfänglichkeit für alles Schöne und Charaktervolle in Natur und Kunst, ein feines Organ für das Wesen der Dinge und Menschen mit der Ruhe und dem Behagen verständigen Genießens sich verknüpft, in denen zwischen Herz und Verstand, zwischen Temperament und abwägender Betrachtung eine kaum je ernstlich getrübbte Harmonie besteht und Gefühl und Vernunft gegenseitig ununterbrochen in ihrem Austausch sich regeln und ergänzen. Im Besitz dieser Eigenschaften und Tugenden bereicherte er sich immer von Neuem an der Natur und an der

Kunst; und so erfrischten und stärkten ihn seine Reisen, die ihm zur wichtigsten Hygiene seines Lebens wurden.

Der Herbst des Jahres 1875 kam heran und mit ihm der 25. September, jener Tag, an dem die Melusine in Wiesbaden ihre erste Aufführung erlebte. Der Erfolg der Oper war außerordentlich: die Poesie des Stoffes und der Situationen, durch sehr schöne und stimmungsvolle Bühnenbilder noch gehoben, der Reiz der Musik, ihre feine Romantik und ihr zarter Märchenton entzückten. Der künstlerische Eindruck des Werkes war stark und der Komponist wurde mit dieser Wiesbadener Aufführung über Nacht ein berühmter Mann. Einer späteren Aufführung wohnte, zusammen mit seiner Tochter, der Großherzogin Luise von Baden, der ehrwürdige Kaiser Wilhelm bei. Das lebhafteste Interesse, mit dem er sich von dem Werk gefesselt fühlte, drückte er dem Komponisten in gütigen und freundlichen Worten aus. Ja, der Kaiser, der Grammann zu sich in seine Loge hatte bitten lassen, sagte unter anderem, daß er „wünsche“, der Oper auch in Berlin bald wieder zu begegnen, da sowohl „das Sujet wie der Charakter der Musik durchaus sympathisch wirken“. Melusine ist trotz dieser Kaiserworte niemals in Berlin aufgeführt worden. . . .

Auch die deutsche Presse widmete der bemerkenswerten Oper ihre besondere Aufmerk-

samkeit. So brachten die Dresdner Nachrichten über das Wiesbadener Opernereignis folgenden Bericht³⁶⁾: „Die neue Oper „Melusine“ von Grammann ging gestern mit ganz unbezweifelbarem Erfolg über die hiesige Bühne und heute ist Alles erfüllt von den Eigentümlichkeiten des Werkes, das sogar ohne Orchester schließt, in einem Chor a cappella auslaufend, den die Rheinnixen der schönen Melusine zu Ehren leise singen, bis Alles verhallt, als sei es geträumt worden. Die Sage ist bekannt; die Verse, in denen sie hier reproduziert wurde, sind nur mittelmäßig, haben aber den Vorzug, dem Komponisten Stimmungsbilder in Menge zu liefern. Und für diese war keiner geeigneter, als Grammann. Seine Musik möchte ich als den schnurgeraden Gegensatz aller Kapellmeistermusik bezeichnen; sie ist in das Glührot der deutschen Märchenpoesie getaucht und an ihre Formen und Wendungen wird man kaum erinnert, weil sie aus der glücklich getroffenen tonmalenden Lokalstimmung nicht heraustritt. Die Befürchtung, diese zarte anschmiegsame romantisierende Musikgattung werde der auf dem Theater nötigen Kräftigkeit entbehren, trifft nicht zu. Grammann hat neben seiner reizvollen lyrischen Begabung einen merkwürdigen Instinkt, die Massen zu verwenden. Dem Finale, da Raymond, der Gatte der feuchten Wasserfee Melusine, nachdem er sie als Zauberin erkannt,

nach dem gelobten Lande ziehen will, wohnt Meyerbeer'sche Schwungkraft inne. Die unglückliche Melusine, die das heilige Kreuz nicht küssen will, unter dessen Zeichen sie totunglücklich wird, die Chöre der Mönche, der Kreuzfahrer, die gebietende Stimme des Eremiten, der zur Fahrt nach dem gelobten Lande fanatisiert, das alles wirkt pomphaft explodierend, als Melusine von der Menge als die gottlose Zauberin erkannt wird. Die Ausstattung des Aktes, in welchem sich der große Brunnenturm leise zerteilt und dem Zuschauer das Leben und Weben der Wasserfeen reizvoll und in magischer Beleuchtung plötzlich vor Augen tritt, erregte Stürme von Beifall für den Dekorateur und man ruhte nicht, bis der Maler Lückemeyer auf der Bühne dankend erschienen war. Der Akt mit dem Versinken des Schlosses und der Überflutung der Bühne durch die hochgehenden Wogen des Rheines, ist für Wiesbaden etwas zu schwierig; hierzu gehören eine tiefe Bühne und vollkommenere Maschinen, die wir ja in Dresden künftig haben werden. Im Interimshause kann die Oper nicht gegeben werden, ohne eines Hauptfaktors, der ebenso sinnvollen, wie effektmachenden Dekorationen verlustig zu gehen. Für die Pracht der Kostüme etc. hat Wiesbaden das Mögliche geleistet. Die Kapelle unter Jahn war vorzüglich eingespielt und hat nach Seiten der Klangwirkung außerordentlich schöne Aufgaben.

Unter den Solisten ragte Frau Löffler-Rebiczek als Melusine durch ihren schönen ausgiebigen Sopran und stilvollen Vortrag hervor; demnächst Herr Siehr als Eremit, ein Bassist, der sich mit unserm Köhler messen darf. Der Tenorist Warbeck als Raymund hat mit schönem Eifer die umfängliche Rolle ausgeführt, die eine erste Kraft erfordert. Überhaupt war die Hingebung aller Beteiligten der Bewunderung wert und mit Fug und Recht rief man außer Herrn Grammann auch den Kapellmeister Jahn stürmisch hervor. Über Grammanns Musik ist leicht urteilen. Sie steht völlig auf dem Boden der Wagnerschen Richtung, mit einer gewissen Vorliebe die subtile Feinheit der Schumann'schen Melodienführung einwebend. Zart, duftig, eng der Textpoesie sich anschließend und nie gewöhnlich, fesselt sie den Kenner und weiß auch dem Laien durch die unverfälschte, vielfach hinreißende Tonromantik zu gefallen. Meistersingerisch fortlaufend malt das Orchester die Grundstimmung, während die Gesangstimmen beherrschender, melodischer, als es vielfach bei Wagner der Fall ist, auch die Anhänger der mehr geschlossenen Musikformen für sich einnehmen. Das sind hohe Vorzüge, welche durch die Noblesse der Harmonisierung und schöne sinnvolle Orchestration noch gewinnen. Dem märchenhaft verhallenden Schluß folgte denn auch mit Recht stürmischer Beifall.“

Mit ästhetisch geläutertem Geschmack, geistvoll und wohlwollend äußert sich ein ungenannter Fachmann in der „Badischen Landeszeitung“: „— — — Das Werk steht in seiner Anlage auf der großen orchestralen Grundlage der modernen Oper und gehört im Ganzen der Wagner'schen Richtung an. Wer zur Stunde eine Oper schreibt, muß sich entscheiden, ob er der Klassizität und damit dem Gesang, oder ob er der Neuromantik, d. h. der orchestralen Tonmalerei verfallen sein will. Die Neigung des jungen Tondichters wird fast stets nach der Wagner'schen Richtung sich wenden; in ihr findet er den Erfolg des Tages, die Möglichkeit einer Makart'schen Tonmalerei, — und wo ihm die Melodien fehlen, da stellt zur rechten Zeit das Kolorit sich ein! — aber er findet auch Wahrheit genug, um sein künstlerisches Gewissen zu beruhigen. Grammann folgte der Tagesrichtung, als er sich dem gesättigten Instrumentalstil, den breitwuchtigen Rhythmen, den mit schwerem Blech einherschreitenden Rezitativen zuwandte; aber er fühlte doch, daß eine Vermittlung mit dem gesanglichen Element geboten sei. Aller Glanz der späteren Wagner'schen Orchestersprache, ihr üppigster Reiz vermag den Mangel des herzbewegenden, melodischen Gesangs nicht mehr zu ersetzen. Für zahlreiche Tausende der Verehrer von Wagner's hinreißendem Talent bildet doch

Lohengrin die Grenze und sie vermögen selbst den Meistersingern nicht in herzerfreuendem Genuße zu folgen. Die Zukunft der Oper steht aller Wahrscheinlichkeit nach wesentlich auf der Grundlage: Beibehaltung der von Wagner in den Vordergrund gestellten und mit den vollen Mitteln der gegenwärtigen Instrumentalkunst verkörpert Wahrheit in der theatralischen Musik, zugleich aber Rückkehr zur charakteristischen, lebensvollen Gesangsmelodie. Grammann in seinem Erstlingsopernwerk fühlt dieses Naturgesetz und er fügt deshalb in den Rahmen seines Werkes gerne abgeschlossene, liederartige Gesänge, die der Sänger auf der Bühne und dieser in erster Reihe zur Geltung zu bringen hat. Aber der Komponist ist der Sohn seiner Zeit, — in diesen Gesängen liegt nicht die Stärke des Werkes; seine Instrumentalsprache ist reicher, charakteristischer, gestaltungsvoller, als seine Gesangssprache. Schon die Einleitung mit ihrem durch die Oper ziehenden, sehnsüchtig-wehmutsvollen Melusinenmotiv ist ein glücklich erfundenes Stimmungsbild, schön klingend und zugleich charakteristisch; dies gilt auch von einzelnen fast kindlich-einfachen Weisen der Melusine. Die Liebesszene des 2. Aktes ist musikalisch genommen wohl das bedeutendste, weil organisch durchgearbeitete Stück dieser Art, obwohl die melodische Erfindung nicht immer auf der Höhe gerade dieser großen Aufgabe steht

und die Melodie sich dort wenigstens durch Zauberfarben des Orchesters nicht ersetzen läßt. Aber hier, wie in den Momenten jubelnden oder leidenschaftlichen Aufbrausens zeigt Grammann eine in der Gegenwart nicht allzu häufige Stimmungskraft und einen rhythmischen Schwung, der zu bedeutenden Hoffnungen berechtigt. Sein Sinn ist auf den Kern der dramatischen Situation gerichtet und er fehlt viel eher darin, daß er mit dem Aufgebot seiner Mittel darüber hinauschießt, als daß er dahinter zurückbleibt. Es kann sich hier nicht darum handeln, eine eingehende Einzelkritik der Oper zu schreiben, aber es ist lehrreich, an ihr den Einfluß der herrschenden Richtung zu beachten. Bei der geringsten Gelegenheit schäumt, wie das Meer im Äquinoktialsturm, das ganze Orchester auf und allzuleicht wird vergessen, daß es doch immer noch ein ander Ding ist, wenn der heilige Gral zu Elsas Rettung seinen Schwanenritter sendet, als wenn Raimunds Järgergäste eine im Wald gefundene Dame bei ihrem Herrn und Meister antreffen. In den Blütezeiten der Kunst galt der Satz, mit den kleinstmöglichen Mitteln die größtmögliche Wirkung zu erreichen; es ist ein ewig wahrer Satz und die Kunst wird zu ihm zurückkehren. Heutzutage würden wir es dagegen ruhig hinnehmen, wenn Trompete und Bombardon zu einem bedeutungslosen Rezitativsätzelein begleitend ihre Stimme erheben. Die erste

Hälfte des ersten Aktes erhält durch die Mischung der Einzelstimmen mit dem Frauenchor, einen eigentümlichen Reiz und namentlich die wie aus der Tiefe leise aufklingende Stelle des Chores: „Du kehrest bald zurück, o Melusine“ wirkt wie eine musikalische Ahnung. Das Finale mit dem Motiv des Jägerchors abschließend, braust beifallfordernd auf. Im zweiten Akt ist der einleitende düstere Dämmerton schön getroffen, die Gesänge des Eremiten und des Bertram wirken durch einfache Melodik, während die beste dramatische Gestalt des Stückes, Wulfhilde, oft eine echte, musikalische Leidenschaft atmet; der Wechsel im Todesgesang der Mönche und im Geflüster der Melusines Geheimnis vertratenden Quellmädchen ist wohl etwas anspruchsvoll berechnet, aber nur ein Talent konnte ihn musikalisch gestalten. Der an Mendelsohn's Loreleyart erinnernde Nixenchor am Schlusse der Szene ist in seiner Mächtigkeit an dieser Stelle nicht recht faßlich, da dieser ganze Feenauftritt nur verschleiert für Auge und Ohr gedacht werden kann. Reizend schön ist die Stelle, da Melusine, die beim ersten Vollmond scheiden muß, ein leises lockendes Klingen vom Rheine her hört; nach einem, vielleicht der Kürzung fähigen musikalischen Ringen mit Wulfhilde schaut dann Raimund das Zauberbild der Nixen im Rheine; dort wird der Zauber vollbracht, in der Vollmondnacht. Und es glüht der

Turm und die Nacht durchzieht geheimnisvoll das Nixenlied! Den Hauptteil des dritten Aktes bildet der im Lohengrin- und Kaisermarschstil angelegte Einzug des Kreuzheeres und die Verfluchung des Kreuzes, das ihr den Gatten rauben will, durch Melusine; ein Quartett mit Chor, austönend in einen förmlichen Orchestersturm, vollendet die unausbleibliche Trennung der Gatten. „Es drängen die Wogen, es leuchtet der Brand, das Schloß ist zerstört“. Nun kehrt szenisch und musikalisch das Werk zu seinem Beginn zurück; in flehendem Sehnsuchtsruf gedenkt Raimund seiner verlorenen Geliebten und in ihrem Kusse findet er Tod und Erlösung. Von süßer, inniger Bewegung ist diese Szene durchweg erfüllt, das Melusinenmotiv breitet seine melodischen Schwingungen darüber und ohne jede Instrumentalbegleitung schließt die Menschenstimme im Chor der Quellmädchen das Werk ab; die Leidenschaften sind erloschen und gesöhnt; ewig wandellos zieht die Natur ihre Bahn über die Menschenherzen hin:

O heilige Stille! Und die Tale
Verstummen; und die Welt wird hell;
Und in des Vollmonds mildem Strahle
Wie immer ruhig rinnt der Quell.

Ein Talent und ein ernstes, schaffensfähiges Streben, wie es sich hier bekundet, darf zu keiner Zeit unterschätzt werden. So wird auch Grammanns Oper, das steht zu hoffen, ihren

Weg finden. Schwer ist, das zeigt auch dieses Werk, der Pfad des jungen Tondichters der Gegenwart! Auf der einen Seite lockt ihn sirenenhaft und melodisch die sinnige Melusine; auf der andern winkt ihm Wulfhilde mit dem Flammenschwert einer vulkanischen Instrumentalmacht. Und auf jedem Schritt folgen ihm die Sonntagsjäger, ein Wagner'sches Motiv, eine Gounod'sche Orchesterphrase und einen Mendelsohn'schen Melodienklang auf unfrischer Tat abzufangen. Da heißt es, unbeirrt den eigenen Weg gehen und sich selbst läutern. Hier liegt auch der Fortschritt für Grammann. Die Klippe der modernen Oper ist das Übermaß; auf Schritt und Tritt hat sich ein junger Tondichter den Satz vorzuhalten: Der Übel größtes ist die Schrankenlosigkeit! Über den Leidenschaften des Tages ruhig, wie immer, rinnt aber auch der Quell der echten Kunst und liebend kehren wir zu ihm zurück, wenn es in uns und um uns ausgetobt hat.“

Der starke Erfolg in Wiesbaden zog seine Kreise und lenkte die Aufmerksamkeit aller deutschen Theaterleiter und Opernfreunde auf den Sohn Lübecks, der seinen jungen Ruhm als eine seiner Begabung auferlegte Verpflichtung empfand. Zunächst war es die Wiener Hofoper, die die Aufführung der Melusine ernstlich zu beabsichtigen schien.

„Ich hätte Euch schon längst — d. h. vor

4—5 Tagen — geschrieben“, — läßt sich Grammann am 30. Oktober 1875 aus Wien vernehmen — „wenn ich Euch nicht gleichzeitig die freudige Nachricht hätte mitteilen wollen, daß die Melusine hier angenommen und schon im Jänner nächsten Jahres zur Aufführung kommen wird. Ich wollte dies jedoch nicht eher tun, als bis ich den Kontrakt unterzeichnet habe. — — Also ich war bei Jauner³⁷⁾, der mir schon vor 14 Tagen sagte, daß er die Oper für nächste Saison geben möchte. Vor 8 Tagen kam Ludwig Hartmann hier an und machte derartig für die Melusine Propaganda, daß man die in Vorbereitung begriffenen Folkunger zurückgelegt hat und statt dessen schon jetzt die Melusine und zwar in riesiger Ausstattung geben will. Ich habe die Oper dem Kapellmeister und dem Oberinspektor vorgespielt; alle sind sehr eingenommen davon und haben sie warm befürwortet. Jauner hat mit mir die Besetzung besprochen und es hängt die ganze Sache nur noch daran, ob die Oper zum Jänner fertig sein kann; Jauner hat sich den Klavierauszug nach Haus genommen und studiert selbst daran; jeden Tag erwarte ich Abschluß und Unterzeichnung des Kontraktes, wenn wir uns über die Honorarfrage geeinigt haben werden. Sobald dies geschehen, telegraphiere ich an L. Hartmann; so wie Du's in den „Nachrichten“³⁸⁾ liest, ist die Sache schwarz auf weiß abgemacht; eher geschieht nichts, da ich

. . . . gelernt habe, daß man auf mündliche Versprechungen und Ehrenworte keinen Wert zu legen braucht. Von Prag habe ich soeben auch einen Antrag, ebenso ist mit Hamburg die Sache so weit, daß nur die Tantièmefrage noch offen ist. . . . Also, die Sache scheint sich zu machen; Ries³⁹⁾ ist sehr fix und tüchtig — in seinem eigenen Interesse; ich freue mich, daß ich ihn gefunden, bin aber auch wahrhaftig gentil genug in meinen Bedingungen ihm gegenüber gewesen. Daß die Dresdner sich so dafür interessieren, ist ja sehr hübsch; am meisten geirrt hat es mich, daß, (wie mir die Mutter geschrieben), das Vorspiel in Wiesbaden besser gegangen; Hartmann, der doch sehr für die Kapelle und Schuch eingenommen ist, sagte mir dasselbe: er ist ein prächtiger, lieber Mann, der mich zu größter Dankbarkeit verpflichtet . . .“ Der Brief, der in seiner Fortsetzung auch schon auf die Gegenströmungen anspielt, die der Melusinenerfolg auslöste und die sich später zu einer wahren Minierarbeit des Neides und der Bosheit steigern sollten, deren Zweck es war, das Lebenswerk Grammanns zu vernichten, klingt in einen Schluß aus, der für das moralische Bewußtsein Grammanns sehr bezeichnend ist: „. . . Gerade weil ich das Gros der Menschen verachten gelernt habe, weil ich weiß, daß fast alles auf der Welt nur Lüge, Heuchelei und Interesse ist, lege ich auf wahrhaftige,

edle und selbstlose Gesinnung den höchsten Wert und gebe mich selbst mit offenem Herzen und offenen Armen dem hin, dem ich eine solche Gesinnung zutraue. Wer aber in dem Getriebe der großen Welt lebt, wer den „Kampf um's Dasein“ mitkämpft, der erwirbt sich mit der Zeit ein Selbstbewußtsein, das ihn in seinen Handlungen, von seinem idealen Standpunkt in der Kunst, von seinem praktischen im Leben einzig und allein leitet. Dem Können und wirklichen Wissen gegenüber bin ich stets bescheiden, der sich aufblähenden Arroganz und der Dummheit gegenüber halte ich meinen Standpunkt fest und schere mich den Kuckuck um alles Gerede. „Furchtlos und treu“ — das will auch ich auf meine Fahne schreiben. . . .“

Die Verhandlungen, die Grammann mit der Wiener Hofoper wegen der Aufführung seiner *Melusine* eingeleitet hatte, und von denen er sich Gutes versprach, führten jedoch nicht zu dem erstrebten Ziel. Der verschlagene und immer mundgerechte Direktor Franz Jauner, eine Komödiantennatur durch und durch, ein Theaterintrigant bis in die letzten Fasern seines Wesens hinein, nach Oben hin unterwürfig, nach Unten hin leutselig oder despotisch, wie es der Augenblick mit sich brachte, hielt den Komponisten mit leeren Versprechungen hin. Der feinfühligste Künstler empfand das Unwahre dieses aalglatten Menschen, dieses Charakters von min-

derem Wert sehr deutlich. Seiner wahrhaftigen norddeutschen Natur war dieses Wienerisch Flatterhafte und jene ganz oberflächliche Wiener Gemütlichkeit, deren Seichtheit einem Menschen seines gediegenen Schlages nur um so empfindlicher fühlbar werden mußte, in hohem Maße unsympathisch. Allein, er durfte es mit Jauner nicht verderben, seines Werkes, seiner Kunst und seiner noch ungeborenen Opern wegen nicht; er mußte mit diesem wandelbaren Kulissenmann sich abfinden, so gut es gehen mochte; denn Jauner war ein Machtträger, war einer der einflußreichsten Regisseure des Wiener Kunstlebens, den freilich später, als das Maß seiner Sünden voll war, das Strafgericht des Himmels furchtbar traf.

Grammann, dessen Komponistennamen die Melusine zunächst nach Rotterdam getragen hatte, wo die Oper schon am 6. Februar 1878 sehr erfolgreich in Szene ging, fand inzwischen einen neuen Opernstoff, der ihn aus dem Gebiet des Märchens und der Sage, dieses für die musikalische und poetische Komposition so überaus fruchtbaren Nährbodens, in die in ihrer künstlerisch-menschlichen Ergiebigkeit immerhin bedingte Arena der Geschichte — allerdings der frei behandelten und romantisch durchfühlten Geschichte, — hindrängte: die erhabene Gestalt der germanischen *Thusnelda* fesselte ihn und reizte seine Gestaltungskraft, sich an einem halb

historischen Vorwurf zu versuchen, wobei es ihm allerdings entging, daß Stoffe dieser Art zu dem dichterischen Stil etwa der Norma, der Opern Bellinis und Spontinis, zurückleiten mußten, jener Gruppe typischer Operndichtungen, deren Schablone durch das lebendige Kunstwerk Richard Wagners, durch das Musikdrama, aus dem das Rein-Menschliche so ergreifend wahr hervorklang, endgültig überwunden worden war. Das Textbuch schrieb ihm diesmal Hermann Dickmann⁴⁰), ein junger begabter Schriftsteller. Grammann mag wohl zunächst an eine Aufführung des neuen Werkes in Wien gedacht haben; aber es waren ihm sehr bestimmte und begründete Zweifel gekommen an der Möglichkeit, eine seiner Opern in würdiger und ernster, seine künstlerischen Ansprüche durchaus befriedigenden Form in der problematisch geleiteten Wiener Hofoper aufgeführt zu sehen. Diese Zweifel und der Überdruß an der Doppelzüngigkeit des Direktors Jauner ließen ihn sogar seinen Angehörigen gegenüber die heimlich in ihm großgewordene Absicht aussprechen, nach Berlin zu übersiedeln, ein Plan, der, wenn er ausgeführt worden wäre, vielleicht ein unschätzbarer Glücksfall für Grammann und seine künstlerische Entwicklung hätte werden können.

„. . . . Ich bin“ — schreibt er der Mutter am 20. Oktober 1877 aus Wien — „zu diesem

Entschluß um so mehr gekommen, als Jauner, wie mir mitgeteilt wurde, in der perfidesten Weise über meine Opern gesprochen hat. Er ist von vielen Seiten der Thusnelda wegen interpelliert worden und hat das Werk als unmöglich und unaufführbar bezeichnet. Er hat gesagt, daß unter seiner Direktion nur Richard Wagner und Tingel-Tangel gegeben würde. Da nun, wie ich bestimmt erfahre, die jetzige Wirtschaft in der Oper von oben herab sehr gefördert wird, so ist an einen Direktionswechsel vor der Hand nicht zu denken. Und da ist's denn am klügsten, ich räume das Feld; alles andere werde ich dir seinerzeit mitteilen. Am Tag meiner Ankunft sah ich den „Landfrieden“ (Oper von Ignatz Brüll) in einer Ausstattung, die jeder Beschreibung spottet; das Glänzendste, was ich je auf der Bühne gesehen habe; der Text ist vortrefflich; die Musik unglaublich schwach, ohne Kraft und Saft, gestohlen von Wagner bis Offenbach. Instrumentierung dilettantisch. Das Haus war nur ein Viertel voll und verhielt sich ganz apathisch. Gestern abend sah ich „Hasemanns Töchter“ im Carltheater. Das beste Volksstück, das ich je gesehen. Es hat mich tief ergriffen, daß ich beinahe geheult hätte; versäume ja nicht, es zu sehen; es enthält unendliche Wahrheiten. Im Übrigen ist Wien ziemlich still. Skungspelze für Damen und brennendrote Ledersachen sind sehr en vogue. Hier hat man mehr Geschmack,

bei uns aber mehr Charakter, das ist mir nie fühlbarer geworden, als in diesen Tagen . . .“

Dann wenige Wochen später am 9. November 1877: „ . . . Hier schwirren wieder viel Gerüchte durch die Luft: Demission Jauners! — Die Journale machen just gegen ihn Front. Das Defizit von 600 000 Gulden will der Kaiser nicht mehr decken. Wer weiß, was wird. Wenn ich nur eine gute Empfehlung an die Fürstin Pauline Metternich bekommen könnte! Herbeck ist gestorben und die Stelle soll Dessoff angeboten werden. Mein Trio wird am 28. Dezember im Konzert vom Cellisten Sulzer (die sind mir noch am treuesten!) gespielt; Smietanski (Piano), Sauret (Violine). Daher werde ich auch erst im Januar nach Dresden kommen.

Mir geht es sonst gut. Das Burgtheater ist meine einzige Freude. — Für Joseffy⁴¹⁾ habe ich ein Werk geschrieben, welches er jetzt jeden Tag in Italien spielt. Auch fange ich wieder ein neues Stück an: „Reisebilder“ in Form einer Sinfonietta. Wenn ich arbeiten kann, bin ich auch ganz zufrieden . . .“

In einem anderen Brief (März 1878) ist von Caviar und Johannes Brahms die Rede, aber nicht im Sinn eines Gleichnisses:

„Herzlich danke ich Dir für das Fäßchen Caviar, nämlich für die Aufmerksamkeit, daß Du an mich gedacht hast. Ich ließ es abholen, zahlte 1 Fl. 15 Kr. Zoll, und wie ich's aufmachte,

war das Fäßchen leer; unsere Zollbeamten haben wahrscheinlich billig und gut daraus gefrühstückt. Wie ich später erfuhr, da ich mich beschwerte, sollen solche Unterschleife beiden hiesigen Zollbeamten an der Tagesordnung sein . . . Die Ehrlichkeit hört an der Grenze auf. — Brahms' D-dur-Sinfonie hat mir im Ganzen recht gefallen. Das Menuett ist meisterhaft. Ich habe jetzt auch eine Sinfonie in D geschrieben und instrumentiere daran — ich denke jedenfalls, daß sie nicht refusierte wird. „Maccabäer“⁴²⁾ sind durchgefallen. Jauner steht auf dem Punkt, seine Demission zu nehmen. Heute hörten wir bei den Philharmonikern das Siegfried-Idyll; — ganz Meistersinger Akt II und III mit Wiegenlied; — zum Schluß war entsetzlicher Skandal . . .“

In Wiesbaden behauptete sich inzwischen die Melusine im Spielplan. Im Jahre 1879, als der „Allgemeine Deutsche Musikverein“ in einem seiner alljährlich wiederkehrenden Wanderfeste die deutschen Musiker, Ton- und Schallkünstler, die seine Mitglieder sind, nach Wiesbaden, der sonnigen Bäderstadt, entbot, war es die Melusine, die als Festoper vor einem Parterre von Musikern, glänzenden Gästen und ausgezeichneten Männern gespielt wurde. Franz Lißt, Jahre hindurch die ragende Größe dieser deutschen Tonkünstlerversammlungen, folgte dem Werk und der künstlerisch runden Aufführung, die in

Jahn einen schwungvollen Führer fand, mit gespannter Aufmerksamkeit. Lißt, der milde und gütige Meister, war es, der den jüngeren Kunstgenossen auffallend auszeichnete, ihn herzlich beglückwünschte und ihm seine Sympathie und seine hohe Achtung in einer Weise zu erkennen gab, die auch einem weniger bescheidenen Künstlermenschen, als Grammann es war, ein schwelendes Gefühl des Stolzes und des Glückes hätte erregen müssen. Mit Recht konnte Grammann, nach Wien zurückgekehrt, im Nachgenuß der hohen Feiertunden, die ihm in Wiesbaden zuteil geworden, der Mutter schreiben: „— — Die Wiesbadener Zeit war eine Reihe von Festtagen; unvergeßlich! Am Sonntag machte mir Lißt einen Besuch und überraschte mich gerade beim Waschen; darüber hat Dickmann⁴³⁾ ein sehr drolliges Gedicht gemacht, das ich Euch nächstens schicke. Lißt hat uns dreimal vorgespielt und scheint mich lieb gewonnen zu haben. Wo er mich sah, kam er auf mich zu; ich mußte immer bei ihm sitzen. Wie schade, daß Emma nicht mehr da war . . . !“

Im Zusammenhang mit dieser schönen und glücklichen Episode seines Musikerlebens, auf die die Freundschaft und Zuneigung eines Künstlers von der Größe und dem europäischen Namen Franz Lißts warmen Glanz und leuchtende Helle wirft, mag es gestattet sein, der auffallenden Erscheinung zu gedenken, daß der Name Carl

Grammann in den zahlreichen Bänden, die die Briefe Lißts, Wagners und Hans von Bülows enthalten, auch nicht ein einziges Mal erwähnt wird. Man vergegenwärtige es sich, daß Grammann Richard Wagner in Tribschen zugeführt wird, im Hause Wagners verkehrt, von Wagner mit Empfehlungsschreiben nach Wien ausgerüstet ward; daß Carl Grammann für Bayreuth Zeichner von Patronatsscheinen anwirbt, wofür er sich allerdings durch einen sehr liebenswürdigen Brief von Frau Cosima Wagner belohnt sieht; man erinnere sich dessen, daß Carl Grammann mit dem lebhaften Hans von Bülow in Wien freundschaftlich verkehrt, mit dem seltenen Mann, dem Ritter vom Geist, der sein ganzes Leben, sein Tun und Lassen in seinen zahllosen Briefen zum zweiten Mal lebt und in ihnen, wie einen Niederschlag auf einem Filter, alles aufbewahrt, was ihm der Tag bringt; man denke endlich an die so herzliche Annäherung Lißts, an den traulichen Umgang des immer wohlwollenden, immer gerechten und selbstlosen Künstlers mit dem Komponisten der Melusine; und in den tausenden von Briefen, die diese drei Männer einer neuen Zeit, eines neuen Zeitalters der Musik geschrieben haben, sollte, wie auf ein Lösungswort, wie auf eine stille Übereinkunft hin, für den Namen Grammann kein Plätzchen, keine Gelegenheit, ihn zu nennen, nicht einmal der Raum ihn flüchtig fallen zu lassen, vorhanden

gewesen sein und sich geboten haben? Wenig glaubhaft. Aber was soll man glauben? Ist es erlaubt, anzunehmen, daß alle drei Meister den lebenswürdigen Grammann sofort und schleunigst wieder zu vergessen sich bemühten, nachdem sie ihn kaum kennen gelernt, ihn, den sie mit Hochachtung und Wohlwollen ausgezeichnet? Darf man sie zu Heuchlern erniedrigen? Oder, war er ihnen vielleicht zu klein, ihnen, die von so vielen Kleinen sprechen? Zu selbständig, zu wenig willens, sich der Zukunftsmusik mit Haut und Haar zu verschreiben und Laufburschendienste zu tun? Ist also diese Lücke in ihren Briefen bloßer Zufall oder am Ende doch Absicht? Bei der sittlichen Höhe und der menschlichen Größe der berühmten musikalisch-literarischen Dreieinigkeit Wagner-Lißt-Bülow wäre es fast eine Blasphemie, an ein böses Wollen zu glauben. Die Frage läßt sich also, wie man sieht, nicht beantworten.

Im Herbst desselben Jahres (1879) besucht er nochmals Wiesbaden und schreibt von dort aus (am 10. September) einen längeren Brief an die Schwester, in dem Mitteilungen geschäftlicher und künstlerischer Natur sich mischen:

„— — — Also erstens will Ries den Verlag (d. h. meine Sachen) von Kaibel kaufen, ich habe dazu meine Einwilligung zu geben; zweitens will Ries, daß meine Sinfonie den Winter in Dresden aufgeführt wird; drittens hat

er verschiedene Reflektanten für die Melusine, die der am 17. stattfindenden Aufführung in Wiesbaden beiwohnen wollen; viertens wird die Melusine in dieser Saison in Turin aufgeführt, wo „Königin von Saba“ so gefallen hat. Die dortigen Direktoren de Planta und Kapellmeister Pedrotti haben von 14 neuen deutschen Opern die Melusine gewählt und so habe ich denn den Kontrakt gemacht, indem ich mich verpflichten mußte, zu den Proben und zur Premiere nach Turin zu kommen. Die Aufführung, mise en scene, sollen großartig werden und auch Orchester 80 Mann. Also die Sache wird bis Anfang nächsten Monats ratifiziert. — Also doch etwas Erfreuliches. Trotzdem ist Ries ein ganz gewichster Kerl, ohne den ich vorläufig nichts machen kann; — — — 17. oder 18. ist Melusine und zwischen 20. und 22. Premiere der Meistersinger ohne Strich; die Oper fängt um 4,30 Uhr an; ich habe Jahn sehr abgeraten. Wilhelmjs sind von einer reizenden Liebenswürdigkeit und der Doktor⁴⁴⁾ geht für mich durchs Feuer. — — Marchetis „Ruy Blas“ ist in Dresden durchgefallen und „Ännchen v. Tharau“⁴⁵⁾ wird wohl in Wien ähnliches passieren; H. Hofmann hat sich mit seinem Verleger total überworfen

Ich bleibe zur Melusinenaufführung und wenn sie bis 22. herauskommt, auch zur Mei-

stersingeraufführung hier; — die armen Künstler!“

Inzwischen war es dem Verleger der Melusine in der Tat gelungen, die Oper wie im Norden nach Holland, so im Süden nach Italien hin vorzuschieben und die Strömung, die in Italien zugunsten der deutschen Musik eingesetzt hatte, geschickt zu benutzen. In Bologna war Wagners „Lohengrin“ in Szene gegangen, in Turin Goldmarks „Königin von Saba“. Nun bot sich mit der Gelegenheit, in demselben Turin die Melusine aufzuführen, die Aussicht, der Oper ein neues, ungeheures Absatzgebiet aufzuschließen, mit einem entschiedenen und durchgreifenden Sieg ihr einen großen und wichtigen Teil lateinisch-romanischen Kulturlandes zu erobern und überdies eine überaus glückliche Rückwirkung auf das noch abwartende und zögernde Deutschland zu gewinnen.

. Aus dieser Hoffnung heraus schreibt Grammann aus Wien am 17. November 1879 an die Schwester:

„— — — Durch Ries habe ich nun mit Turin abgeschlossen und es dürfte, wenn das Werk dort einschlägt, dies von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit für mich sein. Hoffen wir also das Beste. Ries ist wie ausgewechselt und tut das Möglichste in meinem und seinem Interesse — doch wo findest Du heute Menschen, die nicht nur an sich dächten? Man muß also

darnach trachten, daß die Interessen des einen und anderen parallel laufen, — und das ist bei R. der Fall. Ich will es deswegen nicht mit ihm verderben. In Hamburg und Stuttgart stehe ich nun auch dicht vor dem Abschluß. Baron Dreifus in München bewährt sich als wahrhaft tätiger Freund und setzt alles in Bewegung. Hier gehen jetzt große Veränderungen im Operntheater vor, der Oberinspektor Levi ist entlassen und andere sollen folgen. Jahn geht also definitiv nach Berlin. Sonst geht alles im alten Gleise fort; die Thusnelda hat Dickmann umgearbeitet und ich bin mit der Komposition auch fertig; täglich warte ich auf den neuen Operntext.“

Die königliche Oper in Turin hatte die Aufführung der Melusine auf den 8. März 1881 festgesetzt. In Begleitung seines Vetters Fedor von Kiel eilt Carl auf die Walstatt; die Schlacht wird geschlagen und geht vollständig verloren. Das Publikum ist außer Rand und Band und unter den Wurfgeschossen, die italienisches Temperament auf die Bühne schleudert während der denkwürdigen Aufführung, inmitten eines Höllenlärms von Beifall und Zischen, von Bravorufen, Heulen und Pfeifen, befanden sich sogar — als originelle Zugabe zu den faulen Eiern und Apfelsinen, — als stärkster Akzent des Abscheus und der Ablehnung: tote Katzen. Grammann trug den unerhörten Skandal, dem sein Werk zum Opfer fiel, mit nahezu klassischer

Würde und Gelassenheit. In ein paar prachtvollen Briefen schildert er mit dem Humor und der Ruhe eines Künstlers, der unverwundbar durch einen Hagel von Pfeilen schreitet, die Erlebnisse von Turin: überlegen, lächelnd beleuchtet er die Situation, die er der Schwester in frischer Anschaulichkeit vor das Auge stellt. Er schreibt am 26. Februar 1881:

Heute früh war die erste Probe: Turolla (Melusine) i d e a l : ein reizendes, blondes junges Mädchen; wie geschaffen für diese Rolle, der Tenor vorzüglich. Ebenso alle Anderen. Szenisch ist alles nur Mögliche getan. Ich habe am Klavier selbst begleitet. Die Aufnahme, die ich fand, ist von einer Liebenswürdigkeit, die sich nicht bestreiten läßt. Das Theater ist prachtvoll, aber größer als das Dresdener.

Turin, 1. März 1881.

„— — Heute ist Faschings Dienstag, die ganze Stadt steht vor Tollheit auf dem Kopf . . . Vorerst will ich Euch mitteilen, daß ich vorgestern einen Brief von Wüllner hatte, der mir wiederholt im Auftrage des Grafen Platen⁴⁶⁾ mitteilt, daß die Thusnelda durch den Abgang Tetzlaffs keinen Aufschub erleiden würde, sondern daß die Proben rüstig fortschreiten und Marks die mise en scene übergeben sei; kommt die Thusnelda nun auch erst Ende März heraus, so ist mir das

durchaus nicht unlieb, da auch hier die Première der Melusine erst den 8. sein wird und ich mich dann mit der Abreise nach Dresden nicht so furchtbar zu eilen brauche Drei Proben am Klavier habe ich schon abgehalten und ich kann Dich versichern, daß sich die gesanglichen Stellen so schön gesungen wie von der Turolla von Mossi (Tenor) und dem Bariton Manury im Italienischen weit schöner machen als im Deutschen; das Duett des zweiten und Finale (Duett) des dritten Aktes wirken auf die Sänger ganz enorm. Kostüme und Dekorationen sind wundervoll; morgen ist Probe mit Chor und übermorgen beginnen die Orchesterproben. Das ganze Personal und die Direktion ist von einer bezaubernden Liebenswürdigkeit. Jeden Abend ist hier Ballet: circa 120 Ballerinen, darunter reizende Mädeln und F. und ich immer dazwischen; wir füttern die Mädeln mit Bonbons; da tanzen sie noch mal so hübsch. Und wie hier getanzt wird! Kolossal, noch besser als in der Scala. Das Publikum brüllt allemal. Vorgestern waren wir auf einem Maskenball, Theater Scribe; gestern auf der großen Armenredoute Teatro regio, wo auch die Herzogin von Genua war. Die Anwesenheit derselben schloß jedoch nicht aus, daß im Saal die Haute cocotterie sehr fidel war. In den ersten drei Rängen die Haute volée in Brillanten, und darunter und darüber Eva en paradis; oder vielmehr en tricot. Alles jedoch

sehr anständig. Ich wurde hier verschiedentlich angesprochen, was zur Folge hatte, daß ich eine Masse Loose für die Armenlotterie kaufen mußte. Gestern haben wir 20 Besuche gemacht, hauptsächlich in der Aristokratie — — Von Morgen ab täglich zwei Proben; gestern eine bis 11,30 Uhr Nachts; wir kommen immer um 3 nach Haus; heute stand ich um 1 Uhr auf. Soeben war der Korso. Wundervolle Equipagen und schöne Frauen; wir haben Bouquetts geworfen. Mit einmal kam ein Regen und alles stob auseinander“

Und nun, nach dem Präludium und dem Intermezzo, das Hauptstück:

Turin, 14. März 1881.

Liebe Emma! Also die Schlacht wäre geschlagen; trotzdem sind F. und ich guter Dinge, denn der Fall der Melusine hier hat nichts mit der Oper, nicht einmal etwas mit meiner Person zu tun; es war eine Prinzipienfrage, diese war schon entschieden, ehe der Dirigent ans Pult getreten war. F. hat Dir geschrieben, daß wir der ungenügenden Proben wegen sowohl als auch wegen der widersinnigen Striche im dritten Akt einen ernsten Disput mit der Direktion hatten; wir hatten daraus ersehen, daß wir sowohl der Direktion als auch dem Publikum gegenüber mit dem Hauptfaktor der Oper, mit der Poesie der Situation und der Musik

nicht rechnen konnten. Daß das Publikum, welches gewohnt ist, sich während der Oper gegenseitig Besuche zu machen, zu schwatzen und sich zu belorgnettieren, sich kaum daran gewöhnen wird, dem Gange der Handlung zu folgen und sich der erzeugten Stimmung hinzugeben: Das alles wußten wir und dachten auch an die Abreise, hielten es aber doch schließlich für feige, uns persönlich der „Schlacht“ zu entziehen. Außerdem ist die „Melusine“ die zuletzt zu inszenierende Oper der jetzigen Direktion gewesen; im Publikum will man allgemein, daß dieselbe Direktion das Theater nicht wieder bekommt und machte fortwährend gegen jede Novität dieselben Skandale; Carmen wurde beispielsweise auch nicht zu Ende gespielt. Ferner passierte noch folgendes: die Partie des Fischerknaben wurde mit Gewalt einer Signora Mai (einer Prima) aufgedrungen; deren Verehrer erklärte überall, er könne sich das nicht gefallen lassen und würde die „Melusine“ auszusuchen lassen. Das war vorher bekannt und so kam es auch.

Ehe ich Dir nun den Abend selbst beschreibe, muß ich Dir noch sagen, daß ich im vollen Bewußtsein der Situation auf die Szene ging und so kalt und gleichgültig war, daß — au tour du coeur — weder das Beifallstoben des 1. Aktes, noch das Brüllen und Pfeifen im letzten großen Eindruck auf mich machten; ich

habe noch dem ganzen Ballet beigewohnt, habe nachher ein Glas Bier getrunken, meine Zigarre geraucht und bin so ruhig eingeschlafen, als wenn nichts passiert wäre.

Ich habe die feste Überzeugung, daß alles, wie es gekommen, meinem Renommé in Deutschland nicht schaden kann, und für Italien ist meine Musik nichts. Das weiß ich jetzt bestimmt und wußte es schon vor der Vorstellung.

Also gegen 8 Uhr begann das Ding. Das Vorspiel wurde sehr schön gespielt und „bis“ verlangt (wie ich höre); ich ging aber nicht heraus. Der erste Applaus kam nach der Szene des Raimund, der zweite nach dem Duett. Dann nach den Chören. Nach dem ersten Akt ein Mordsskandal, doch setzte nach langem Kampfe die Klatschpartei es durch, daß wir (ich inmitten von Melusine und Raimund) zweimal vorkommen mußten. Die Logen klatschten, von Oben einzelne langgezogene Pfiffe; die Herzogin von Genua applaudierte sehr lebhaft und ich mußte mich oft verneigen (vorgestern waren wir in lebenswürdigster Weise von ihr empfangen worden).

Nun fing der zweite Akt an. Nach dem Vorspiel wollten einzelne klatschen, sofort wurden sie niedergezischt. Beim Liebesduett wurde einzeln gelacht, geklatscht, gezischt; ich bewunderte die Turolla und Mozzi, die ruhig

weiter sangen, natürlich in kolossaler Aufregung. Die Bade-Szene und der Schluß des zweiten Aktes gingen ruhig zu Ende. Ebenso der dritte Akt, 1—4 Szene. Als nun aber der Fischer gesungen und der Marsch vorbei war, wurden erst die „Priester im Zuge“ verhöhnt, dann ging der Skandal los; wie die Bestien; Heulen, Pfeifen, Schreien (man hatte sich Pfeifen mitgebracht!). Die Herzogin stand empört auf und verließ die Loge; die Turolla sang als letztes Wort noch: „Maladetto a te“. — Da mußte der Vorhang fallen und das Klatschen, Pfeifen und Heulen ging nun erst recht los, weil man von einer Seite die Fortsetzung wollte; das riskierte man aber nicht. Ich habe die Künstler, namentlich die Turolla und Pedrotti bewundert. Sie haben das Möglichste geleistet. Die Zeitungen und die Vernünftigen sind empört über die Geschichte. — — — —“

Man mag über das Turiner Ereignis denken wie man will, den Totschlag, der an dem unverständenen Werk des deutschen Künstlers begangen wurde, für die deutsche Kunst als belanglos erklären und seine ernstlich schädigende Nachwirkung auf die Ausbreitung der Grammannschen Bühnenwerke bestreiten: sicherlich darf aber über der Vergewaltigung eines wertvollen Kunstwerkes das Eine nicht übersehen werden, daß der Deutsche zu wenig naiv und unbefangen ist, als daß er eine scheinbare

Niederlage schnell und restlos vergessen könnte, eine Niederlage, die ein schaffender Künstler deutschen Blutes erlitten — noch dazu im Ausland erlitten; denn vor dem Ausland besitzt ja Freund Michel seit jeher eine ungeheure Hochachtung! Ihn plagt immer wieder die Erinnerung an fatale Daten und er unterläßt es nicht, sie wie eine historische Übung stets von Neuem in seinem Gedächtnis aufzufrischen. Viel bedenklicher — als Grammann glauben wollte, — wurde der Turiner Sturz seiner Melusine durch die allzugroße Nähe, in die der Zufall jenes italienische Fiasko an die Uraufführung seines neuen Bühnenwerkes, der Oper „Th us n e l d a“ rückte, die — drei Wochen später — am 31. März 1881 in Dresden stattfand. Der vollständige Titel des neuen Werkes lautet: „Th us n e l d a und der Triumphzug des Germanicus.“ Für die Oper waren die vorzüglichsten und glänzendsten Künstler des Dresdener Hoftheaters mobilisiert worden: Therese Malt en in der Titelrolle, Paul Bulss als Germanicus, Heinrich Gudehus als Siegmund und Decarli als Publius; ihnen standen in kleineren Rollen Emil Goetze, das neu aufblitzende Tenorgestirn und Ernestine R ö ß l e r, eine junge Altistin, die später als Frau Schumann-Heink zu so großem Ruf gelangen sollte, zur Seite. Ein wundervolles Ensemble herrlicher Stimmen, von Franz Wüllner als Dirigenten sieghaft ge-

führt. Die Oper, die mit großem Beifall aufgenommen wurde, widmete Carl Banck, einer der in jener Zeit führenden Kritiker Dresdens eine Besprechung⁴⁷⁾, in der es u. a. heißt: „Der Komponist entfaltet ein bedeutendes und höchst sympathisch anziehendes Talent. Wohl ist er dem Einflusse Wagners sehr hingegeben — das liegt fast unabweislich in der musikalischen Atmosphäre der Gegenwart, — doch mit wesentlicher Beschränkung: vornehmlich folgt er ihm in Art und Führung der Modulation, in Bildung und Verknüpfung der melodischen Phrasierung und natürlich auch in der Instrumentation, aber er hält größtenteils den selbständigen Abschluß einzelner Formen, den Ensemble-Gesang (in Duetten, Terzetten usw.) fest. Grammann besitzt eigene melodiöse und von warmem Gefühl und Noblesse des Ausdrucks erfüllte Empfindung, poetische und phantasievolle Konzeption, eine außerordentlich gewandte, musikalisch tüchtig mit Geist, Geschmack und feinem Tonsinn durchgebildete Technik, letztes besonders auch in der Instrumentation, die sich durch reizende Eigentümlichkeit des Kolorits und sorgfältige Ausarbeitung auszeichnet.“

Nun ja, der große Erfolg war da und er stellte sich überall ein, wo die neue Oper zur Aufführung kam: so im Stadttheater zu Königsberg⁴⁸⁾ im November 1882. Louis Köhler

äußerte sich bei dieser Gelegenheit über das Werk als Drama und Musik in sehr bemerkenswerter Weise in der „Hartungschen Zeitung“:

Die Handlung der Oper von Dickmann und Grammann „Thusnelda und der Triumphzug des Germanicus“ ist die folgende: Drusus, der Neffe des Kaisers Tiberius (mit dem Beinamen Germanicus als Ehrentitel für seine zahlreichen Siege in Germanien), hatte im zweiten Jahrzehnt n. Chr. die Cherusker an der Nordsee und der Weser zwar besiegt, doch nicht entschieden genug, um sie zu beugen. Tiberius, sein Kaiser und Onkel zu Rom, hegte ob der Erfolge des Neffen Eifersucht und Mißtrauen gegen denselben und wünschte deshalb, den ihm gefährlich Scheinenden von dem Felde seiner Siege abzu-berufen. Dies geschah denn auch unter dem Vorwande, Germanicus solle zur Feier seines Triumphes nach Rom kommen. Doch wünschte und hoffte Germanicus, seine Besiegung der Cherusker zuvor erst noch zu vollenden, zu welchem Zwecke er einen Vertrag mit dem Cheruskerfürsten Armin abschloß, der bereits früher im Teutoburger Walde den Varus mit seinen Legionen geschlagen hatte. Es war dies eine Niederlage der Römer, zu deren Rächung eben jetzt Germanicus gegen die Cherusker gesandt worden ist. Neben diesem historischen Kern der Handlung und mit dieser verwebt spielt auch ein lyrischer Teil der Oper seine Rolle. Germa-

nicus will die treue Gattin Armins, seine Gefangene für sich gewinnen; sie stößt ihn zurück. Germanicus rächt sich dadurch, daß er die Cheruskerfürstin, zugleich auch das Liebespaar, den Bruder Thusneldens, Siegmund, und dessen Braut, Hilda, mit nach Rom führt, um mit ihnen seinen Triumphzug zu verherrlichen. Dort wird Thusnelda von dem Volke verhöhnt, beschimpft und gemißhandelt. Um noch ärgerer Erniedrigung zu entgehen, gibt sie sich, nachdem sie Siegmund und Hilda zur Flucht überredet, den Tod. — Diese Handlung scheint für ein Theaterstück ganz in der Ordnung zu sein; sie ist zudem in anständiger Sprache versifiziert, und das Textbuch stellt die Personen nach ihren verschiedenartigen Interessen charaktermäßig vor den Zuschauer hin. Aber wann hätte man nicht mit einem neuen Operntext zu rechten und zu hadern? Eine Handlung kann an sich logisch und korrekt gedichtet und doch nicht passend für Musik sein. Wenn man den Stoff zu „Thusnelda“ betrachtet, wird es auffallen, wie stark darin die politische Aktion vorwaltet und der lyrische Teil dagegen zurücksteht. Die Heldin der Oper, Thusnelda, ist ganz patriotisches Pathos, in welchem sogar die Liebe zu dem abwesenden Gatten Armin ziemlich verflüchtigt wird. So ist die Persönlichkeit der hehren Frau für die Musik nicht unmittelbar geeignet: ihre passive Treue zum Gatten und zum Vaterlande, die den

tragischen Ausgang der Handlung bestimmt, veranlaßt eigentlich keine inneren Seelenkämpfe, die uns anziehen könnten, wie z. B. die Gattentreue der Leonore im „Fidelio“, die als Liebende und Leidende mit ungemeinem Aufschwung handelt. Der Bruder Thusneldens, Siegmund, tritt uns zuerst als ein zweifelhafter Charakter entgegen: als germanischer Fürst hält er es mit den Römern, die nach seiner Meinung die höhere und bessere Nation sind. Thusneldens Überredungen, seiner geliebten Hilda Bitten üben keinen Einfluß auf ihn, aber die Gesänge seines Volkes bei den heiligen Gebräuchen wandeln ihn plötzlich um: er ist wieder ganz Germane und Wotans Getreuer. Im übrigen ist Siegmund in der Oper nicht viel mehr als ein Niemand, denn nichts von Belang geschieht durch ihn. War der innere Kampf Siegmunds um Hildas Besitz als Preis seiner Bekehrung von etwas zweifelhaftem Interesse, so fehlt ein solches gänzlich für Hilda: sie ist nur von Siegmund geliebt und zieht nicht selbständig an. Das Liebespaar ergreift schließlich die Flucht und wird durchaus nicht vermißt. Es bleiben noch die Römer, Germanicus, Publius und andere. Mag es auch frevelhaft klingen, so wird es doch schwerlich zu widerlegen sein: die Römer sind unmusikalisch. Niemand hat sie besser „in Musik gesetzt“ als weiland Spontini in seiner „Vestalin“, aber auch dort kommt es nicht über ein kaltes Feuer

hinaus. Das Hochgefühl, ein Römer zu sein, geht auch dem liebenden Publius über alles, und was an Sinnlichkeit bleibt, ist nicht ohne Rohheit. Germanicus ist nicht ohne persönliche Anziehung, und er könnte in seiner Art von Ehrgeiz ein bedeutendes Interesse auf sich ziehen, zumal es scheint, als habe er in Thusnelda noch etwas mehr als nur eine Verbündete für seine Pläne im Sinne; doch wäre das alles im Texte mehr auszuprägen gewesen. Immer hat man ein Gefühl, es werde ein Jemand auftreten, der höher als alle steht, für den unser aller Herzen hochschlagen, und der auf dem Zettel nur vergessen sei: Armin, der uns in seiner Abwesenheit imponiert. War er gefangen, ich denke, der Dichter hätte ihn freilassen dürfen, denn mit ihm fehlt doch der wahre Akteur, der Kopf und Arm des Ganzen. Die Vorgänge sind ohne ihn zu sehr reliefartig, ihnen und den Personen fehlt bis auf den in seinen einzelnen Handlungsmomenten großartig wirkenden Triumphzug das selbstkräftig hervortretende Existenznotwendige. Da tritt nun der Komponist ein: Herr Grammann erweist sich als ein bedeutendes Talent. Seine Musik ist vom Anfang bis zum Ende schön und ungewöhnlich, teils nur als Musik überhaupt, die nicht unmittelbar aus den mancherlei musikalisch unergiebigem Situationen und Menschen kommt; teils aber auch als kernhafte dramatische Musik, die den inne-

ren Menschen wiedergibt und uns in die wärmste Mitleidenschaft hineinzieht; außerdem aber auch als eine dekorative Musik, deren Erfindung viel Originelles und Charakteristisches hat, während die Instrumentation ungewöhnlich effektuiert und als eigenartig das besondere Interesse auf sich zieht. Wie Grammann alle Szenen und Personen mit gleich warmem Hineinleben musikalisch behandelt hat, so scheint es, als ob er beständig in seiner Begeisterung weniger für das einzelne als für den ganzen Stoff geschaffen und diese Begeisterung gleichsam in einem einzigen breiten und vollen Genuß über die gesamte Welt der Handlung ausgeschüttet habe, die nun überall davon durchdrungen wurde, so daß die Musik auch selbst da eifervoll und innerlich klingt, wo der Stoff im speziellen nicht musikalisch anregen konnte. Thusnelda, das erhabene empfindende Weib, ist wie aus Stahl herausgearbeitet und mit einer geradezu vehementen Musik bedacht, über die der Dichter, dem diese Gestalt sehr wohl gelungen ist, wohl selbst erstaunt gewesen sein mag. Allerdings hat der Komponist überall in der Oper, wo die Leidenschaft stürmt, sich des gefährlichen Mittels häufiger hoher Tonlagen im Fortissimo, bei dynamisch sehr ausgiebiger Instrumentation bedient, aber es steckt doch auch Gehalt darin, so daß man überzeugt fühlt: Dieses Weib mußte gerade so singen. Und so sang denn auch Fräulein

lein Schefzky die Thusnelda: groß und aus dem Vollen heraus erfaßt, in riesig gestalteten Tonzügen der hochaufwogenden „unendlichen Melodie“ und mit einem Spiel voll dramatischer Kraft. Herr Goldberg war als Germanicus bei seinem ersten Erscheinen nicht gleich in der vollbewußten Haltung, welche er nach und nach immer mehr gewann und bis zu einer stolzen Heldenhaftigkeit steigerte, welche er, je nach der textlichen Forderung, in vortrefflicher Weise nuanzierte. Ton und Wort fanden eine echt künstlerische Verbindung, und nur selten wird diese von dem Komponisten geist- und phantasievoll behandelte Partie einem unserem Goldberg in allen Beziehungen ebenbürtigen Sänger zufallen. Sehr schwer ist die Haltung des Germanicus am Ende der Oper wiederzugeben: der Triumphator, ergriffen von dem Tode der Thusnelda, den sie sich selbst mit dem Schwerte gab, weiß, daß auch ihm durch des Kaisers Heimtücke der Tod bevorsteht, und so wird der Ausgang seines Triumphzuges für ihn ein Grabgeleite. Hier, in dem abfahrenden Triumphwagen stehend, die Gemütsverfassung auszudrücken, ist eine so mißliche Aufgabe, daß vielleicht eine starre, große Haltung zu empfehlen ist, welcher man ansieht, daß der geknickte Held sich innerlich Gewalt antut, um erst später zusammenzubrechen. — — —“

So weit Louis Köhler, der geistvolle und

warmherzige Musiker. Und der gleiche tiefe Eindruck, der von dieser Königsberger Aufführung ausgegangen war, verknüpfte sich auch in Hamburg mit der Darstellung des Werkes, wo Thusnelda im März 1883 mit Rosa Sucher und Eugen Gura in den Hauptrollen unter Josef Suchers Leitung in Szene ging und trotz einer übereilten und unfertigen Aufführung, der die künstlerische Abrundung und die Reife fehlte, ungewöhnliches Aufsehen erregte. Aber überall, wo Carl Grammann der Künstler und Musiker als Opernkomponist zu Wort kam, waren auch Feinde und Neider an ihrer heimlichen Wühlarbeit. Der Turiner Mißerfolg der Melusine, der ja nicht in der künstlerischen Wesenheit, etwa in der dramatischen Ohnmacht oder in der musikalischen Unergiebigkeit dieser prächtigen Erstlingsoper, sondern in äußeren Ursachen begründet war und einzig aus dem Zusammenwirken mißlicher Verhältnisse, aus dem der italienischen Seele unfäßbaren, mit germanischer Naturromantik gesättigtem Märchenstoff zu erklären ist, wurde geschickt gegen Grammann ausgebeutet. Gleichgültige Freunde und einflußreiche Persönlichkeiten, denen Grammann rückhaltlos sein Vertrauen, seine Zuneigung, seine Freundschaft geschenkt hatte, waren im geheimen seine stillen und zähen Widersacher; problematische Naturen, leichtsinnige Künstler und flotte Schuldenmacher, denen er seine Börse zur Verfügung

zu stellen durchaus nicht willens war, flüsterten da und flüsterten dort, zischelten und verdächtigten; Intriguen wurden gegen ihn, den Künstler und den Menschen, gesponnen; der Klatsch niederer Seelen heftete sich an seine Sohlen. So ward seine Umwelt schwankend und so zerrannen ihm die Erfolge seiner Opern unter den Händen. Das war die Zeit, in der die erste tiefer in seine Seele hinabgreifende und sie ernstlich verwirrende Disharmonie in das Leben Grammanns kam, die Zeit, in der ihn, durch dessen moralische Widerstandskraft die ersten leichten Risse gingen und die glänzende Glasur seines Charakters ritzten, Frauen ausbeuteten und unglücklich machten, die Zeit, in der die besorgte Schwester mit dem heißen Wunsch an ihn herantrat, sich einen eigenen Herd zu gründen, ein Weib heimzuführen, sich zu retten. Vergeblich. „Er war verwöhnt und sein Vermögen nicht groß genug, um ihm für eine Familie ausreichend zu erscheinen“ — klagt die treue Emma in ihrem Tagebuch. Wie Johannes Brahms blieb er allein, — „ohne den gesunden Halt einer guten und edlen Frau . . . Und das war sein Hauptunglück.“ Und wenn Brahms sich in die vier Wände seines Arbeitszimmers zurückziehen konnte, wenn ihm Welt und Menschen widerlich wurden, so blieb Grammann diese Weltflucht versagt: denn als Opernkomponist konnte und durfte er ohne häufige Berüh-

rungen mit dem Theater, mit dieser Welt des Scheins und der Täuschung nicht nur nicht leben, sondern sah sich vielmehr durch seinen Beruf mit tausend Fäden ihr verknüpft und zu ihr hin gezwungen. Trotz der zerstörenden Kräfte, die am Leben und an der Kunst Grammanns nagten, sein seelisches Gleichgewicht störten und ihn entweder der Verbitterung oder fatalistischer Gleichgültigkeit entgegentreiben mußten, blieben ihm Schaffensfreudigkeit und schöpferische Lust erhalten. Keine Tatsache spricht beredter für den inneren Reichtum und das kernhafte seiner Natur als die Schaffenslust und die künstlerische Ernte dieser kritischen Jahre. Kaum hatte er eine dritte Oper „Das Andreasfest“ beendet, als ihn sofort wieder neue Opernpläne in Atem hielten. Den Sommer des Jahres 1881 beschloß Carl im deutschen Norden zu verbringen, die Nordsee zu besuchen und die weitere niederdeutsche Heimat wiederzusehen. Die Vaterstadt Lübeck war ihm in wehmütiger Erinnerung gekommen: das große Grammannsche Haus an der Beckergrube war verkauft worden.

„. Auch mich hat der Verkauf⁴⁹⁾ unseres alten, lieben Hauses, schrieb er an Emma aus Wien am 25. Juni 1881, eigenartig berührt; es machte mir so den Eindruck, daß hiermit das letzte Band zerschnitten wurde, das uns an unsere Vaterstadt fesselte. Doch sei, wie ihm wolle; es ist so recht und gut; freuen wir uns,

daß das Haus in der Familie bleibt und daß neues Leben aus den Ruinen blüht“

Während Mutter und Schwester, wie immer, auch in diesem Sommer in der Schweiz ihre Ferien verlebten und dem geliebten Rigi treu blieben, genießt Carl mit tiefer Herzensfreude die Heimat. Ihm hatte sich sein getreuer Vetter Fedor von Kiel angeschlossen. In Hamburg macht man Halt. Und am 14. August 1881 schreibt er den Seinen:

„— Da bin ich nun einmal wieder nach langer, langer Zeit im Norden und höre „platt-dütsch spreken“ und atme frische und gute Luft und esse Perlbohnen und Kücken und fühle mich an das Getriebe einer Tätigkeit, die mich mit inniger Rührung an meine Kindheit, ich will nicht sagen: Jugend, erinnert; das hat auch sein Gutes, wenn es mir auch auf der anderen Seite unendlich leid ist, daß ich auch für dieses Jahr mit Euch nicht auf dem Rigi sein kann. — — — Hamburg gefällt mir ungeheuer; alles so solide und kräftig. Leider ist's heute miserables Wetter. Alle Augenblicke Gewitter und Gußregen.⁵⁰⁾ Wir wollten eine Ausfahrt machen in den zoologischen Garten; es geht aber nicht. Wahrscheinlich gehen wir Abends ins Thaliatheater, wo wir gestern eine ausgezeichnete Vorstellung sahen, die ans Wiener Burgtheater erinnerte . . .“

Von Hamburg ging die Reise elbabwärts: über die breiten Wasserbahnen des mächtigen

Stromes, der großen Lebensader der reichen Handelsstadt hinaus in die grüne Unendlichkeit der Nordsee, zu den purpurenen Felsen, die rötlich glimmernd aus chrysopras-farbener Weite emporsteigen zum blauen Himmel, mit Duft übersponnen, mit Sonnenfunken betupft: das unvergleichliche Felsengedicht Helgoland — aus der Ferne gesehen: ein Märcheneiland, eine Insel der Seligen — zog Grammann, den Naturfreund, tief in seine Poesie hinein. Den Frieden des Helgoländer Nordseedylls genossen die beiden Freunde nicht allzulange. Nach einigen köstlichen Tagen kehrten sie nach Hamburg zurück. Mit dem Dresdener Schriftsteller Franz Koppel-Ellfeld war ein gemeinsamer Aufenthalt auf der nordisch herben Insel Sylt verabredet worden in der Absicht, den Plan und den Entwurf einer neuen Oper auszuarbeiten. Indessen, der Ausflug nach Sylt unterblieb und Grammann zog sich auf einige Zeit in die ruhige, malerisch reizvolle Sommerfrische Bellevue-Düsterbrook an der Kieler Förde zurück, von wo aus er am 30. August 1881 an die Mutter aufklärend berichtet:

„ — — Also alles hat sich denn 'mal wieder geändert. Wir langten gestern vor acht Tagen von Helgoland in Hamburg an; hatten uns mit verschiedenen Hamburgern angefreundet und erfreuten uns denn auch einer brillanten, äußerst fidelen Überfahrt. Die Hamburger Familien

luden uns gleich die nächsten Tage zu Tisch ein und so vergingen zwei Tage in angenehmster Weise. Mit einem Mal kam eine Depesche von Koppel: „Sylt unmöglich, — Marienlyst!“ Das konnte ich nun nicht, weil die Zeit zu knapp und die Reise zu weit. Es wurde hin und her telegraphiert und endlich beschlossen, daß Koppel nach Hamburg zurückkommen sollte. Er traf denn auch Mittwoch abend ein; es wurde nach einem ruhigen Ort geforscht, wo man Seebäder nehmen könnte und wir kamen auf Düsternbrook bei Kiel. . . . In Sylt, abgesehen von der beschwerlichen Reise, hätten wir keine Ruhe gehabt; es wären so viele Bekannte dagewesen, daß es unmöglich gewesen wäre, sich ihrer Gesellschaft zu entziehen. Freitag mittag kamen wir in Bellevue an. Wunderhübsche Lage, schwache Bäder, aber sehr kalt (11 °), ohne Wellenschlag. Ich zahle für mein Zimmer 22½ Mark per Woche, für Pension 37 Mark. In meinem Leben habe ich keine Pension gehabt, wo so gut und reichlich (ganz alte Lübecker Kost!) gegessen wird wie hier. Wir machen nun gar keine Bekanntschaften und arbeiten fleißig. Außerdem besehen wir uns die Flotte. Wir waren auf dem „Friedrich Carl“ und „Friedrich dem Großen“. Auf erstem auf einem Ball; riesig interessant. Die Offiziere und Matrosen sind so nett, daß es eine Freude ist, — sie ist eine Pracht, unsere Marine! Also unser Öperchen

(ein Akt!) verspricht reizend zu werden; ein feines Lustspiel, ganz originell! Es heißt „Ein Handstreich“ oder „Auf neutralem Boden“ und spielt an Bord einer amerikanischen Fregatte an der Schleswigschen Küste zur Zeit des ersten deutsch-dänischen Krieges.

— — — — —

Der Entwurf ist, wie gesagt, Koppel reizend geglückt; wenn die dichterische Ausführung ebenso wird und ich den richtigen Ton in der Musik finde, dann kann's Spaß machen. Die ersten beiden Szenen nehme ich schon mit. Den Rest schickt er mir nach Wien. Also soeben bekam ich von Wüllner einen Brief, nach dem Thusnelda wahrscheinlich nicht vor, spätestens aber 11. September sein wird; ich muß vorher (zu den Proben) in Dresden sein und muß auf Wunsch des Grafen Platen das etwas lange Vorspiel zum dritten Akt (was sie nicht kürzen wollen) noch dort umarbeiten. Das soll denn auch geschehen . . .“

Die Rückreise nach Wien verläuft programmäßig; und Grammann würde Ursache gehabt haben, mit der künstlerischen Ausbeute dieses Sommers, mit den Anregungen und den Freuden, die ihm Hamburg, die ihm Nord- und Ostsee geschenkt, zufrieden zu sein, wenn nicht von Dresden aus störende Nachrichten zu ihm den Weg gefunden hätten. Die Wiederaufführung der „Thusnelda“ verzögert sich:

„— — — Einerseits hört man“ — so schreibt er aus Wien am 20. November 1881 der Mutter — Bulss⁵¹⁾ kann nicht ;dann wieder: Bulss will nicht. Was in meinen Kräften steht, die Opfer, die ich bringen kann, das habe ich redlich getan. Ich muß es nun der Direktion und Wüllner (von beiden Seiten bin ich von dem Interesse für die Sache überzeugt) überlassen, wann die Thusnelda mit oder ohne Bulss wieder aufgenommen wird.

— — — — —

Ein zweckloses Drängen, Bitten, Betteln würde aber alles eher verschlimmern, als verbessern. Die bekannten, leeren Versprechungen kenne ich zur Genüge; ich würde mir die ganze Stimmung an meiner Arbeit verderben und nichts erreichen. — — — Hat meine Musik den inneren Wert, so wird sie sich trotz aller Bosheiten mit der Zeit ihren Weg bahnen. Ich nehme einen Erfolg als Geschenk des lieben Gottes dankbar an, danke allen, die mich in meinen Bestrebungen unterstützen, muß aber das Kreuz ruhig weitertragen, welches zu schleppen mein Beruf mit sich bringt. Ich arbeite fröhlich weiter und tue meine Pflicht. Selbstquälerische Ruhmesgelüste habe ich abgestreift; die Kunst ist lang — das Leben ist so kurz . . .“

Wien hatte inzwischen für Grammann eine ganz neue und erfreuliche Bedeutung erlangt, als 1880, mit der Berufung Wilhelm Jahns,

des genialen Dirigenten, in eine leitende Stellung an der Hofoper, ein Mann in sein Gesichtsfeld getreten war, der ihm vor wenigen Jahren schon in Wiesbaden als Urheber, liebevoller Förderer und schwungvoller Leiter der ersten Melusinenaufführung einen unvergeßlichen Dienst erwiesen, der, selbst hochbegabt, eine reif entwickelte Persönlichkeit, kraftvoll und lebhaft, die Begabung und Kunstanschauung Grammanns ihrem ganzen Umfange nach zu bewerten und zu schätzen imstande war und der ihm ein immer offenes Wohlwollen entgegenbrachte, das sich in dem Maße bis zu herzlichster Freundschaft erwärmte, als Jahn die durchaus gediegene Vornehmheit würdigen lernte, in der das Wesen und der Charakter Grammanns bodenständig wurzelte. Mit dem Eintritt Wilhelm Jahns in einen neuen, bedeutsam erweiterten Wirkungskreis durfte auch der Opernkomponist Carl Grammann mit neu auflebenden Hoffnungen und frohen Erwartungen auf die Wiener Hofoper, das vornehmste und reichste aller deutschen Operntheater, blicken. Im freundschaftlichen Verkehr mit dieser imposanten, organisatorischen Persönlichkeit, mit diesem scharfblickenden und erfahrenen Musiker, der, innerlich gut und gütig geblieben, einem ringenden Künstler immer hilfreich sich zu erzeigen bereit war, fand Grammann Trost und Ausgleich für mancherlei Widerwärtigkeiten des Lebens; und daß

er sich auf diesen breiten Mann stützen, der wohlwollenden Förderung Jahns sich erfreuen durfte, erhöhte nach außen hin sein Ansehen und hielt seine heimlichen Widersacher im Schach. Trotzdem seufzt er: „. . . auch hier ist eine Gegenströmung zu überwinden. Ach Gott, es ist so wenig Liebe, so viel Neid und Haß auf der Welt.“ Es liegt nahe, anzunehmen, ja, es verstand sich von selbst, daß zwischen den beiden Männern in allen künstlerischen Dingen ein ganz freier und offener Ideenaustausch sich anbahnte, daß Grammann den um einige Jahre älteren Freund in seine Pläne einweihte, ihm fertige Arbeiten vorlegte, neu entstehende ihm zeigte; Ratschläge von ihm erwartete und empfing, Wichtiges mit ihm besprach und in ernstesten Fragen über bedeutsame musikalische Angelegenheiten seine Meinung häufig einholte. Das frohe Geben und Nehmen der Freundschaft kennzeichnet ihr Verhältnis. Grammann begeistert sich an der Dirigierkunst Jahns, an dem Temperament, an dem Feuer seines Vortrags. Und Jahn bindet ihn und verpflichtet sich den Komponisten der Melusine aufs neue, indem er die neue Oper Grammanns „Das Andreasfest“ zur Aufführung in der Hofoper bestimmt, indem er dem Komponisten die Notwendigkeit klarlegt, die Melusine umzuarbeiten und diesem talentstrotzenden Werk eine wirkungsvollere dramatische Fassung zu geben: eine Anregung, der Gram-

mann um so williger folgt, als er sich der Notwendigkeit des Jahn'schen Vorschlags durchaus nicht verschließt und von einer Neugestaltung der Melusine eine das Schicksal dieses Werkes im günstigen Sinne entscheidende Wendung erhofft. Zunächst freilich beschäftigt er sich mit der kleinen, oben in einem stillen Ostseewinkel, im Anblick der jungen deutschen Kriegsflotte skizzierten Operndichtung „Auf neutralem Boden“, die selbst auf einem Schiff spielt und sich in milder Seestimmung leise schaukelt. Am 18. März 1882 schreibt er der Mutter, wie er „mit dem Duett aus der Koppelschen kleinen Oper“ zu komponieren angefangen und fährt dann fort: „... Das wollte nun gar nicht gehen, ich brachte nichts fertig; es war gerade, als ob die Erfindung mir eingerostet sei. Ich habe drei Tage gebraucht, um mich geistig wieder flott zu machen. Nun geht's wieder ganz passabel. . . Jahn⁵²⁾ und Tetzlaff⁵³⁾, die hier mittlerweile riesige Triumpfe gefeiert und sich in ihrer Stellung absolut gefestigt haben, empfangen mich sehr freundlich. Das „Andreasfest“ soll nun bestimmt im Herbst daran kommen. Thusnelda wäre mir lieber. Hoffen wir, sie kommt später. — — Neulich hörte ich in der Oper: Der Widerspenstigen Zähmung von Götz — mit der Lucca: die ist im 2. und 4. Akt geradezu entzückend. Ich rate dir und Emma, wenn die Lucca die Partie und die Carmen im April in

Berlin singt, herüber zu fahren und das auch anzuhören, es ist der Mühe wert. Die Musik ist ja auch sehr graziös, wenn auch nicht plastisch und originell. Am Montag war die Generalprobe zu „Mephistopheles“ von Arigo Boito, — sehr interessant, großartig ausgestattet. Musik: einzelne Genieblitze; im ganzen kannibalisch dilettantisch, ich fürchte, Jahn, der selbst dirigiert, wird eine unangenehme Erfahrung machen. —“

Im Spätherbst desselben Jahres — am 30. November 1882, — erlebte die romantische Oper „Das Andreasfest“ ihre Uraufführung. Wiederum war es das Hoftheater in Dresden, das sich auch diesem Werke gastlich geöffnet hatte. Die Oper, deren Textbuch von Roderich Fels stammt, verknüpft eine volkstümliche Handlung mit jener berühmten Episode aus dem Leben des Kaisers Maximilian, die auf der schroffen Höhe der Martinswand sich abspielt, in die Volkssage überging und von deutschen Dichtern des öfteren besungen und verherrlicht worden ist.

Die Wirkung dieses Opernwerkes, in das die archaischen Weisen alter katholischer Kirchengesänge hineinklingen und mit der ergreifenden Melodie des alten Meisters Heinrich Isaac „Innsbruck, ich muß dich lassen“ in die Sphäre des Feierlichen einlenkt, war stark und ebnete der neuen Oper den Weg zunächst nach Augsburg, wo sie am 21. November 1883 aufgeführt

wurde, und ebenso nach Wien und nach Leipzig. Es war namentlich die Wiener Aufführung, die Grammann sehr am Herzen lag: die Sehnsucht des Künstlers, sein Werk mit den idealen Mitteln der Wiener Hofoper, mit vollendeten Sängern, einem musterhaften Chor, prachtvollen Dekorationen und einem musterhaften Orchester von unübertroffenem Wohlklang des Kluges und hinreißender Wärme des Ausdrucks dargestellt zu sehen, ging hier Hand in Hand mit dem Bewußtsein von der Tragweite einer Aufführung an dieser Stätte, die für den Künstler selbst nicht nur unter allen Umständen ein Erlebnis, sondern, darüber hinaus, eine Lebensfrage, eine Schicksalswende bedeuten mochte. Doch diese so sehnsüchtig herbeigewünschte Aufführung selbst lag noch in weiter Ferne. Grammann sah ihr nicht tatenlos und lässig entgegen; mit eifriger Arbeit überbrückte er sich die Zeit des Wartens, füllte er seine Tage, gab er seinem Leben Inhalt. Kleinere Kompositionen entstehen. Zunächst war es freilich die Neugestaltung der Melusine, der er sich mit dem ganzen Eifer seines Wesens und mit dem heftig angespornen Willen widmete, aus der dramaturgischen Anlage dieser Oper Manches Verschwommene und Unplastische auszuschalten, ihre dramatische Energie zu verstärken. In seiner dichterisch sehr begabten Cousine Karoline Camp⁵⁴⁾ fand er eine literarische Mitarbeite-

rin, die auf alle seine der Umarbeitung und dramatischen Wertsteigerung der Melusinendichtung geltenden Wünsche und Forderung ebenso verständnisvoll wie bereitwillig einging. Grammann hatte während seiner Laufbahn als Opernkomponist im Wechsel der auf diesem Tätigkeitsgebiet gesammelten Erfahrungen die grundlegende und ausschlaggebende Bedeutung eines guten Opernbuches kennen und schätzen gelernt. Er, der im Enthusiasmus für den Stoff, im jugendlichen Schaffensrausch und im Fieber der Arbeitslust das erste Melusinenbuch als ein Meisterwerk gepriesen, er war jetzt sehr viel kühler und bedachtsamer geworden. Er wußte es jetzt, daß es einzig die tragende Kraft eines wirkungsvollen Dramas sein kann, von der die moderne Oper ihre Lebenskraft empfängt; er wußte es, daß es die Dichtung ist, mit der das musikalische Drama steht und fällt; er wußte es, daß auch die leidenschaftlichste, reichste und genialste Musik ein ohnmächtiges und schwächlich spannungsarmes Drama nicht zu retten vermag. Die Operngeschichte seiner Zeit, die Gewalt des Wagnerschen Musikdramas, die zahlreichen ergebnislosen Opern außerhalb der Wagnerschen Kunst, die großen Kunstwerke der Vergangenheit: eine Kette von bejahenden und verneinenden Beweisen für den Satz: daß Erfolg und Wirkung einer Oper in erster Linie Erfolg und Wirkung des Textes sind. Mit wel-

cher ernstlichen Hingabe er im Neubau seiner Erstlingsoper aufgeht, für den er zunächst die ästhetisch-intellektuellen Kräfte seines Wesens, sein Unterscheidungsvermögen für dramatische Werte, für Gruppierungen und die aufsteigenden Linien der Affekte, für klare Umrisse, ein kritisches Erwägen und Rechnen einzusetzen hat, geht aus seinen Briefen hervor. Über der Erfüllung der Pflichten gegen sich selbst versäumt er nicht die Erfüllung freiwillig auf sich genommener Verpflichtungen Anderen gegenüber. Er ist fleißig wie kaum je zuvor, aber er hat doch noch Zeit für seine Freunde, für andere Dinge, denen er aus Neigung und Klugheit Interesse entgegenbringt:

„— Aus unserem Wiener Klub heraus hat sich ein Komitee gebildet zur Errichtung eines würdigen Denkmals *Mozarts* in Wien. Diesem Komitee sind Fürst Hohenlohe, Intendant Hofmann, Fürst Metternich, die Fürstin Pauline Metternich beigetreten. Jahn, der gefürchtete Kritiker Speidel, Bösendorfer, Baron Heine und ich sind die intellektuellen Urheber. Infolgedessen ist mir denn gestern angetragen worden, ins Komitee zu treten, was ich aber abgelehnt habe, 1. weil ich nicht in der Lage bin, eine größere Summe zu zeichnen, 2. weil mir der Eintritt ins Komitee von anderer oppositioneller Seite falsch ausgelegt und mir für die Oper schaden würde. Das sah Jahn denn auch ein.

Nun tritt die Notwendigkeit aber an mich heran, zu zeichnen. Jahn zeichnet 100 fl. und ich kann nicht mit unter 50 fl. mich beteiligen. Meine Bitte an dich und Emma ist also: euch im Verein mit mir an der Zeichnung zu beteiligen. . . Ihr leistet damit mir einen Dienst und huldigt dem großen Genius einer Kunst, der ja auch ich angehöre. . . .“

Im Sommer des Jahres 1883 verbringt er einige Zeit in Ostende: „. . . Hier ist es großartig schön — ich amüsiere mich kostbar. Allerdings teuer, ich brauche 35—40 Fr. pro Tag. Viele Bekannte. Es ist doch das einzige Bad, und man kann auch ganz ruhig leben. . . .“ Er erfrischt sich, stählt seine Nerven, gibt sich den Freuden der Geselligkeit und eines farbig internationalen Badelebens hin. Der glitzernden Welt des fröhlichen Lachens, der galanten Abenteuer, des bunten Lebens und der großen Rhythmen des Meeres und der Natur entrückt er sich selbst. Die Arbeit zieht ihn wieder heim, die in Wien seiner wartet. Mancherlei Interessantes hat er nach Dresden zu berichten; so schreibt er von Wien am 14. Oktober 1883: „. . . Einliegender Ausschnitt aus einer Zeitung ist natürlich von Dr. Wilhelmj, der jetzt dabei ist, meine Biographie für die Leipziger Illustrierte, oder die Gartenlaube (mit Porträt) zu schreiben. Der gute Doktor ist seit dem Konzert, das ich für seinen Bruder geschrieben, ganz hors de lui

und hat es sich in den Kopf gesetzt, mich durchzusetzen. Aber, wenn man selbst auch mitunter ungläubig lachen muß, — er hat recht: man muß klappern, und es ist hübsch, wenn jemand das für einen besorgt und uneigennützig.

Also August Wilhelmj wird nun wirklich mein Konzert nach Weihnacht spielen, nachdem er es für sich eingerichtet; dafür muß ich ihm seine Konzertpolonaise instrumentieren. Also Augsburg (Andreasfest) ist Ende ds. Mts. Ferner wird mir zu meiner großen Freude die Nachricht aus Leipzig, daß vor allen Novitäten „Thusnelda“ den Vorrang hat und wird die Oper höchstwahrscheinlich in Kürze einstudiert werden, zumal Kapellmeister Nikisch⁵⁵) sich besonders dafür interessiert. . . .“

Wichtige und überraschende Mitteilungen über die Stellung des Hofoperndirektors Jahn der Öffentlichkeit und der Presse gegenüber, über das Cliquentum und Parteiwesen, das Wien schon von den Zeiten Mozarts und der Italiener her zerriß, enthält der Brief vom 17. November 1883:

„. . . . Ich glaube, dir heute so ziemlich gewiß mitteilen zu können, daß ich in nicht allzulanger Zeit meine sieben Sachen zusammenpacken werde und den Kampf hier aufgebe. Die Sachen mit Jahn berühren mich aufs tiefste. Es ist eine förmliche Verschwörung und Revolution gegen ihn und gegen das Prinzip der

Ordnungs-Disziplin. Ich habe ihm vor drei Tagen geraten, seine Demission zu nehmen und er hat's auch am anderen Tag getan, sie aber wenigstens vom Intendanten nicht bekommen. Die Blätter — mit Ausnahme weniger anständiger — wollen ihn a tout prix stürzen und die ersten treten für ihn allerdings ein, aber so nichts-sagend und zahm, daß sie nicht gehört werden in dem allgemeinen Toben. Und der Mann hat die Wiener Oper zu dem gemacht, was sie ist, fast jede Vorstellung ausverkauft. Überschuß von 100 000 fl.

Und warum das alles? Es existiert ein geheimes Konsortium Pollini⁵⁶), Jauner, Scaria nebst Anhang; — die wollen die Oper pachten und jetzt, da sie sehen, es geht — rasch Millionäre werden! Da wird nun Alles in Bewegung gesetzt: die Presse, Lügen, Verleumdungen, Privatleben usw.! Wenn Jahn von vornherein, wie Tetzlaff und ich ihm immer gesagt haben, seine artistische Stellung dem Intendanten gegenüber energisch gewahrt, wenn er das unglückliche — allerdings moralisch höchst verwerfliche Verhältnis mit der K. nicht angefangen hätte, so wärs nie so weit gekommen.

Ich habe heute aber das Gefühl, daß, wenn der Kaiser nicht noch durch irgend eine äußere Anerkennung für Jahn eintritt, wenn das Gros der Künstler sich nicht wie ein Mann für ihn erhebt, Jahn in kurzer Zeit gehen muß.

Das ist auch die ganze Sache mit meiner Oper; er muß seine Indolenz büßen und hat jetzt — das sage ich selbst — nicht mehr die Macht und die Kraft, für mich, der ich als sein Freund bekannt bin, aufzutreten und einzustehen. Ich kann aber nicht anders, ich bleibe ihm treu. Geht er, so wird's ihm bei seinem Genie ja nicht an einer neuen Stellung fehlen und da wird er mich so oder so doch auch mal zu Worte kommen lassen. . . .“

Das waren Alarmbotschaften: Carl Grammann, scheinbar fest entschlossen, sein Bündel zu schnüren, kampfes müde; Wilhelm Jahn in seiner Stellung erschüttert, er, der schon durch sein Amt, als Hofoperndirektor, eine der führenden Persönlichkeiten des Wiener Musiklebens, ja der einflußreichste wichtigste Mann, eine ragende Erscheinung der Wiener Kunst, die Gestalt, in der sich die Wiener Hofoper incarniert, weithin sichtbar wie der Knauf am Stefansturm, jetzt von Dohlen umkreischt, von den Zeitungen auf das heftigste befehdet, von einer feindlichen Partei, die in Wien immer vorhanden ist, bis auf den heutigen Tag, die ihren Grimm gegen jede kraftvolle und starke Natur durch Generationen hindurch vererbt und ungeschmälert bewahrt hat, Jahn, einer wütenden und gefährlichen Kamarilla als Zielscheibe ihres Hasses preisgegeben! Und dazu die Bemerkung Grammanns über

Pollini und Jauner, die heimlichen Hetzer und Regisseure dieses Spektakels, der den beiden geriebenenen Theaterspekulanten den Weg zu einem glänzenden „Geschäft“ bahnen, die Kunst zum Schachergut erniedrigen sollte! Von Lärm-szenen dieser Art und Ausbrüchen der Parteileidenschaft weiß die Wiener Kunstchronik immer wieder zu erzählen. Wenn diese Ausbrüche vorher und nachher manches Opfer gefordert, so gelang es diesmal dem Ansturm niederer Geister doch nicht, den stolzen und prächtigen Wilhelm Jahn zu entwurzeln, seine Stärke zu brechen. Der Orkan des Hasses vertobte; Wilhelm Jahn blieb in Amt und Würden und Carl Grammann in Wien. Er nimmt die Überarbeitung der Melusine wieder auf. Ein längeres Schweigen den Seinen gegenüber klärt er, der Mutter und Schwester so regelmäßig mit Briefen erfreut, daß sie eine Unterbrechung seiner schriftlichen Mitteilungen mit Sorge erfüllen mußte, in einem Schreiben — vom 10. Dezember 1883 — auf:

„— — Passiert ist denn nun Gottlob nichts weiter, als daß ich fleißig gearbeitet habe und heute mit der Komposition von der ersten Hälfte des zweiten Aktes fertig bin. Ich habe es Karoline Camp schon geschrieben; bitte tu's nochmals und bitte sie, daß sie den dritten Akt bis Neujahr fertig macht. — Sie hat viel Phantasie, ist aber doch noch immer in der Ausfüh-

rung etwas flüchtig. Die zweite Hälfte ist jedoch viel besser. Wird die erste Hälfte vom dritten Akt auch so, so kann Melusine noch eine gute Oper werden.

„Liebesbotschaft“ ist soeben bei Schuberth erschienen; verlange die Ausgabe für Tenor. Von Augsburg wirst du gelesen haben, die Oper (Andreasfest) hat wirklich dort sehr gefallen; man hat mich dreimal eingeladen; ich konnte aber nicht aus finanziellen Rücksichten. Die Kritiken bringe ich dir mit, durchweg sehr gut, manche außerordentlich. — — — Hier wird sich's auch noch machen, die ganze Geschichte ist, daß Jahn sich fürchtet, man könnte etwas schreiben, daß er die Oper gibt, weil er mit uns befreundet ist. Sobald man ihm das ausreden kann, ist alles in Ordnung. — — — — Die Sinfonie ist in Mühlhausen aufgeführt worden, wie in der Zeitung steht, mit außerordentlich günstigem Erfolg. Hat man dir Kritiken geschickt? — — Ob die Malten Thusnelda durchsetzt . . . ?“

Das sind nun so Komponistensorgen, Freuden und Leiden eines Künstlers, dem das Glück des Erfolges die Brust schwellen läßt und durch dessen Seele ein Zittern der Sorge um Zukunft und Schicksal seiner Werke läuft. Auch Grammann muß das alles erfahren, alles das auskosten, das Süße und das Bittere, das noch keinem Schaffenden erspart geblieben ist; aller Bangigkeit und aller Hoffnungslosigkeit wis-

send werden, die den wahren Künstler zum geweihten Menschen macht.

In einem anderen Schreiben an die Mutter heißt es: „— Ich arbeite fleißig an der Melusine. Karoline hat pünktlich Wort gehalten und am 1. Mai das Ganze abgeliefert; einiges muß sie aber noch ändern. Dann mache ich's fertig und dann wird's abgeschrieben und gedruckt. Zum Andenken an Geibel habe ich eine Klavierphantasie op. 50 (das erste halbe hundert Werke ist also vollendet) geschrieben und ist dieselbe bei Erler im Druck. Ich gehe oft in die italienische Oper, die Kräfte sind zwar nicht besonders, doch können sie singen. Die Turolla hat herrliche Mittel, ist aber leider sehr maniert. — — —“

Zu Anfang des Jahres 1884 hatte Grammann bereits von den fortschreitenden Rüstungen für die Aufführung seines „Andreasfestes“ in der Hofoper nach Hause berichten können: „— Die Klavier- und Chorproben sind fertig; doch stagniert die Sache jetzt durch die Abwesenheit Jahn's; hoffentlich wird er, sobald er kommt, mit ganzer Kraft alles in die Hand nehmen. — — Reichmann⁵⁸) will sich seinen Schnurrbart nicht abschneiden. — Also hoffen wir das Beste; ohne Jahn kann ich nichts machen . . .“ Noch etwas beschäftigte seine Gedanken; er hatte, wie so mancher bedeutende Musiker vorher und nachher, angefangen, musikalische Artikel zu

schreiben, von dem Gedanken ausgehend, daß nur dem Künstler, dem durchgebildeten Musiker das Recht zuerkannt werden könne, ja daß nur dieser einzig und allein berufen sei, künstlerische Leistungen vor der Öffentlichkeit zu besprechen, ihr Wesen zu untersuchen, ihre Werte abzuwägen und ihre Bedeutung innerhalb der künstlerischen Kultur zu formulieren. Er dachte dabei wohl an Carl Maria von Weber, an den großen E. Th. A. Hoffmann, an Robert Schumann, diesen Meister der künstlerischen Kritik, des phantasievollen Gleichnisses; er dachte an Hector Berlioz, an die feststehende Tradition der französischen Kritik, die in ihren bedeutenden Trägern ausnahmslos namhaften Musikern und schaffenden Künstlern als Eigengebiet vorbehalten ist. Er dachte vielleicht auch an Hans von Bülow, den Ritter vom Geist, den tapferen und kecken Streiter, der die Feder führte so scharf und so geschmeidig wie eine toledanische Klinge. An die Person des Kritikers stellte er hohe Forderungen. Zehn Jahre vorher (1874) hatte er einen begabten Schriftsteller, der ihm zu jung erschien, um dem Ernst des Kritikerberufes gewachsen zu sein, in einem Brief an die Mutter scharf getadelt: „. . . er hat sich jetzt auf das Kritikenschreiben geworfen, eine Beschäftigung, die ich für junge aufstrebende Kräfte für absolut schädlich halte; Anderer Leistungen in öffentlichen Blättern kritisieren, ist schädlich für

Geist, Herz und Gemüt und fördert eine gewisse Arroganz, die bei so jungen Leuten wie H. und bei seinem Mangel an Erfahrung sehr unangenehm wirkt.“ Nun aber trat an Carl Grammann selbst die Versuchung heran, in der Arena der Öffentlichkeit noch in anderer Weise als durch eigenes Schaffen teilzunehmen an dem Ringen und Kämpfen der Zeit um ein künstlerisches Ideal. Was der Künstler über seine Kunst sagt, mag nicht immer richtig sein; sicher aber ist es immer beachtenswert. Grammann war vierzig Jahre alt geworden: Lebenskenntnis und Erfahrung standen auf seiner Seite und, was als das Allerwichtigste angesehen werden muß: er besaß eine gefestete Kunst- und Weltanschauung und mit Taktgefühl und Bildung einte sich in ihm ein durchaus lauterer Charakter, sowie Wohlwollen, Güte und Strenge: die Güte bereit, alles Gute zu fördern, zu helfen, wo Hilfe nottut; die Strenge dazu da, Prinzipienfragen zu lösen und der Kunst Schädlinge fernzuhalten. Als nun der Verleger Reichardt, der Herausgeber der in Dresden im Palast und im bürgerlichen Heim gleich eifrig gelesenen „Dresdner Nachrichten“, an Grammann die Einladung richtete, für die Dresdner Nachrichten Musikbriefe und musikalische Artikel zu schreiben, zögerte Carl nicht, eine Möglichkeit, in seiner Art sich nützlich zu machen und mit dieser einflußreichen und in seinen Händen segens-

vollen Tätigkeit ein neues Feld des Wirkens sich zu erschließen und zu sichern. Von welchen Gesichtspunkten er ausging, als er die an ihn ergangene Einladung zur Mitarbeiterschaft an den weitverbreiteten „Dresdner Nachrichten“ annahm, legte er in mehreren ausführlichen Briefen den Seinen klar. Diese schienen zunächst von dem Einbiegen in eine Bahn, die ihnen gefährlich und wenig ruhmreich dünkte, nicht sonderlich erfreut zu sein. Das „unbestimmte Anerbieten“ Reichardts, das Amt des Dresdner Musikkritikers für seine Zeitung zu übernehmen und dem Musikleben Dresdens in kritischen und feuilletonistischen Aufsätzen den Puls zu fühlen, veranlaßt Grammann, seine Ansichten über diesen Punkt auszusprechen und zu verteidigen. In dem Brief an die Schwester vom 4. Januar 1884 heißt es weiter:

„— Nun wegen der „Nachrichten“. Vor allen Dingen habe ich dir schon wiederholt gesagt, daß nichts abgemacht ist und ich mich Reichardt gegenüber eher ablehnend als zustimmend verhielt. Ich habe nur das unbestimmte Anerbieten, sonst nichts; darauf gebe ich dir hiermit mein Wort. Obgleich ich nun ganz genau weiß, daß, wenn ich die Stellung nicht annehme, ich für Dresden ein- für allemal kalt gestellt bin, so will ich, wenn du es mit Mutters sozialer Stellung für unvereinbar erachtest, definitiv verzichten — eventuell gegen meine

Überzeugung. Ich will bis Ostern übers Jahr mir die Sache dort ansehen, — ändert sich nichts zum Besseren, ziehe ich nach Berlin. Anerkennung und Beschäftigung sind das Brot des Künstlers, — fehlen diese, so muß er zu Grunde gehen. Wir sind alle — auch du — unserer ehrlichen Überzeugung nach gegen den Strom geschwommen; kommen wir nicht dagegen an, so stützt uns nur unsere, Gott sei Dank, gesicherte finanzielle Stellung vor dem Untergehen; umkehren kann ich nicht! Ich kann mir nichts vorwerfen, als ehrlich und anständig gewesen zu sein. Man hat mich belogen, betrogen und verraten — das weißt du, — die du die Zustände kennst und diejenigen, die das mit dir wissen, sind aus eigenem Interesse zu feig, das zu bekennen. Und das nagt und frißt in mir, komme ich aus den Verhältnissen nicht heraus, und macht mich unfähig, weiter zu streben. Unbescheiden war ich nicht, aber ich leiste mehr als diejenigen, die den Leuten da oben die Füße küssen. Wer tritt für mich ein, wenn ich mir nicht selbst helfe, — Niemand. Die Bande tut nur aus Furcht etwas, — nie aus Gerechtigkeitssinn. Du wirst es sehen, daß es so ist. Allen zu gefallen ist unmöglich und hört man auf jeden, so wird man irre an sich selbst. Ich fürchte mich nicht — aber aus Rücksicht auf euch will ich, bestehst du nach drei Monaten noch darauf, — entsagen; will auch nie in dich dringen, dich zu ei-

ner anderen Ansicht zu bewegen. Die Leute, die auf alle Weise verhindern wollen, eine offene, ehrliche, unbestechliche Meinung zu lesen, haben es sehr schlecht angefangen; daß sie dir diese Idee in den Kopf setzten, war das einzige Mittel, mich anders zu bestimmen und ich muß ihnen den Sieg lassen. Nun, wie Gott will! Mit diesen Vorurteilen und Rücksichten und Vornehmtun kommt man eben nicht weiter. Die Indolenz rächt sich bitter; auf diese Weise kommt alles in die Hände, die die öffentliche Meinung für ihre Zwecke ausnutzen. Wie du aber dazu kommst, durch die Übernahme jener Stellung, die doch einen absolut ehrenhaften Charakter bedingt, etwas zu sehen, das gegen die Ehrenhaftigkeit unseres Namens verstößt, das verstehe, wer kann, — ich nicht! Kehre dich an die Leute und du bist verloren . . .“

Nochmals schlägt er der Schwester gegenüber den gleichen Akkord an in einem Brief vom 30. Mai 1884: „. . . Ich werde mit der größten Vorsicht zu Werke gehen und mich bindend erst dann entschließen, wenn ich im nächsten Winter mindestens vier Wochen in Dresden war und mich von allem gehörig instruiert habe . . .“ Seine Tätigkeit als Kritiker will er beschränkt wissen: „. . . nur Oper, Gäste und große Konzerte; Freiheit meiner Ansicht und mindestens 4000 Th. Gehalt; Urlaub im Frühjahr; 4—6 Wochen für Wien; und Som-

mer. Wenn du (oder Jemand) glaubst, ich betrachte diese Sache als Gelegenheit zur Revanche, so irrst Du Dich. Ich werde durchaus nicht in schroffer Weise — — — — auftreten, sondern mich an die guten Seiten der Leute halten; ich werde aber im Lauf der Zeiten meine Anhänglichkeit an das Institut dadurch am besten beweisen, indem ich die Übelstände, die jeder logisch Denkende heute schon empfindet, offen ausspreche und von mir als Künstler nie rede. Gerade dadurch, daß ich auswärts von mir reden mache, lasse ich die Leute ganz von selber darauf kommen.“

Grammann faßte durch allen Idealismus und alle Vornehmheit der Gesinnung die Lage mit dem klaren Blick des Realpolitikers ins Auge. Er mußte sich sagen, daß Klugheit, Wissen und der Wille zum Guten, in einer moralisch und materiell unabhängigen Persönlichkeit vereint, eine Summe fruchtbarer Kräfte bedeuten, dem lokal begrenzten Kunst- und Kulturleben sehr wertvolle Dienste zu erweisen imstande sein würden. Und er zweifelte nicht im geringsten an sich selbst als dieser klärenden, aufbauenden, erzieherischen und fruchtbaren Persönlichkeit, die, in einer höheren Schicht der Unbestechlichkeit, mit unbeirrbarem Rechtlichkeitsgefühl und feinen künstlerischen Organen, mit reifem Urteil und klarem Wissen um artistische Dinge der Kunst als himmlischer Göttin dient.

„Ich werde nie gehässig, stets wohlwollend unparteiisch objektiv schreiben. Also das ist meine Ansicht; nebenbei habe ich eine feste Tätigkeit, die mir auch für außerhalb Dresdens für Verleger usw. von immensem Nutzen ist. Ich habe so viele künstlerische und journalistische Bekanntschaften, die dann erst erfolgreich werden, wenn die Leute wissen, daß ich ihnen nützen kann. Denn darauf basiert heute alles; alles Andere, Wohlwollen, Enthusiasmus für die Sache sind Imaginationen. Auch betreffs Reichardt sehe ich ganz klar. Er will mich, weil ich bewiesen habe, daß ich ein intakter Charakter bin; weil ich nicht allein etwas weiß, sondern auch etwas kann. Er will meinen Namen als Künstler, als acceptierter Mann, der die Dresdner Verhältnisse kennt, in der Gesellschaft eine gewisse Stellung hat und der ausgedehnte Beziehungen auswärts besitzt. Dann ist auch er der ———wirtschaft müde. — — Zu allerletzt aus Sympathie für mich, um mir eine gewisse Revanche zu geben für das Unrecht, was gegen seine Überzeugung mir (durch Hartmann) in seinem Blatt geschehen ist und um letzteren etwas bange zu machen. — — Die Leute mögen über die „Nachrichten“ sagen, was sie wollen; es ist das maßgebende Blatt, und sie lesen es! Also Kranz⁵⁹⁾ Nachfolger von Wüllner! Und Tristan das dritte Mal nicht voll! Ich hab's ja gesagt! — — Meine

Biographie von Dr. Helm⁶⁰) ist reizend; so objektiv und gerecht und dabei keine Lobhudelei; — Anna Lankow⁶¹) hat mit „Mummelsee“ keine Ruh' gegeben; ich hab's an einen Bonner Verleger geschickt. — Mit Melusine werde ich bis Ende Juni (so Gott will) fertig und gehe dann zu Tetzlaff nach Kammer (Attersee bei Ischl), um die Regie zu machen.“

Die biographische Skizze, von der Grammann in seinem Briefe spricht, war in der Neuen Musikzeitung erschienen; sie enthält in ihrem zweiten Teil — der erste war der Lebensbeschreibung Grammanns gewidmet, — eine auch heute noch gültige Charakteristik seines Schaffens und Wirkens:

„— — — Nun halte ich mit meinem „Urteil“ nicht zurück, indem ich Carl Grammann ein echtes, gottbegnadetes Talent nenne, gleich hervorragend im Lyrischen, wie im Dramatischen. Aber besonders als Opernkomponist steht Grammann unzweifelhaft in der ersten Reihe der lebenden deutschen Tondichter und zwar nicht nur vermöge seines ausgesprochenen Sinnes für Bühnenwirkung und Situationszeichnung, für Lokalstimmung und psychologische Charakteristik, sondern ganz vorzüglich auch durch die von dem Künstler eingeschlagene Richtung. Im Ganzen und Großen folgt Carl Grammann der Fahne Richard Wagner's und da tut er gewiß wohl daran. Die großartige künstlerische

Reform des Dichterkomponisten ist einmal nicht mehr zu ignorieren, die Oper ist vor allem ein Drama, man muß daher möglichst dramatisch komponieren, die Melodie unmittelbar aus der natürlichen Deklamation des Textes, sowie aus der Situation herauswachsen lassen. Wer uns mit Gewalt die monotoneren Secco-Rezitative, die dreiteilige Arienform der alten Opera seria von neuem aufoktroyen wollte, würde nur totgeborene Kunstprodukte zutage fördern und nimmermehr den Anspruch erheben können, als musikalischer Dramatiker irgendwie ernst genommen zu werden. Aber innerhalb des weiten dramatischen Rahmens Richard Wagners ist doch die reichste Entfaltung musikalischen Individuallebens möglich und wir werden den modernen Opernkomponisten um so höher schätzen, je weniger er als Musiker Wagner sklavisch kopiert, je mehr er sich eine selbständige tondichterische Persönlichkeit wahrt. Auch diesen großen Vorzug muß man unbedingt Grammann zusprechen. Grammann hat zwar auch in rein musikalischen Beziehungen von Wagner sehr viel gelernt: wir hören den Bayreuther Meister in den Grammannschen Partituren aus so mancher kühnen Modulation, aus so manchen zauberischen Klangkombinationen heraus. Aber gerade in der Hauptsache, in der thematischen Erfindung, weicht Grammann meist von Wagner ab und ist diesfalls als sein eigentliches Vorbild

und Ideal der schwärmerisch-poetische, süßinnige Robert Schumann anzusehen. Von Wagner hat sich Grammann auch in mehreren formellen Momenten emanzipiert: er läßt, wo es nur immer die dramatische Entwicklung erlaubt, der rhythmisch gegliederten, absoluten Melodie das Wort, er macht von dem Prinzip der Leitmotive nur einen äußerst sparsamen Gebrauch und erzielt seine größten Wirkungen mit dem sorgfältigst durchgebildeten und gesteigerten vokalen Ensemble, das zwar in den früheren Opern Wagner's (man denke an das 1. Finale des „Lohengrin“, das 2. des „Tannhäuser“) auch eine große Rolle spielt, in „Tristan“ und den „Nibelungen“ aber auf ein Minimum reduziert erscheint. Ein Muster dieses von Grammann mit seltenem Geschick behandelten Ensembles findet sich im 2. Akt seiner neuesten Oper „Das Andreasfest“, in welchem ein streng achtstimmiger, prächtig gesteigerter Chorsatz mit dem fein individualisierten Soloquartett und einen ganz selbständig erfundenen Orchesteraccompaniment zu einer Kombination vereinigt wird, welche auch dem größten Meister nicht zur Unehre gereichen würde. Überhaupt möchte ich „Das Andreasfest“ schon wegen seines echt deutsch-volkstümlichen und kernigen, zum Teil den „Meistersingern“, zum Teil dem „Freischütz“ verwandten Textbuches und wegen des in der Musik kontinuierlich fortströmenden me-

lodischen Flusses (die überaus spannende und stimmungsvolle Martinswand-Szene des Kaisers Max nicht zu vergessen,) allen übrigen Werken Grammanns vorziehen, während der Komponist selbst seine allerdings viel ernster und erhabener intentionierte „Thusnelda“, welche in großen dramatischen Zügen den unversöhnlichen Gegensatz der altgermanischen und altrömischen Welt darlegt, noch höher stellt.

Grammanns erste Oper „Melusine“, ein dramatisiertes Märchen voll Duft und romantischer Frische, wurde in jüngster Zeit vom Komponisten einer radikalen Umarbeitung unterzogen. — Die Kritik rühmte nach der Wiesbadener Aufführung der „Melusine“ besonders den höchst überraschenden und poetischen, in einem leisen *a capella*-Chor der Rheinnixen ausmündenden Schluß der Oper, sowie ein imposant gesteigertes Finale von Meyerbeerscher Schlagkraft. Was in allen den Grammannschen Opern — so verschieden geartet sie im einzelnen auch sein mögen — dem Kenner gleich imponiert, ist die souveräne Herrschaft über das Orchester. Wenige Komponisten der Gegenwart verstehen es wie Grammann, sofort orchestral zu erfinden, ihre Gedanken sofort der Masse der aufs feinsinnigste kombinierten Instrumente anzuvertrauen, ohne erst der Nachhülfe des Klaviers zu bedürfen. Das Studium einer Grammannschen Partitur ist darum höchst lehrreich und anziehend:

welche für den Überblick fast verwirrende Menge polyphoner Details und doch wie klar und sauber das Ganze! Die Meisterschaft und Sicherheit Grammanns im Orchestersatz geht u. a. aus der interessanten Tatsache hervor, daß der Komponist in der Regel jede seiner Partituren, wie er sie eben niedergeschrieben, autographieren läßt, ohne noch zuvor mühselige Korrekturen vorzunehmen: nur in den allerseltensten Fällen hat sich nachträglich hier und da ein kleiner, sehr leicht zu verbessernder Fehler herausgestellt. In Grammanns Konzert- und Kammer-Musik tritt der Einfluß Robert Schumanns noch deutlicher hervor, als in den Opern, aber auch hier ist stets nur von einem verwandten musikalischen Empfinden, nie von mechanisch äußerlicher Nachbildung die Rede. So festgefügt und nach den Regeln der Kompositionslehre unantastbar sämtliche uns bekannte Tonwerke Grammanns sind, so sieht uns doch aus allen denselben zugleich das klare seelenvolle Auge des Poeten an. Zu den ergreifendsten dramatischen Stimmungsbildern, welche Grammann für den Konzertsaal geschaffen, gehört die kleine Cantate „die Hexe“, und er hat vielleicht nichts Zauberischeres, geheimnisvoller Anziehenderes geschrieben, als seine noch unedierte Ballade „Am Mummelsee“ (Mezzosopransolo mit Orchester), zu welcher ihm Dr. Keppler, der Leibarzt Richard Wagners in Ve-

nedig den Text geliefert. Was wäre dann noch über Grammanns schönes Klavierquintett, seine Sinfonie „Aventiure“, seine blühenden Lieder, seine geistreichen und graziösen Solosachen für Pianoforte zu sagen, müßte ich nicht fürchten, die Leser zu ermüden! Jedenfalls ist Grammann einer derjenigen seltenen, hochachtbaren modernen Musiker, welche eklektisch im besten Sinne des Wortes, die Klippen und Untiefen der einander feindlichen Zeitströmungen am glücklichsten vermieden und die schroffen künstlerischen Gegensätze in ihren eigenen Produktionen, so weit es nur immer möglich, versöhnt haben. Carl Grammann steht mitten im rüstigsten Schaffen und wir haben von ihm zweifelsohne noch viel des Schönen und Reizenden, vielleicht auch ungeahnt Großes und Mächtiges zu erwarten. — — —“

*

Der Gedanke an seine neue musikalische Tätigkeit in Dresden läßt ihn gar nicht wieder los; er erwägt sogar schon seine praktischen Folgen und bespricht bereits die Frage der Wohnungseinrichtung: „Sorge, daß meine Wohnung für 25 000 M. versichert wird“ — schrieb er im Oktober an die Schwester. — — „Ich werde nach meiner Konferenz mit Reichardt wahrscheinlich in k e i n kontraktliches Verhältnis treten, sondern frei bleiben. — — — In der Oper beginnen Proben schon in nächster Zeit. Cöln

wahrscheinlich den 25. Februar; Leipzig zur Ostermesse, — alles Andreasfest . . .“ Schon der nächste Brief in dieser Dresdener Angelegenheit vom 29. Oktober 1884 fußt auf Tatsachen: „ . . . Reichardt hat also an mich geschrieben und mich vorläufig gefragt, ob ich die Wiener Korrespondenz übernehmen will. Darauf habe ich z u s a g e n d geantwortet, unter dem Vorbehalt, daß mein Name Redaktionsgeheimnis bleibt; ich bekomme gut bezahlt und zeichne mit „—z“. Jahn hat mir entschieden geraten anzunehmen. Ferner hat Reichardt, dem der Helianthusartikel⁶²⁾ sehr zugesagt zu haben scheint, bei mir angefragt, ob ich, wenn ich nach Dresden käme, die Musikkritik übernehmen wollte; ich habe vorderhand ausweichend geantwortet und das Definitivum offen gelassen. Meine Meinung ist, daß ich — — — — — das Anerbieten akzeptiere; mir jedoch den augenblicklichen Austritt und absolute persönliche Freiheit vorbehalte. Auch muß ich Jemanden zur Seite haben, der Schauspiel und die kleineren Konzerte bespricht. Reichardt ist sehr daran gelegen mich zu haben; ich will seinerzeit alles einer persönlichen Besprechung mit ihm überlassen. Alles hat seine zwei Seiten, aber diese Waffe, für das Gute zu wirken, ist zu schneidig, um sie aus der Hand zu geben. Daß das Blatt anständig gehalten wird, ist erste Bedingung. Alle aber,

die schimpfen, lesen es; und Du wirst sehen, wie sie kommen werden und sich um den Finger wickeln lassen; doch wie gesagt, die Entscheidung lasse ich bis zum Herbst offen und sprechen wir noch darüber. Also die Besetzung des Andreasfestes ist gemacht; die Dekorationen werden nach der Natur gemacht; Jahn dirigiert. Besetzung folgende:

Kaiser: Reichmann;
Ulam: Rokitanski;
Agnes: Fr. v. Nadaj (reizend);
 u. Fr. Schläger (wird doppelt besetzt.)
Walter: Winkelmann u. Müller dto.
Adam: v. Reichenberg;
Hannah: Fr. Kaulich;
Geselle: Schittenhelm;
Herold: Gritzinger.

Aufführung, 22. Dezember. Aufgehobenes Abonnement für Pensionsfond; resp. 4. Oktober (Kaisers Geburtstag). Auch betreffs Cöln ist alles in Ordnung. Kapellmeister Kleffel tritt im Herbst ein und ist die Oper seine erste Novität „In der Nacht“, tiefe Lage, ist soeben erschienen. Programm zurück, ebenso letzten Nachrichtenartikel; bitte, klebe ihn hinten in das Buch. Donnerstag oder Freitag wirst Du meine Kritik über Gioconda⁶³) (—m—) in den Nachrichten lesen. Später kommt ein Wiener Musikbericht“

Wie aus den Schlußzeilen des Briefes her-

vorgeht, hatte die in treuester Sorge allem Tun und Lassen des Bruders verbundene Schwester die ehrenvolle Aufgabe übernommen, alle musikkritischen Arbeiten Grammanns, seine Wiener Musikberichte und Kritiken, denen sich später noch Reisebriefe und Feuilletons anschließen sollten, in einem Sammelbuch einzukleben und, so bewahrt, sie vor dem unausbleiblichen Schicksal verstreut zu werden, zu retten.

Mit welcher Aufmerksamkeit die Wiener Artikel, die Grammann in den Dresdener Nachrichten veröffentlichte, gelesen wurden, wie sie namentlich in Theaterkreisen lebhaft Beachtung fanden und Bühnenleuten mancherlei angenehme und weniger angenehme Aufregungen verursachten, das illustriert sehr hübsch die Tatsache, daß sie über Dresden hinaus selbst zu dem weit abseits gelegenen Hamburg hin vordrangen, wo sie den Ärger Pollinis, des findigen Theaterdirektors, erregten, weil Grammann es verschmäht hatte, zugunsten Pollinis die Posaune des Ruhms und der Reklame zu blasen, — das einzige Musikinstrument und die einzige Art von Musik, für die Pollini Liebe und Verständnis besaß. Eine Anfrage Pollinis an die Redaktion der Dresdener Nachrichten erbot sich Grammann selbst zu beantworten und er schreibt an den mächtigen und gefürchteten Großindustriellen in Hamburg, der die deutsche Kunst als Geschäft zu organisieren und ihr so die

Weihe der höchsten, in Zahlen darstellbaren Ergiebigkeit zu verleihen die Gabe besessen, einen so deutschen, stolzen und mannhaften Brief, so voll von echt mozartisch idealem Zorn, daß er in einer Charakteristik Grammanns, des Menschen, nicht fehlen darf. Der Brief, der zugleich mit Pollini als dem verantwortlichen Urheber der rohen und unkünstlerischen Thusneldaauflührung im Hamburger Stadttheater abrechnet, die den unkünstlerischen und gefährlichen Geist des Pollinischen Systems in aller seiner Kunstfeindlichkeit bloßstellt, dieser Brief lautet:

Verehrter Herr! Sie sind nicht falsch berichtet: Alle —m—gezeichneten Korrespondenzen in den Dresdener Nachrichten sind von mir. Die Redaktion des auch von Ihnen geschätzten Blattes schenkt mir das Vertrauen, objektiv zu berichten und, verehrter Herr Direktor, es gibt keine Macht der Welt, die mich veranlassen könnte, davon abzuweichen. Herr Bötel⁶⁴) ist in Wien sehr liebenswürdig beurteilt worden und ich wüßte nicht, was Ihnen auch an meinem Brief nicht recht sein könnte; weltberühmt zu werden, mit einem hohen C, das ist doch etwas! Daß Sie den Mann entdeckten, ist Ihr und sein Glück; daß Sie ein gutes Geschäft machen, freut mich in Ihrem Interesse — außerdem erinnere ich mich noch sehr gut, als Sie einmal zu mir sagten —: ach, die erste Million ist so schwer! Ein guter Geschäftsmann sein, ist doch keine

Schande; man muß nur Geschäfts- und künstlerische Interessen nicht als identisch erklären wollen. Wie Sie also aus dem, was ich geschrieben und das ich vollinhaltlich vertrete und vertreten werde, Groll und Ungerechtigkeit herauslesen, ist mir unerfindlich. Ich aber kann m e i n Befremden Ihnen gegenüber auszusprechen nicht umhin, daß Sie sich erlaubten, meinem Urteil unlautere Motive unterzulegen. Ich besitze zu viel Selbstachtung, um auch nur ein Wort darüber zu verlieren, was Sie veranlassen konnte, mit meinem Werk in Hamburg umzugehen, wie Sie es getan. Ist auch nur das Geringste für die Oper geschehen; wie ward sie studiert? Kaum, daß die vielgeplagten Künstler die Noten innehatten. Wenn die vortreffliche Sucher und ihr Mann nicht ihre ganze Kraft für den Moment eingesetzt hätten, die Oper hätte von rechtswegen nicht zu Ende gespielt werden dürfen. Ihnen, verehrter Herr, war das sehr gleichgültig, ob Sie das mühsam und ehrlich erungene Renommée eines Künstlers mit einer solchen Heldentat in den Schmutz werfen; denn Sie wußten das alles; die Oper stand nicht auf dem Monatsrepertoire, nur das eine Mal, da sie für das Benefiz der von mir persönlich hochverehrten Frau Sucher von Ihnen gebraucht wurde. Auch ich hatte Ihnen die „Tusnelda“ überlassen, um sie bei der Gelegenheit in Hamburg einzuführen, nicht um sie einmal

zu benutzen und dann fortzuwerfen. Es kommt oft mehr auf das *Wie*, als auf das *Was* an, verehrter Herr Direktor, und wenn man des ersteren nicht sicher ist, soll man das zweite nicht verdammen. Und was berechtigt Sie zu sagen, die Oper hätte nicht den gewünschten Erfolg gehabt? Woraus schließen Sie das? Zufällig weiß ich aber, was Ihre eigenen Künstler sich über den Fall erzählen und noch etwas mehr! Schwamm drüber! Ich danke Ihnen, daß Sie mir Gelegenheit gaben, mich über die Sache einmal offen auszusprechen. Im übrigen mögen Sie mir glauben, daß ich Sie nie ersuchen werde, eine meiner Opern aufzuführen, bitte jedoch versichert sein zu wollen, daß mein Urteil, wenn Sie es überhaupt beachten wollen, von allen diesen von heute ab vergessenen Dingen so unabhängig ist, wie Sie von mir und, umgekehrt, ich von Ihnen.“

Hier, in diesem Zusammenhang, in dem wir Grammann kennen gelernt haben als den Mann, der getreu seinem Wappenspruch „furchtlos und treu“ im Lebenskampf den Mann stellt, der ihm Unrecht getan, mag auch auf einen Brief des Künstlers hingewiesen sein, der uns sagt, wie Grammann über die Frauen dachte, wie streng seine Begriffe von Frauenehre und Frauentugend waren. Der Brief — vom 17. Oktober 1884, — ist an seine Schwester gerichtet, die mit dem Vorrecht weiblicher Schwärmerei an dem Per-

sonenkult sich beteiligt, der sich um glänzende Künstlererscheinungen und bezaubernde Bühnentalente zu breiten pflegt. Nicht, daß Grammann diese harmlose Schwärmerei selbst verdammen möchte; er tadelt weit mehr die Blindheit, die sie erzeugt und die gefährliche Toleranz gegenüber solchen Tatsachen, die, in der heißen Sphäre der Leidenschaft und im Zauberdunst der Bühne wohl verständlich und entschuldbar, mit den bürgerlichen Moralbegriffen sich nicht vereinen lassen. Man fühlt es: er liebt keine Extravaganzen, keinerlei Übertreibungen, weil er mit seinem feinen ästhetischen Gefühl das Unschöne jeglichen Übermaßes nur zu deutlich empfindet. Die Fanale des Personenkultes, in denen ein schrankenloser Enthusiasmus zu berühmten Sängerinnen emporflammt, sind ja in der Tat zumeist ein verderbliches Feuer: sie verderben die Vergötterten und die Vergötterer. Sicherlich ist sich auch Grammann der wohltätigen Kraft bewußt, die von allen großen Kunstleistungen ausgeht. Daß sie den Seelen Schwung geben, Wärme verbreiten, die Phantasie der Empfangenden anregen, das innere Leben steigern und über die Trivialität des Alltags erhöhen: das ist ihre Fruchtbarkeit und das gehört zu den kostbarsten Wirkungen jeder großen Kunst. Und den Künstlern, die uns so Großes und Schönes geben, gebührt darum wohl auch nicht etwa eine moralische Aus-

nahimestellung außerhalb des Sittengesetzes, sondern Nachsicht und Milde dort, wo sie von ihrem Temperament sich fortreißen lassen und, berauscht von den Altaropfern eines heißen Enthusiasmus, wie Götter sich dünken und das Recht ihrer Persönlichkeit wie Götter für sich in Anspruch nehmen. Grammann mißbilligt diese Überhebungen und Übertreibungen; aber ebenso sehr und noch mehr verabscheut er puritanische Heuchelei und aufgeblähtes Sittenrichtertum. In seinem Brief wendet er sich dann wieder künstlerischen Dingen zu:

Der große Erfolg des „Vampyr“⁶⁵) hier ist von größtem Vorteil für mich. — Jahn ist ganz glücklich! Die Sänger kamen in der Generalprobe zum Vampyr alle zu mir und baten, ich möchte selbst die ersten Klavierproben des Andreasfestes leiten; sie wollten zu mir in die Wohnung kommen— das hat mich recht gefreut“

„Der große Erfolg“ des Marschnerschen „Vampyr“, von dem Grammann freudig der Schwester erzählt, wirkt nach allen Seiten hin Wunder:

„Jahn ist der Held des Tages; alle seine Feinde haben geschwenkt und erkennen sein Genie und seinen großen und stolzen Charakter an. Hohenlohe geht fast jeden Tag zu ihm und Hoffmann ist um den Finger zu wickeln. Mit Vampyr und gestern Iphigenie (Du wirst meine

Kritik lesen) hat er sich hier unvergänglichen Ruhm erworben und sein Stern strahlt wie nie zuvor. Er hat mir das Feld geebnet und ich hätte in keine bessere Zeit hineinkommen können. Die Leute glauben blind an ihn, sogar das Publikum; das Prestige ist sein. Gott erhalt's!

Und wie hat sich der Mann an mich angeschlossen; überall zeigt er sich absichtlich mit mir; ich muß ihn auf der Bühne in den Zwischenakten sprechen, muß in die Proben kommen und da fragt er, wie's sein soll und ordnet sich absichtlich unter, d. h. vor den Leuten; unter uns macht er's so, wie er's für gut hält und das ist auch das Richtige. Er bringt mich mit den Kritikern zusammen; ich muß in der Loge immer mit Ostentation vorne neben ihm sitzen; heute Abend habe ich meine gekauften Karten für Bülow wegschenken müssen, nur um neben ihm, der nie in Konzerte geht, zu sitzen. Als ich gestern und vorgestern unwohl war und nicht ausging, ist er trotz aller seiner kolossalen Geschäfte jeden Nachmittag zwei Stunden bei mir gesessen. Ich kann Dich versichern, liebe Schwester, ich bin stolz, daß ich mich in dem Mann nicht getäuscht. Ich bin tausendfach entschädigt durch diese Größe des Charakters, durch diese lautlose Dankbarkeit für die wenigen ihm geleisteten Dienste, für die Schuffereien, die ich in Dresden habe erdulden müssen. Ich bin jetzt auf dem rechten Weg, das

fühle ich und Gottes Segen ist bei mir. Aber vor Menschen fürchte ich mich nicht mehr; ich tue das, was ich für recht halte und bitte Dich, mich nicht irre zu machen. Ich wiederhole Dir nochmals, daß ich betreff der „Nachrichten“ mir die Sache in Dresden erst genau und vorsichtig ansehen werde. Ich tue mit 40 Jahren nichts Unüberlegtes; habe ich das Terrain aber geprüft und finde ich, daß es das Richtige ist, so wird mich nichts abhalten, dies auch durchzuführen — außer: Du und Mutter fänden es Eurer sozialen Stellung nicht für angemessen; dann würde ich allerdings nach Berlin ziehn oder fürs Leben in Wien bleiben. Ich merke ja hier den Einfluß meiner schriftstellerischen Sachen; Pollini hat einen de- und wehmütigen Brief geschrieben; die Sänger, das ganze Institut verfolgen, Jahn an der Spitze, meine Referate mit Aufmerksamkeit — weil ich nicht allein weiß, sondern auch kann! Warum soll man dieses wichtige Amt, das einen ganzen Menschen, einen ganzen Charakter fordert, an Leute abgeben, die den gemeinsten Mißbrauch damit treiben! Jetzt hat man mir dieses Schwert in die Hand gedrückt und ich soll es aus albernem Vorurteil von Personen wegwerfen, die ihr Interesse an mir wirklich nicht furchtlos bewiesen haben. Es gibt Leute, die stumme Zuschauer sind, die nie selbst etwas getan oder geleistet haben, was es auch immer sei, die aber sich ein

Urteil anmaßen über die, die in der Arena des Lebens mitkämpfen. Nützen will ich mir in Dresden in dem Sinn nicht mehr. — — — Aber jetzt, wenn alles gut geht, so Gott will und die Verhältnisse es wollen, daß ich nach Dresden komme, soll ich stumm bleiben, wo ich reden kann? Ich werde mich, wenn ich die Stellung übernehme, nicht rächen, sondern durch Objektivität, Wohlwollen und Freundlichkeit die Leute beschämen; so wie Jahn es mit Materna, Scaria und Richter gemacht hat; ich werde gut dabei fahren, aber die Macht wegwerfen — wenn's mit meiner Ehre vereinbar ist — nie! — — — — Überhaupt will ich in Dresden nur mit Leuten verkehren, die ich gern habe; all die äußerlichen Geschichten hasse ich und sie entziehen mich meiner Arbeit. Der englische Garten-Kreis hört auf — ganz — und großen Verpflichtungen von allzuweiter Ausdehnung des Eingeladenwerdens und der Geselligkeit gehe ich aus dem Weg. Ich habe und fühle jetzt eine enorme Elastizität und Arbeitskraft, und die will ich gebrauchen. Verzeih die lange Geschichte; Du bist ja aber mein bester Freund und Berater und mußt's deshalb mit anhören! — —“ Grammann wirft in der Fortsetzung seines Briefes eine Frage auf. Wie jeder tüchtige Mensch und jeder echte Künstler glaubt er an sich und seine Arbeit. Er ist und muß von der Überzeugung durchdrungen sein, daß

das, was er geschaffen, gut und lebensfähig ist und daß dort, wo seine Opern aus der Öffentlichkeit verschwinden, Ursachen wirken, die außerhalb des Geschaffenen liegen: „Bist Du denn auch der Ansicht, daß, wenn meine Opern in Dresden sich nicht hielten, das an den Opern lag? Dann wäre freilich alles vergeblich. Vorläufig glaube ich aber noch an mich. — — — — Heute hatte ich Probe mit der Naday — die wird charmant. So eine Art Lucca; es muß aber noch Feuer dahinter gemacht werden und das geschieht, sobald Jahn die Sache in die Hand nimmt. Seine Güte ist unerschöpflich; gestern gab er ein Souper; morgen ich — zu Jahns Geburtstag! Gestern war gräßliche Wirtschaft in der Oper. — Es soll böswillig gewesen sein. Die Materna hat mit Heroismus gesungen; ich sah sie in Krämpfen. Die ist jetzt zahm wie ein Lamm und wie sie gesungen, bat sie Jahn, er möge ihr zum Lohn ein Zeichen, daß er zufrieden, vom Pult geben. Ja, die Zeiten ändern sich!“

Am 19. Dezember 1884 schreibt er der Schwester: „..... Hier ist eine furchtbare Aufregung. Der Bruder des Direktor Jauner hat 2000 000 Fl. gestohlen und sich erschossen. Es liegt eine Krisis in der Luft und ich habe vorgestern meine Österreichische Goldrente zum höchsten Kurs verkaufen lassen. Rate Dir und Mutter dasselbe, da sie kaum höher steigt. Pro-

ben Andreasfest machen sich sehr gut, und die Stimmung ist absolut dafür. Also Mut, Gott wird weiter helfen! Aber meines Bleibens ist nicht länger hier — auch Jahn (entre nous) wird seinerzeit nach Deutschland zurückkehren.“

*

Das neue Jahr beginnt mit guten Anzeichen. Die Proben gehen vortrefflich, die Sänger sind mit Liebe bei der Sache, und die Zeit ernster Vorbereitung nähert sich der Erfüllung. Am 19. Januar 1885 teilt er der Schwester mit:

„Heute früh war die erste Sitzprobe, Soli, Chor und Orchester; ich bekam ins Parkett (Mittelgang) ein Pult gestellt und als Jahn ins Orchester trat und mich vorstellte, wurde ich von letzterem, welches schon die Korrekturproben gemacht, mit einem einstimmigen „Bravo“ begrüßt. Wie so ganz anders wurde hier das Studium betrieben — — — —. Durch Jahns Beispiel, der ganz Feuer und Flamme ist, wird in jedem Einzelnen eine förmliche Begeisterung angeregt. Als der erste Akt vorbei, stand das ganze Orchester auf und applaudierte. Die Sänger kamen ins Parkett und gratulierten — genug, es war eitel Zufriedenheit . . . Der „Wiener Walzer“ wird außer der Tyrolienne noch eingelegt. Wie die das spielen! Ich selbst er-

kenne mein Werk gar nicht wieder und sehe erst recht ein, mit welch böswilligen Banditen ich es zutun hatte in —. Also nur Mut! — und bescheiden bleiben, und nicht sanguinisch! Durchfallen wird die Oper nicht. Vielleicht wirds ein größerer Erfolg als wir glauben! Denke Dir — gestern hat Hauslick mich aufgesucht und blieb 1,30 Stunde da; er sagte (ob ers schreiben wird, ist eine andere Geschichte!), die Partie des Walter wäre reizend, er habe sie selber mit Müller studiert. Was sagst Du zu der Umwandlung — wir waren alle starr! Also Generalprobe am 27. und Première 28. — ich bleibe bis etwa 8. Februar noch hier; 23. ziehe ich aus, 24. gehn die Sachen ab . . .“

*

Am 29. Januar, zwei Tage vor der Aufführung, die auf den 31. Januar unabänderlich festgesetzt ist, flattert noch ein eiliges Briefchen nach Dresden: „Heutige Probe ging vortrefflich und ich hoffe jetzt, daß alles gut geht. Das Interesse ist allgemein und alle — fast ohne Ausnahme — sind dem Werk und mir freundlichst gesonnen. Auch alle anderen Nebensachen, die so fatal sind, machen sich so, daß ich vergnügt und heiter bin. Ich telegraphiere Dir Samstag Abend . . .“

Und nach geschlagener und gewonnener Schlacht kann er, glücklich, der Schwester versichern, ihr, die alle Aufregung und alle Sorge um das Werk in der Ferne miterlebt: „. . . . Also mit Gottes Hülfe ist alles gut abgegangen und ein wirklich echter, voller Erfolg zu verzeichnen. Ich bin acht Mal hervorgerufen worden — nach dem zweiten und dritten Akt. Nach dem letzten wollten die Leute das Haus gar nicht verlassen; nach der Martinswand-Szene riefen sie auch, aber da war ich nicht mehr da. Gestern zweite Vorstellung — Logen, Galerie ausverkauft. Wieder nach den Akten gerufen. Jahn ist sehr zufrieden und glücklich und wird die Oper auf dem Repertoire halten. Montag wird sie wieder gegeben. Die Aufführung war geradezu ideal!“

Die knappen Mitteilungen über den Verlauf des für ihn denkwürdigen Abends seines Einzugs in die Wiener Hofoper ergänzend, schreibt er wenige Tage später (am 6. Februar) der Mutter und fügt einige immerhin spannende Einzelheiten seinem Bericht hinzu, aus denen zu ersehen ist, wie das Schicksal dieser Aufführung an einem Faden hing, und welche unvoresehenen Hindernisse, die der Oper leicht hätten verhängnisvoll werden können, im letzten Augenblick aus dem Weg geräumt werden mußten: „. . . . Gewisse Menschen lauern wie die Hyänen auf ähnliche Gelegenheiten, um andere

zu brandschatzen. Gott sei gedankt, daß also alles über Erwarten gut gegangen ist. Es war eine böse Geschichte: Reichmann hatte auf der Generalprobe abgesagt und Jahn vermutete auch da eine Intrigue. Am Abend sang er aber — jedoch sehr unsicher. Alle waren sehr herzlich, das Haus war aber mit Dynamit geladen, taute aber allmählich auf. Nach dem zweiten Akt gabs einen Sturm, ebenso nach der Martinswandszene und dem Schluß des dritten. Ein voller Erfolg war konstatiert. Abends waren alle Herren bei mir im Hotel. Bei der zweiten Aufführung wars wieder voll und ich wurde wieder wiederholt gerufen, kam aber nicht. Jetzt ists nächste Woche einmal; die Aufführung will ich noch sehen und reise dann nach Dresden Ich sehne mich jetzt nach Ruhe und nach einer neuen Wohnung“ Das nächste Operntheater, das das „Andreasfest“ zur Aufführung brachte, war das Stadttheater in Leipzig: dort ging die Oper am 17. September 1885 unter der Leitung Arthur Nikischs mit sehr lebhaftem Beifall in Szene. Grammann meldet über die Proben nach Hause:

„. . . . Am Donnerstag, 17., ist die Premiere und ich glaube, daß alles gut geht. Die Baumann⁶⁶⁾ ist sehr niedlich und Perron vorzüglich. Ausstattung schön und die musikalische Leitung einzig genial. Meine Walzer sind im dritten Akt eingelegt“

Die Wiener Kritik behandelte die Oper Grammanns nicht ohne Wohlwollen; — sie kam aber doch in ihrer Beurteilung des Werkes über Äußerlichkeiten nicht hinaus. Der Chorführer der Wiener Kritiker, Eduard Hanslick, ließ sich über das Andreasfest wie folgt vernehmen:

„Das Andreasfest, von dem die neue Oper ihren Namen hat, ist eine freie Erfindung des Textdichters oder aus irgend einer fremdländischen Sage willkürlich nach Tirol verpflanzt. Es fehlt jeder historische Anhaltspunkt dafür, daß noch zu Kaiser Max Zeiten in Innsbruck am St. Andreastage ein Volksfest gebräuchlich gewesen, bei welchem jeder unbescholtene Bursche um ein ihm geneigtes Mädchen würfeln durfte. Verlor der Freier im Würfelspiel, so mußte er Knecht werden; gewann er, so durfte der Vater ihm die Tochter nicht versagen, deren Aussteuer obendrein die Stadt auf sich nahm. Der Ursprung dieses Festes mit seinem sonderbaren Heiratsprivilegium weist auf einen sagenhaften Vorgang, der uns im ersten Akt von dem Schmiedgesellen Adam in Balladenform erzählt wird. Adam ist der Bösewicht des Stückes; er steht — ähnlich wie Caspar dem Max — einem jüngeren Gesellen, Namens Walter gegenüber, den zu verführen und zu verderben er sich alle Mühe gibt. Beide lieben des Meisters Tochter Agnes. Walter ist arm und lebenswürdig, er gefällt der Tochter; Adam ist frech und wohl-

habend; er gefällt dem Vater. Letzterer wird durch den heimtückischen Adam herbeigelockt, als eben Walter und Agnes ein Liebesduett mit der unvermeidlichen Umarmung beschließen. Der unglückliche Liebhaber, von Meister Ulram fortgejagt, schließt sich einem Trupp Jäger an, um in der Aufregung des Waidwerks sein Herzleid zu vergessen. Der zweite Akt führt uns mitten in die Volksbelustigungen des Andreasfestes. Walter, verwildert und erbittert, zieht mit den Jagdgesellen; Adam weicht als böser Dämon nicht von seiner Seite. Da ruft der Herold die herkömmliche Würfelpartie aus, und Walter, von Adam zum Äußersten aufgestachelt, würfelt, trotz Agnes flehentlicher Abmachung, mit ihrem Vater. Er gewinnt das Spiel, aber ihre Liebe hat er verloren. Das Mädchen, dessen Gefühle er so gröblich verletzte, weist ihn ab. Meister Ulram erklärt öffentlich seine Tochter als die Braut Adams. Da dringt Walter mit blankem Schwert auf den Nebenbuhler ein; er wird entwaffnet und als Landfriedensbrecher für immer aus Innsbruck verbannt. Zu Beginn des dritten Aufzuges sehen wir den Kaiser Max verirrt und ohne Aussicht auf Rettung hoch oben auf der Martinswand. Der verbannte Walter, der noch einmal von diesem ihm bekannten Felsvorsprung sich im Anblicke Innsbrucks trösten will, gewahrt den fremden Jäger und führt ihn sorgsam herab ins Tal. Die Szene verwandelt

sich in den Marktplatz von Innsbruck, wo das Volk auf die Nachricht von der wunderbaren Rettung des Kaisers kniend das Tedeum anstimmt. Kaum ist der Kaiser mit seinem Hofstaate erschienen, als Walter gefangen vor ihn gebracht wird; seiner Verbannung nicht achtend, ist er heimlich zurückgekehrt, um Agnes noch einmal zu sehen. Kaiser Max erkennt in ihm seinen Retter von der Martinswand, erteilt ihm zum Dank den Ritterschlag und vereinigt ihn mit der Geliebten. An Adam, der noch zu guterletzt als Betrüger entlarvt wird, ist nun die Reihe, in die Verbannung zu gehen.

Das Libretto ist eine Arbeit des unglücklichen Roderich Fels (recte Rosenfeld), der seinem bewegten und gequälten Leben kürzlich durch einen Pistolenschuß ein Ende gemacht hat. Es ist trotz mancher Fehler kein schlechtes Opernbuch. Die wichtigste Einwendung trifft die bloß episodische Behandlung des Kaisers Max, der mit der eigentlichen Handlung und den beiden ersten Akten nichts zu schaffen hat und erst im dritten erscheint, wie eine nachträglich eingeklebte Figur. Im Grunde hat „der letzte Ritter“ im Andreasfest keine andere Mission, als in Brülls „Landfrieden“: am Schlusse Ordnung zu machen und Gnade vor Recht ergehen zu lassen. Dazu hatte er nicht notwendig, vor unseren Augen die Todesangst auf der Martinswand auszustehen. Aber kann man es dem

Verfasser ernstlich verübeln, wenn er dieses Abenteuer, das jedem Zuschauer von Jugend auf wie ein Bild eingeprägt ist, sich nicht wollte entgehen lassen? So mancher dramatische Dichter hat die Hilfe des ritterlichen Kaisers nicht verschmäht; sollte eine zu dessen Zeit in Tirol spielende Oper auf diese sympathische Figur und ihr populärstes Abenteuer verzichten? Ein deutsches Publikum, ein österreichisches zumal, wird dem Textdichter hier gleichfalls Gnade vor Recht gewähren.

Dem Textbuch des „Andreasfest“ ist überdies mancherlei nachzurühmen. Es nimmt keinen hohen Flug, fliegt aber auch nicht sinnlos kreuz und quer. Die Charaktere, ein wenig schablonenhaft, aber deutlich und gut kontrastierend gezeichnet, bewegen sich durchaus auf realem, von nationaler Eigenart durchdrungenem und geschmückten Boden. Die Handlung baut sich klar und stetig auf und erreicht in der Entwicklung des zweiten Aktes eine ansehnliche Steigerung und Spannung. Ein Komponist, dem echtes Theaterblut in den Adern rollt, müßte aus diesen Vorgängen sehr bedeutende Wirkung ziehen. Ebenso wenig wie an dramatisch bewegten Szenen fehlt es diesem Libretto an lyrischen Ruhepunkten, welche dem Tondichter die reizendsten Melodien entlocken können, falls diese in ihm nur vorhanden sind. Das „Andreasfest“ ist ein kleinbürgerliches Fa-

milienstück mit leicht angedeuteten historischem Hintergrunde, etwa im Charakter von Lortzings „Waffenschmied“ oder „Hans Sachs“. Herr Grammann konnte aber der Verlockung nicht widerstehen, seine Jägerburschen und Landmädchen ins Heroische und Pathetische zu überhöhen und ihren Gesang mit einer immer gekünstelten und sehr oft lärmenden Instrumentierung zu belasten. Nehmen wir gleich die erste Szene: Schmiedegesellen singen zur Arbeit; man höre diesen wildlärmenden Chor, der auf eine gelungene Dynamitverschwörung raten ließe, und vergleiche ihn mit der harmlosen Situation, vergleiche ihn nebenbei mit der völlig analogen Einleitung von „Czar und Zimmermann“. — — Wie klingt das bei Lortzing frisch und natürlich und wie — ganz anders bei Grammann! Wo unser Komponist dieser dramatischen Großmanns- und Grammannssucht widersteht, da wirkt er am glücklichsten, erscheint graziös und gemütlich, fast bis zur Liebenswürdigkeit. Dahin gehört die Walzer-Arie der Agnes, manches aus dieser Rolle im zweiten Akt, endlich die Balletmusik, welche deutlich zeigt, daß der Lübecker Grammann nicht umsonst zehn Jahre in Wien verlebt hat. Mitunter beginnt er einfach, hält es aber nicht lange aus; so in Adams Erzählung, die sehr gut in schlichtem Balladentone anhebt, aber schon die harmlosen Worte: „Sie war so süß, sie war so blond“ mit einem

Dissonanzen-Gewebe umstrickt, welches wie das gerade Gegenteil von „süß und blond“ schmeckt. Grammann behandelt das Orchester mit ungemainer Virtuosität und versteht es, den Hörer durch interessante und bedeutungsvolle Klangmischungen zu fesseln. Wenn nur dieses Akkompagnement nicht immerfort bedeutend und interessant sein wollte! Gönnte es uns doch manchmal zum Ausruhen 5 Minuten einheitlichen gesunden Orchesterklanges! Grammanns Instrumentierungskunst verlockt ihn zur Künstelei und stört die Totalstimmung unablässig durch pikantes Detail von Oboengezwitscher, Flötenrillern, tiefen Clarinettönen, gestopften Hörnern, Violinsolos und Harfen-Arpeggien. O, diese Harfe, die ewige Harfe! Wie ist die jüngste Er rungenschaft des modernen Orchesters bereits zur Plage geworden! — — — Der Komponist des Andreasfestes begnügt sich nicht etwa mit begleitenden Akkorden; er rauscht als Windsbraut gleich durch alle sechs Oktaven der Harfe, hinauf und herunter, herunter und hinauf. Zu Walters C-dur-Arie im ersten Akt bekommen wir ein ganzes Harfenkonzert. Daß in der Martinswand-Szene das Orchester sich in detailliertem Ausmalen eines Sonnenaufganges mit Lerchentriller, Finkenschlag und Blätterrauschen ergeht, liegt wenigstens in der Situation. Wodurch ist es aber motiviert, daß bei dem nächtlichen Abschied Walters am Schlusse des zweiten Ak-

tes ein ganz ähnliches vogelzwitscherndes Siegfried-Idyll sich im Orchester abspielt? Augenscheinlich nur durch den virtuosen Drang des Komponisten. — — Die großen Ensembles im „Andreasfest“ sind Herrn Grammann weniger geglückt als die Einzelgesänge. Das Finale des ersten Aktes und die Ensemblesätze im zweiten Finale wollen nicht Fluß noch Klarheit gewinnen, selbst der Wohlklang versiegt unter dem heillosen Posaunen- und Paukenlärm. Hingegen war es ein sinnreicher Einfall, das alte Lied von Heinrich Isaak: „Innsbruck, ich muß dich lassen“ (das später zum protestantischen Choral „O Welt ich muß dich lassen“ umgeheiligt wurde) in der Oper anzubringen und ihr damit gleichsam auch eine musikhistorische Färbung zu geben. (Heinrich Isaak war eine zeitlang Hofkapellmeister Kaiser Maximilians und einer der ersten deutschen Tonsetzer von Bedeutung.) Freilich sticht das alte Lied von der übrigen modernen Musik gewaltig ab, und schon die Art seiner Einführung im „Andreasfest“ — als unsichtbarer Chor im Zwischenakt — ist ein ganz modern Meyerbeerscher Effekt. Einer scharfen Charakterzeichnung der einzelnen Personen stehen die üppig weichliche Instrumentierung und unruhige Modulation Grammanns entgegen, welche für keine Rolle eine Ausnahme machen. Am ansprechendsten scheint mir Agnes, am prägnantesten noch der Bösewicht Adam charakterisiert,

dem wir allerdings das in den Oboen so kindisch aufzischende „Hohngelächter der Hölle“ gern erließen. Am wenigsten befriedigt uns die musikalische Ausführung des Kaisers Max, welcher die Langweile, die er auf seiner Felswand auszustehen hatte, doch gar zu freigebig mit uns teilt. Hingegen beruht die hin und wieder erhobene Einwendung, Kaiser Max werde auf der Martinswand gewiß nicht zu einer Arie aufgelegt gewesen sein, auf einem prinzipiellen Irrtum. In einem Drama würde ihm der Dichter in derselben Situation wahrscheinlich einen Monolog in schön gereimten fünffüßigen Jamben zugeteilt haben. Es ist Eines genau so unnatürlich wie das Andere. Sobald man aber ein Schauspiel in gebundener Rede vor sich hat, ist das Sprechen in Versen als die natürliche Ausdrucksweise der Personen von vornherein angenommen und zugestanden; ebenso in der Oper das Singen. Eine Arie des Kaisers auf der Martinswand ist in der Oper nicht sinnwidriger, als der in prachtvollen Versen hinfließende Monolog des Schiller'schen Tell in der hohlen Gasse; ja Max hat noch viel mehr Zeit und Ungestörtheit zu seinen Gefühlsergüssen. — — — Carl Grammann hat sich in verschiedenen Trios, Quartetten und Liedern als guter Musiker, als Komponist von Bildung und Geschmack gezeigt. In Deutschland sind gute Musiker häufig, aber sehr selten unter ihnen die guten Opernkomponisten. Franzosen

und Italiener, als absolute Musiker hinter den Deutschen zurückstehend, übertreffen diese an theatralischem Talent und Erfolg; durch Naturanlage sowohl, als durch ihren dem Theater fast ausschließlich zusteuern den Bildungsgang. Die jüngere deutsche Generation entbehrt der schöpferischen Unmittelbarkeit und starken Sinnlichkeit, welche sie durch technische Künste und philosophische Grübeleien vergebens zu ersetzen trachtet. Sie leidet überdies an dem Zwiespalt zwischen dem Wagnerschen und dem vorwagnerschen Opernstil. Sie wollen Wagner nicht unbedingt nachfolgen, noch weniger ihn völlig verleugnen. Das musikalische Genie ist noch nicht erstanden, das mitten durch dieses Dilemma hindurch sich herzhafte seinen Weg bahnt und aus eigener Kraft, mit neuem Zauber siegt. Vorläufig legt sich die große Mehrzahl unserer Opernkomponisten auf ein mehr oder minder unfruchtbares „Vermitteln“. Auch Grammann zählt in mancher Hinsicht zu ihnen. Zu den prinzipiellen Anhängern Wagners gehört er keineswegs; er geht nicht von dem deklamatorischen Stil der „Nibelungen“ aus, sondern von der romantisch und gemütlich angehauchten Singweise, die seit dem „Freischütz“ und „Hans Heiling“ in verschiedenen Farbenbrechungen typisch geworden ist. Er arbeitet nicht mit zehn bis zwanzig Leitmotiven (das wiederholte Anklingen des Liebesduetts hat mit

Wagners Leitmotivsystem nichts zu schaffen) und verlegt die Themenbildung keineswegs ins Orchester. In freier Behandlung die älteren musikalischen Formen der Arie, des Duetts des Strophenliedes bewährend, gibt er den Sängern wirkliche Melodien, nicht „die“ Melodie, welche die Wagnerianer meinen und die ein Alberich oder Mime singt. Aber trotz alledem stößt man im „Andreasfest“ überall auf Wagnersche Einflüsse, Wagnersche Reminiszenzen, insbesondere aus den „Meistersingern“. Auch die enharmonisch künstelnde, chromatisch weichliche und ruhelos modulierende Begleitung stammt von Wagner her, ebenso wie die bei allem Glanze maßlose Instrumentierung. — — Wenn oben Schönes und Bedeutendes klar ausgesprochen wird, so braucht es unten keines so breiten Kommentars. Grammann ist bei einiger Überladung immer dramatisch richtig, gewissenhaft, selbst geistreich. — Trotz dieser offen ausgesprochenen Bedenken muß ich doch die Premiere des Andreasfestes zu den interessantesten Theaterabenden zählen. — Ob der Erfolg auch nachhalten werde, wagen wir nicht vorherzusagen. Die liebenswürdige Persönlichkeit des fein gebildeten Komponisten läßt es wünschen. — — — —“

Diese amüsante und geistreiche Kritik ist bezeichnend nicht nur für ihren Verfasser, den glänzenden Stilisten Eduard Hanslick und die Kultur des Wiener Musikfeuilletons mit seiner

Freude an der schönen, kristallinen Form, an blendenden Wendungen, an Paradoxen und witzigen Modulationen; sie ist bezeichnend auch für die Zeit, aus der sie stammt, und ihre Kunstanschauung. Das war die Zeit, die Wagner noch so unendlich nahe stand, daß sie gleichsam durch Wagner wie durch ein lichtbrechendes Medium hindurch die künstlerische Produktion ihrer Epoche sah, einzig an der Kunst Wagners das Schaffen anderer Künstler messen, ihr Werk nun mit dem Werk Wagners in Beziehung setzen konnte. Jedes Geigentremolo, jede freie Modulation, das Hinübergreifen über jene Sphäre, in der für den Ausdruck des Tragischen bisher der brave verminderte Septimenakkord unbeschränkt geherrscht hatte, — der nun von seinem Thron für immer herabgenötigt worden war! — erschien dieser Zeit schon „Wagnerisch“; eine bewegte Harmonik empfand sie und tadelte sie als unruhig, das Aufgeben der typischen italienischen Arie, in der bisher ihre Vorstellung der Melodie gegipfelt, — der italienischen, stimmeitlen, egoistischen Opernarie, — mit der diese Melodievorstellung untrennbar verwachsen war, deuchte ihr als eine Kriegserklärung an die Melodie, als Majestätsbeleidigung, begangen an dem Wesen der Melodie selbst; daß an die Stelle dieser Opernmelodie ein neues Prinzip getreten war: das der dramatischen Melodik, der Sprachmelodie, ein Prinzip, das in der

Melodie nicht mehr, wie bisher, den Zweck der Oper, sondern ein Mittel zum Zweck, des notwendigen seelischen und dramatischen Ausdruckes sah, war ihr ein Greuel. Und ebenso war ihr die neue Technik dieser neuen Kunst verhaßt. Was an ihr sachlicher Fortschritt, was individueller Fortschritt und persönliche Note war, wurde nicht getrennt. Daß der sachlich-technische Fortschritt Allgemeingut aller schaffenden Musiker werden mußte, diese Notwendigkeit wollte man nicht einsehen und glaubte sie bekämpfen zu können, wenn man von allem dem, was von kurzsichtigen und verbissenen Ästhetikern in dieser Übergangszeit als „Wagnerisch“ hingestellt wurde, mit einem Akzent von Verächtlichkeit sprach. Es sind immer genau die gleichen Vorwürfe, die in jenen Tagen gegen Wagner und gegen jede, auch die so maßvoll moderne Strömung, wie sie durch die Musik Grammanns geht, erhoben wurde: Unruhe, Nervosität, Überladenheit, melodische Armut (die man in ihren schwersten Formen im Kunstwerk Wagners entdeckt haben wollte!) und Farbenwucherungen auf Kosten der gesunden musikalischen Substanz: Das war der enge Vorstellungskreis, in dem die „Hüter des musikalischen Ideals“ weideten, das war der Vorrat an Begriffen, mit dem sie armselig ihre Stellung der neuen Kunst gegenüber verschanzten: eine Schanze, hinter

der sie zu stören niemanden weniger reizen konnte als den modernen Künstler, der einzig schaffend sich mitteilte und die Verschanzten lächelnd sich selbst und ihrem Wahn überließ. Von der Schanze aus, hinter der er stolz mit seinesgleichen saß, schloß nun Hanslick seine Granaten gegen Wagner, und wenn er auf Grammann feuerte, so galten auch die gegen diesen modern schaffenden Künstler gerichteten Geschosse noch Richard Wagner. Unter solchen Umständen gewinnt aber auch das Lob, das Hanslick dem Geist und Können, dem vornehmen Geschmack Grammanns zollt, einen gesteigerten Wert.

Nach der Aufführung des Andreasfestes in der Wiener Hofoper, mit der sich sein dreizehnjähriges Schaffen und Wirken in der klassischen Musikstadt der Welt nach langen Mühen, nach aufreibenden inneren und äußeren Kämpfen, als dem schwer errungenen Preis krönte, verließ Carl Grammann dieses reiche und arme, dieses große und ach so kleine Wien. Wie eine Fanfare den abziehenden Sieger begleitet, so fiel der Glanz seiner Oper, der Glanz seines Erfolges, als er aus den Toren Wiens zog, auf seinen Weg, so nahm er ein Echo von dem festlichen Akkord dieser Aufführung mit in das neue Leben hinaus. Wien sollte in der künstlerischen Entwicklung Grammanns die gesegnetste und glücklichste Epoche bedeuten; Wien war der Gipfel seines

Schaffens, seines Lebens, seiner Kunst gewesen; die höchste Steigerung, die seiner Kraft gegönnt war. Er wußte es nicht, daß von da an seine Bahn dorniger werden und das Licht seines Sterns mit Nebel und Wolken zu kämpfen haben würde.

V.

Dresden.

1885—1897. „So ist's durchaus im menschlichen Leben: Das Ziel, das man einmal erstrebt hat, ist kein Ziel mehr; und man zielt und strebt und sehnt sich, immer höher, bis das Auge bricht und die Brust und die erschütterte Seele schlummernd unter dem Grabe liegt.“

Robert Schumann.

Wo er Mutter und Schwester wußte, nach Dresden wandte sich Carl Grammann: mit einem tiefen Ruhebedürfnis, müde von den Aufregungen der letzten Jahre, müde des Klein-Krieges, den er gegen Feinde im Busch, gegen heimliche und versteckte Widersacher gegen Hindernisse, Widerstände und Trägheit führen mußte, wenn er anders seinen Opern und seinen Kompositionen freie Bahn in die Öffentlichkeit schaffen wollte. Er schied von Wien mit dem klaren Erkennen, dort nicht mehr erreichen zu können, als er erreicht hatte; seine Oper wußte er in den Freundeshänden Jahns wohl aufgehoben und im Schutze dieses ihm herzlich ergebenen Künstlers gut geborgen; er durfte glauben, daß Wil-

helm Jahn auch künftigen Werken derselbe wohlwollende Förderer und tatkräftige Schirmherr sein würde, der er dem Andreasfest gewesen. Aber außerhalb der Machtsphäre Jahns hatte Grammann für sich und sein Werk wenig zu erhoffen. Die Mehrzahl der Wiener Musiker, soweit sie für sein künstlerisches Wohl und Wehe irgendwie in Betracht kamen, waren ihm nicht allzufreundlich gesinnt. Johannes Brahms, der sich anfangs für Grammann zu interessieren schien und sogar die Trauerkantate zur Aufführung annahm, — eine löbliche Absicht, die nicht verwirklicht werden konnte, weil Brahms inzwischen von der Leitung des Singvereins, den er dirigierte, zurückgetreten war, — Johannes Brahms hatte sich von Grammann zurückgezogen, wahrscheinlich beeinflußt von Eduard Hanslick, dem Neuntöter unter den Wiener Kritikern, dem Grammann als „Wagnerianer“ eine höchst verdächtige Persönlichkeit sein mußte, obwohl Grammann den Morgensternfanatismus des aggressiven Wagnerianers jener heißen Kampffahre um das Kunstwerk Wagners niemals geteilt hatte, niemals in Reih und Glied mit den Hussiten des neuen Kunstideals gestanden. Aber hatte er nicht für Bayreuth Freunde gewonnen, Patronatsscheine da und dort untergebracht? Das ließ sich nicht leugnen und so mußte er schon darum der Unduldsamkeit Hanslicks — und derer um ihn, — als eine Erschei-

nung gelten, reif für das „ceterum censeo“ und die schwarze Liste. Und wenn er von der vornehmen Gesinnung eines Johannes Brahms und von der geraden Ehrlichkeit dieses norddeutschen Charakters genügend überzeugt sein konnte, um kleine perfide Feindseligkeiten und Brunnenvergiftungen ein für allemal in dem Denken und Fühlen dieses Künstlers den Unmöglichkeiten zuzuzählen, so konnte er sich doch nicht der Tatsache verschließen, daß ihm Brahms ein Rivale im großen und im kleinen Konzertsaal war, ein Rivale, hinter dem eine mächtige und fanatisch unduldsame Partei stand, die eifersüchtig über der Größe ihres Heros wachte und in seiner Nähe keinen anderen duldete. Und hinter Grammann stand keine Partei; um ihn hatte sich nicht einmal ein Fähnlein von Anhängern geschart, die einflußreich und lungenkräftig genug waren, um ihm und seinen Werken als erfolgreiche Vorkämpfer dienen zu können. Den Wiener Konzertsaal nahmen die Einen einzig für Johannes Brahms und — wenige Jahre später — die Anderen einzig für Anton Bruckner in Anspruch. Und auch der junge, geniale, eben flügge gewordene Lyriker Hugo Wolf sollte auch noch seine Partei und tapfere Werbefeldwebel finden. Was blieb da für Grammann? Was hätte Grammann, der von den Einen als Wagnerianer, von den anderen als Epigone Schumanns scheel angesehen wurde, unter solchen Umständen an

Förderung und Weiterentwicklung durch günstige äußere Verhältnisse erwarten dürfen? So gut wie nichts. Es war kein Platz für ihn in Wien und so verließ er denn aus inneren und äußeren Notwendigkeiten — vielleicht auch noch unter dem Antrieb tiefer Gründe und geheimer Ursachen, — die schöne Metropole der Musik, die ihn zwischen den Mühlsteinen ihres Parteihaders und ihres Cliquentums zu zerreiben drohte und ihn in die bunten Strudel ihrer seichten Gemütlichkeit ganz hinabgezogen haben würde, wenn ihn nicht sein tiefinnerer Lebensinstinkt einen Schauplatz zu verlassen gelehrt hätte, der ihm keine Bewegungsfreiheit mehr gestattete, keine künstlerischen Lebensbedingungen in Aussicht stellte. Er ging nach Dresden: dort winkte ihm eine Tätigkeit, die ihn fesselte, ein Amt, für das er eine hohe sittliche und künstlerische Auffassung, die ganze Exklusivität und Begeisterungsfähigkeit seines Wesens einzusetzen willens war: er wollte als Kritiker belehrend, erziehend, läuternd wirken, der Kunst dienen und dem Künstler. „Furchtlos und treu!“ Dort in Dresden hatten sich die beiden ihm teuersten Frauen, Mutter und Schwester, festgewurzelt, den Hauch des Vaterhauses mit in die neue Heimat getragen. Daß sie ihn mit zärtlichster Liebe hegen und pflegen, ihm, wenn er es wünschte, das Glück einer eigenen Häuslichkeit mit Frau und

Kindern, so weit wie möglich ersetzen würden, bereit, ihm alle Opfer der Selbstlosigkeit zu bringen, sein Leben mit freundlichem Schein zu erhellen, das wußte er. Die Liebe zu den Seinen vertrug sich sehr gut mit seiner Unabhängigkeit und persönlichen Freiheit, die er schon dadurch zum Ausdruck brachte, daß er seine eigene Wohnung bezog und auf ein äußeres Zusammenleben mit Mutter und Schwester verzichtete. Trotz mancher Verstimmungen, die ihm frühere Erfahrungen und wiederholte Berührungen mit den leitenden Persönlichkeiten des Dresdner Musiklebens erregt hatten, mußte er sich des Verhältnisses, in dem er zu Dresden stand und das er jetzt auf die Grundlage einer innigeren Wechselbeziehung zu stellen im Begriffe war, dankbar bewußt werden. Das Dresdner Hoftheater war ihm, von Anfang an, als einem Künstler entgegengekommen, auf dessen Begabung man große Hoffnungen baute; mit schönen und starken Erfolgen hatte die Dresdner Hofoper seine dramatischen Werke aufgeführt. Was konnte ihn hindern, an die Erneuerung seines Bundes mit dem berühmten und hervorragenden Kunstinstitut zu denken? Er erinnerte sich der heimlichen Machenschaften, die aus den Dämmerungen der Kulissen und aus der milden Verschwörungstimmung musikalischer Zirkel gegen ihn angezettelt worden waren, an die Katalen allzu unruhiger und allzu unternehmungslustiger

Geister, in deren Seelen die Freude am Bösen und am Pfeilgift nach wie vor nisten würde. Er dachte an Intriguen, die ihn ehemals geärgert, an den kleinen Theaterklatsch, der sich an ihn herangedrängt. Keinen Augenblick im Zweifel, daß sich die unangenehmen Erfahrungen früherer Jahre auch jetzt wiederholen und in sein Leben ätzende Säuren hineinträufeln würden, fühlte er sich doch, durch gesteigertes Wissen von Welt und Mensch gewappnet und reifer geworden, kraftvoll und elastisch genug, um, allem kleinen Gelichter zum Trotz, auf den neuen Boden sich breit hinzustellen, die Werte seiner Persönlichkeit in lebendige Kraft umzusetzen, sich eine Stellung zu schaffen und sie mannhaft zu behaupten. Die Machtfrage spielte in der Psychologie dieses Entschlusses sicherlich eine ausschlaggebende Rolle. Die Krone des Kritikers besteht nur aus Papier; sie ist aber ein Machtsymbol, vor dem sich auch stolze Gehirne manchmal tiefer neigen als vor der goldenen Krone eines Königs. In der sächsischen Residenz von früheren Aufführungen seiner Opern am königlichen Hoftheater her als Künstler hochgeschätzt, eine allgemeine bekannte Persönlichkeit, durch die Beziehungen der Mutter und der Schwester von vornherein den vornehmsten Kreisen der Dresdner Gesellschaft zugehörig, lebte sich Grammann in seiner neuen Heimat schnell ein. Alte Freunde und gute

Bekannte hießen ihn herzlich willkommen; im Anknüpfen neuer Bekanntschaften war Carl vorsichtig geworden. Er schloß sich jetzt schwerer als früher an andere an, obwohl er es wußte, daß das Wort Ibsens: „Der Stärkste ist allein“ wohl für den moralischen Charakter, nicht aber für den Künstler gilt. Der Künstler braucht seinen Anhang, wie der Komet seinen Schweif; er bedarf für sein Wirken, für seine Persönlichkeit des unmittelbaren Widerhalles, der ihm einzig aus der geschlossenen Masse der Anhänger, der Freunde und Bewunderer der Verständigen und der Unverständigen, entgegenschlägt. Grammann war nun in der Wahl seiner Freunde sehr viel vorsichtiger geworden; er hatte mancherlei üble Erfahrungen in seinem Leben machen müssen; seine Güte, sein Vertrauen oft genug ausgebeutet und getäuscht, hatte sich in den Schutz eines leisen Mißtrauens gegen Menschen begeben, von deren Treue er nicht fest überzeugt war. Seine gesellschaftliche Stellung, seine Bedeutung als geistreicher Künstler, als lebenswürdiger und witziger Plauderer, vor allem aber sein Ansehen als schaffender Musiker brachten es mit sich, daß er zu den vornehmsten und gebildetsten Männern Dresdens freundliche Beziehungen unterhielt. Dem engeren Freundeskreis, in dem er in jener Dresdner Zeit Mittelpunkt war, gehören die klangvollsten Namen

des damaligen künstlerischen und intellektuellen Dresden an. Wir finden in seiner näheren Umgebung die beiden einflußreichen Banks, den Geheimrat und den Professor, den Musikhistoriker Emil Naumann, Prof. Cranz; ferner Karl Niese, damals einer der bedeutendsten musikalischen Kritiker Dresdens, der sich namentlich um die Einführung und Einbürgerung der Opern Verdis an der Dresdner Hofbühne große Verdienste erworben hatte; lauter Männer, die Carl Grammann als ausgezeichneten Künstler und als prachtvollen Menschen in Verehrung und Freundschaft zugetan waren. Er verkehrte ebenso freundschaftlich in dem reichen und glänzenden Salon des liebenswürdigen und vornehmen Kunstmäcens Baron Felix von Kalkel⁶⁷), wo man Bruchstücke aus den Opern Grammanns aufführt, wo man seine Lieder singt und seine see-lisch gefärbte Musik ebenso zu schätzen weiß, wie die bewegliche und anregende Konversation des Künstlers, der mit seinen starken geistigen Bedürfnissen über die engen Grenzen des Musikantentums hinwegsetzt, der ein lebhaftes und kluges Interesse auch den neuesten Erscheinungen auf dem Gebiet der Literatur entgegenbringt und sich genau zu unterrichten weiß über die geistigen und künstlerischen Strömungen der Zeit. Unter den Freunden war es vor allem Fedor von Kiel, der seinem Herzen am nächsten stand: ein herrlicher Mensch, eine vorneh-

me Persönlichkeit, musikalisch begabt und durch sein feines Verständnis für musikalische Dinge auch dem Musiker Grammann besonders wertvoll; dem Freund und Vetter Fedor pflegt Grammann seine künstlerischen Pläne anzuvertrauen, von ihm empfängt er Rat, mit ihm pflegt er ernste Rücksprache; gemeinsam mit ihm unternimmt er Reisen, Freude und Leid teilen die Beiden. Es war ein wirklicher Verlust für Grammann, daß er diesen treuesten der Freunde durch eine Verstimmung, die eingetreten war, verlieren mußte. Daß er, wie zu diesen Kunstfreunden und Kunstförderern, so auch zu den namhaften Künstlern, zu den ausübenden Musikern und Virtuosen Dresdens freundliche und freundschaftliche Beziehungen unterhielt, daß sich mit den glänzenden Sängern der Hofoper, mit den erlesenen Künstlern dieses prachtvollen Opernorchesters mancherlei ersprißliche Berührungspunkte ergaben, versteht sich leicht. Von den Instrumentalvirtuosen, die Carl Grammann ganz besonders schätzte, seien neben dem trefflichen Konzertmeister Lauterbach der bedeutende Geiger Rappoldi und dessen Gattin, die Pianistin Laura Rappoldi-Kahrer, der große Violoncellist Friedrich Grützmacher und vor allem die ausgezeichnete Harfenkünstlerin Melanie Bauer-Ziech genannt, für die er die glitzernde Harfenpartie der Melusine schrieb und die eines der liebenswürdigsten un-

ter den kleineren Stücken Grammanns, das Notturno (op. 34) für Violoncell und Klavier für die Harfe einrichtete.

Im Schaffen Grammanns folgt nun, auf die Wiener Hochflutperiode, eine Zeit leichter Ebbe. Die Mehrzahl seiner Werke bis zu seinem op. 50, einer Klavierphantasie — „den Manen Emanuel Geibels“, — war auf Wiener Boden gewachsen. Dem Dresdner Kapitel seines Lebens fehlt anfangs der Drang der Fruchtbarkeit. Indessen, Grammann versinkt nicht in Müßiggang: wie ein Vater für seine Kinder sorgt und sie mit treuer Hand in das Leben hinausführt, so nahm sich Grammann seiner bisher geschaffenen und zu Gunsten seiner Opern von ihrem Erzeuger ein wenig vernachlässigten Kompositionen an; er bemüht sich um anständige Aufführungen, er wirbt ihnen Freunde, er holt sich Sänger und Sängerrinnen für seine Lieder und weiß Dirigenten und Kapellmeister für seine Orchesterwerke zu interessieren. Es ist namentlich das klangschöne und schwärmerisch schwungvolle Melusinenvorspiel, das in das Eigentum aller deutschen Sinfonieorchester übergeht und zahllose Aufführungen erlebt, sogar ohne die Protektion und ohne persönliche Bemühungen des Komponisten. Die schöne und weihevollen Trauerkantate kam nicht nur in Dresden selbst mehrfach zur Aufführung, — so in der Kreuzkirche unter der Leitung Oskar Wermanns, in der Dreikönigskirche un-

ter der Führung des Organisten R ö m h i l d , — sie wurde auch außerhalb Dresdens im Rahmen ernster Gedenkfeiern häufig berücksichtigt; ein deutsches Requiem im Kleinen, hat sie überall, wo man ihr begegnen konnte, in Leipzig, Berlin, Hamburg und anderen Städten mit der Tiefe ihrer Empfindung erhebend gewirkt. Und auch die Kammermusikwerke Grammanns, das wertvolle Quintett, das schwunghafte Trio finden allseitig Beachtung und lebhaften Beifall. Zeuge der Aufführungen seiner für den Konzertsaal bestimmten Kompositionen zu sein, hat, wie jedem schaffenden Musiker, so auch Grammann immer Freude bereitet. Er scheut, um dieser Freude teilhaft zu werden, auch unbequemere Reisen nicht. Wie sehr ihn der lebendige Odem seiner Musik, ihr farbiger Klang erquickt, wie sich mit dem sehnächtigen Einatmen der Musik, in der er ein Stück der eigenen Seele, des eigenen Lebens wiederfindet und die seligen Augenblicke vergangenen Schaffens wieder grüßt, auch sein manchmal in verzagten Augenblicken gesunkenes Selbstvertrauen hebt, sein Mut wieder belebt, das war vielleicht der bedeutsamste und wohlthätigste Gesundheitsprozeß, die beste Medizin für sein Gemüt, das gegen Anwandlungen von Mutlosigkeit und Entsagungswehmut nicht mehr wie früher unbedingt widerstandsfähig war. Wie viel Vergnügen es ihm bereitete, in den Aufführungen eigener Werke sich selbst zu

erleben, den geistigen Extrakt der eigenen Persönlichkeit zu genießen, läßt ein Brief zwischen den Zeilen durchblicken, den er der Mutter am 3. März 1886 aus Bonn schrieb, wo mit Anna Lanckow als Trägerin des Altsolo sein Chorstück „Die Hexe“ und außerdem eine seiner Sinfonien nicht gerade unter begeisternden äußeren Bedingungen aufgeführt wurde: „— — — Sonnabend hatte ich also Klavierprobe von der „Hexe“. Sonntag Orchesterprobe, gestern Generalprobe. Orchester gut. Chor zu schwach — Dirigent unbrauchbar. Infolgedessen habe ich mich auf allseitiges Zureden entschlossen, selbst zu dirigieren. In wenig Stunden werde ich also nach 15jähriger Pause wieder direkt vor das Publikum treten; ich kann nicht leugnen, daß ich etwas Angst habe, doch hoffe ich, daß alles gut geht. — — — Heute früh hatte ich Orchesterprobe zur Sinfonie; jeder Satz wurde vom Orchester applaudiert. — — — Der sehr schöne Konzertsaal ist für heute ausverkauft. Die Leute sind sehr nett und was sie versprechen, halten sie auch. Es ist viel leichter, hier etwas ausgeführt zu erhalten, als in Wien und Dresden.“ Der Erfolg des Werkes und seine starke Wirkung fand einen lebhaften Widerhall in der musikfreundlichen rheinischen Presse. So war in der „Bonner Volkszeitung“⁶⁸⁾ zu lesen:

„Die Komposition von C. Grammann, einem jungen Wiener Komponisten, der sich durch

seine Oper „Die schöne Melusine“ einen geachteten Namen gemacht hat, verdient ein näheres Eingehen. Der junge Tondichter hat dieses Werk für die Altistin Fräulein Anna Lankow geschrieben. Das Gedicht, welches der Komposition zugrunde liegt, rührt von Fritz Mauthner her und behandelt die Hinrichtung einer Hexe durch den Scheiterhaufen, ein düsteres, unheimliches Gemälde, dessen verschiedene Farben von den wilden Flammen des Holzstoßes eine schauerlich einheitliche Grundbeleuchtung erhalten. Ein lugubres, aus Vierteln, Synkopen und Triolen gemischtes Motiv, das sich in viertaktigen Sequenzen sechzehn Takte lang wiederholt, leitet mit trauermarschähnlichem Gepränge, in düsterem E-moll beginnend, durch das verwandte H-moll und C-dur wieder nach der Haupttonart zurück, auf deren leise verhauchendem Grundakkord die Hexe (Altsolo) mit heftigem Aufschrei sich den Händen ihrer Peiniger zu entwinden strebt (Rezitativ und Andante con moto). Eine rührende Apostrophe an das Sonnenlicht, von welchem die ihr Schicksal Ahnende Verurteilte Abschied nimmt, mündet in den Chor des Volkes, das über das bevorstehende blutige Schauspiel in fanatischen Jubel ausbricht. Die zur Bewachung der Unglücklichen zurückbleibenden Männer fordern Weiber und Kinder auf, aus dem nahen Walde Holz zum Scheiterhaufen herbeizuholen, eine auch musi-

kalisch ordentlich roh gefärbte Szene, welche durch das folgende Rezitativ der Hexe, ein verzweifelter Ruf um Hilfe, ihre in kleinem Arioso austönende Liebesvision (F-dur $\frac{4}{4}$) und die finstere Warnung der Mönche an das Volk in seiner krassen Wirkung nur noch erhöht wird. „Ist sie festgebunden?“ rufen die Henker. „Festgebunden!“ antwortet der rohe Volks-Chorus und schleudert die Fackeln in den Scheiterhaufen. Es folgt der dramatische Gipfelpunkt der Komposition. Die Hexe beschwört die Menge, sie leben zu lassen. Als Antwort murmeln Mönche und Volk leise ein egoistisches: „Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis!“ Wirbelnd lodern die Flammen empor. Durch die gräßliche Todesangst in wirklichen Wahnsinn fallend, identifiziert das arme Opfer des Wahns sich mit Frau Venus und sucht, ein psychologisch äußerst wahres und treffendes Moment, als letztes Hilfsmittel durch Erinnerung an ihre Reize den verlorenen Liebsten als Retter herbeizulocken. Verwunderte Ausrufe des Volkes über die mitleiderzwingende Macht des Todesgesanges, der erste menschlichkeitbezeugende Gefühlsausbruch der betörten Schar, und ein wiederholtes Agnus Dei der Mönche begleiten die Sterbeszene der Unglücklichen. Dann folgt ein kurzer, düsterer, auf die Melodie und Tonart des Trauermarsches gebauter Epilog, eine Anrufung Gottes, über die Aschegewordene Ge-

richt zu halten und durch einen einfachen harmonischen Übergang werden wir, dem trüben E-moll und der blöden Menge entrückt, in die gleichnamige Dur-Tonart geführt, in welcher eine verklarte „Stimme von Ferne“ unter geisterhafter Begleitung von Achtel-Akkordfolgen und Arpeggien wie aus überirdischen Welten die mahnenden Worte herniederklingen läßt: „Richtet nicht, rächet nicht! Schuld und Sühne, Erd' und Himmel, Aller Anfang, Alles Ende, ist die Liebe, nur die Liebe!“ All' der blinde Haß und Fanatismus, all' die tierische Roheit und Dummheit, all' die Furcht und Todesnot, die in dem Werke atmet, klingt also schließlich doch in einem wohlthuenden, versöhnenden Grundakkord aus. Die Komposition, als Ganzes betrachtet, atmet echt dramatisches Leben und erscheint wie aus einem Gusse.“

Das Jahr 1886 bringt ihm schweres Leid und einen herben Verlust: seine Mutter war von dieser Erde gegangen, die Schwester dem Bruder und den Bruder der Schwester zurücklassend. Bestand zwischen den Beiden bisher schon ein Verhältnis von größter Innigkeit und herzlicher Aufrichtigkeit, eines fortdauernden, kaum längere Zeit unterbrochenen Gedanken- und Gefühlsaustausches, — voll ritterlicher Zärtlichkeit des Bruders, voll starken Glaubens an seinen Stern die Schwester und diese seine kluge Beraterin in den Fragen, die allein weibliches

Taktgefühl entscheiden kann, — so schlossen sich die Geschwister jetzt zu einem idealen Bündnis zusammen. Die Schwester, die bisher ihr Leben zwischen Mutter und Bruder geteilt, lebt von nun an, auch aus der Entfernung, nur noch für den Bruder, für sein Wohl und Wehe, für seine Kunst, für seine Gegenwart und Zukunft. Sie geht in ihm ganz auf. Die Beiden sind eine unter den wechselnden Harmonien und Bedürfnissen des Lebens sich immer von Neuem ergänzende Einheit geworden. Wie Grammann selbst über seine Stellung zur Schwester dachte, zeigt einer seiner Geburtstagsbriefe an Emma; dort heißt es: „Meine liebe Schwester! Beifolgende Blumen sollen dir meine innigsten, brüderlichen Wünsche für dein ferneres Wohlergehen gelegentlich deines heutigen Geburtstags bringen. Wie auch immer sich unsere Zukunft gestalten möge: laß uns nach wie vor in treuer geschwisterlicher Liebe zusammenhalten. In unserem Alter bedeutet jeder neue Geburtstag ein Abwärtsschreiten auf dem Weg, der uns noch vergönnt ist zu wandeln, möge er gleichzeitig uns aber auch aufwärts führen zu reinen Höhen inbezug auf unsere geistige, auf die Zusammengehörigkeit unseres Blutes . . .“

Mit der Übersiedelung Grammanns nach Dresden, in die unmittelbare Nähe der Seinen, versiegt auch der Quell seiner Familienbriefe: die mündliche Aussprache tritt an die Stelle der

schriftlichen Mitteilung. Und mit den Familienbriefen aus der Dresdner Zeit fehlen die leicht zugänglichen Urkunden seines Innenlebens, die fortlaufenden Zeugnisse seines Fühlens und Denkens. Noch schreibt er zahlreiche Briefe an Künstler und Kunstfreunde da und dort; aber diese reiche Korrespondenz zerflattert ins Weite; sie ist niemals gesammelt worden und so dürfte manches für die Charakteristik Grammanns wertvolle Stück verloren sein. Von seinen Reisen, mit denen er nun den größten Teil des Sommers ausfüllt, berichtet er, wie in früheren Jahren, der Schwester: zumeist knapp, manchmal etwas ausführlicher; dann erzählt er von sich und anderen, von Bergfahrten und Gletscherwanderungen, vom Schmetterlingsfang, dem er eifrig ergeben war, und von kleinen Abenteuern; immer im anspruchslosen Plauderton, mit der stillen Freude eines Menschen, der im Umgang mit der Natur die kleinen Wunden heilt, die ihm das Leben geschlagen, in der leisen Melodie eines Musikers, der das Tiefste und Beste, was an Naturfreudigkeit und Naturempfinden auf diesen sommerlichen Streifzügen querfeldein aus Seele und Gemüt hervorquillt, für sich behält. Einige Seiten aus diesen Reisebriefen, in denen er gelegentlich ernste Themen anspricht, seien hier mitgeteilt; so berichtet Grammann aus Z e r m a t t , wo er gerne und häufig einkehrt, ein treuer Stammgast, vom 2. August 1887:

„ . . . von Brieg fing meine Fußwanderung an. Ich hatte mich inzwischen mit einem Koblenzer Offizier — Herr vom Rath (Köln) — angefreundet, und wir gingen zu Fuß nach Halden. Dort blieben wir zwei Tage und ich huldigte dort, nachdem ich mir in Brieg den halben Kopf hatte rasieren lassen, einer alten Passion des Schmetterlingfanges. Wir haben reizende Exemplare erbeutet, einzelne, für die man in Deutschland 5 M. zahlt. Vorgestern traf ich nun hier ein, — bei prachtvollem Wetter; nachmittags ist regelmäßig Gewitter, nachts aber wieder herrlicher Mondschein. Es ist doch unvergleichlich, dieses Zermatt, doch die Verbindung (weil 10 Stunden zu Fuß von der Bahn) noch immer schwierig. In fünf Jahren soll die Eisenbahn hierher gehen. Ich halte mich stets in angenehmer Bewegung. Im Tag etwa 6 Stunden, mache aber keinerlei irgendwelche riskante Partien. Auf der Fahrt nach Andermatt passierte ich Flims. Das hat auf mich einen entzückenden Eindruck gemacht; reizendes Kurhaus, ca. 2500—3000 m hoch und es scheint sehr nette deutsche Gesellschaft zu haben. — —“ Ein paar Tage später läßt er sich wieder aus Zermatt vernehmen: „— Das Wetter war bisher geradezu einzig; nicht ein Regentag binnen 14 Tagen. Das Matterhorn und die endlose Kette von Gletschern vom klarsten Sonnenlicht beleuchtet; im Mondenlicht macht sich das alles noch

viel zauberhafter. Ich habe denn auch mancherlei hübsche Tagestouren gemacht und freue mich darüber, daß meine Kräfte mir noch gestatten, so 10 Stunden per Tag fest auf den Beinen zu sein. Mein Begleiter aus Koblenz ist in seine Garnison zurückgekehrt; für ihn fand ich einen alten Bekannten aus Leipzig, den jetzigen Hofkapellmeister Emil Steinbach aus Mainz; wir harmonierten früher gar nicht besonders; er ist aber jetzt so nett und herzlich geworden, daß ich seine Einladung, einige Tage bei ihm in Mainz zu bleiben, gerne angenommen habe. — — Inzwischen habe ich wieder einmal einen Reisebericht geschrieben und hoffe, daß er Ende dieser oder Anfang nächster Woche in den „Nachrichten“ erscheint. Ich rechne bestimmt darauf, vor dem 5. September in Dresden zu sein. — — Einen Tag muß ich in Leipzig bleiben, um mit Kapellmeister Kogel, der Kapellmeister der philharmonischen Konzerte in Berlin geworden ist, Rücksprache wegen aufzuführender Sachen zu nehmen. — — —“

Im Sommer des nächsten Jahres ist er wieder in der Schweiz und wieder in Zermatt. Es ist die Zeit der Bayreuther Festspiele. Die Schwester, eine leidenschaftliche Musikfreundin, sehr musikalisch, eine Sängerin von feinem Geschmack und reizender Stimme, hat in Bayreuth, wo sie hohe Feierstunden erlebt, den Bruder vermißt. Auf einen leisen Vorwurf hin richtet

er nun an Emma einen Brief, in dem er von sich als Musiker, von seinem Verhältnis zu Wagner und Bayreuth, von seinen Zukunftshoffnungen spricht; einen Brief voll niedergerungener Hoffnungslosigkeit, in dem er ein grelles Streiflicht wirft auf die trostlose Lage des schaffenden Künstlers überhaupt, den das Schicksal in die zeitliche Nachbarschaft einer Erscheinung von der gigantischen Größe Wagners hinstellt, in dessen Schatten er verkümmern muß. Der in seiner bitteren Resignation sehr bemerkenswerte Brief, dem man allgemeine Gültigkeit zusprechen darf, lautet:

„Zermatt, 31. Juli 1888.

Liebe Emma! Ich danke dir recht sehr für deine beiden Karten mit den Bildern und deinen Brief und sende dir dafür etwas ebenso Großes, wie die Passionsspiele von Bayreuth: — nämlich meinen alten Freund, das Matterhorn, — jeder nach seinem Geschmack! Ohne einem, vielleicht gerechtfertigten Pessimismus in meiner Lage allzusehr nachzuhängen, ist es doch nur natürlich, wenn mich der ganze Trubel dort — so vollendet die Aufführungen sein mögen — sentimental und eher ab- wie anregend stimmen muß. Nicht daß ich Wagner beneidete oder unterschätzte (ich war vor zwanzig Jahren einer seiner ersten Anhänger), ich war's aus Überzeugung und nicht als Nachhinkender, der der

Mode huldigt; aber ich bin zu erfahren, um nicht trauernden Herzens einzusehen, daß, wo die internationale Begeisterung sich ganz auf eine Person, auf eine Sache wirft, für einen zweiten kein Platz ist; ein beengendes Gefühl vergeblichen Ringens beschleicht mich da, und ich fühle mich überhaupt hoffnungsfreudiger dort, wo ich allein bin und mich in Kreisen bewege, wo ich nicht immer das Halleluja für den „Einen“ höre. Würde für mich (ich war, wie du weißt, zweimal in Bayreuth beim Nibelungen-Ring und zweimal beim Parsifal daselbst) was Bedeutendes zu lernen sein, so wäre ein Grund vorhanden, aber Welt, Publikum und Kritik verlangen ja bis jetzt von mir, daß ich nicht Wagnerisch schreibe, — man hat mir ja stets einen Vorwurf daraus gemacht. Also wozu? Glaube mir, alle maßgebenden Leute in Bayreuth — Intendanten, Kapellmeister, Sänger etc. wünschen, daß überhaupt nicht mehr komponiert wird. Sie gebrauchen Wagner als die Leiter ihrer persönlichen Interessen, ihres Ruhmes und sind zu bequem, für etwas Anderes, was ja natürlich unterwertig oder anderwertig sein muß, ihre volle, ganze Kraft herzugeben.

Gerade so ist es mit den anderen Faktoren — den Kapellmeistern. Ein Intendant oder Direktor macht mit Wagner (weil Mode) gute Kasse; es wird ihm nicht einfallen, aus objektiven Gründen ein Werk mit der Sorg-

falt, dem Aufwand zu inszenieren, der heutzutage unbedingt dazu gehört, eine Oper nicht allein aufzuführen, sondern auch zu halten. Und nun die Presse! Das brauche ich dir, die du doch teilweise den ganzen Jammer kennst, nicht zu sagen, wie's da hergeht; und das Gebäude Künstler, Publikum, Kritik krönt zum Schluß: der Neid, — gegen den anzukämpfen habe ich weder Lust noch Kraft.

Wenn dir gegenüber — aber auch nur dir! — die Herren Gd. und A. bedauern, daß sie mich nicht in Bayreuth sehen, so laß sie doch das Interesse, das sie an mir nehmen, dadurch bestätigen, daß sie mit Liebe und Lust an meine Thusnelda gehen; dann glaube ich's — eher nicht! Und wenn sie in Wien etwas von mir aufführen wollen, d. h. unter anderen Auspizien als 1885 (was ja immerhin möglich), so werde ich mich riesig freuen, und wenn's gewiß ist, so will ich nicht ruhen und rasten, bis die Melusine instrumentiert ist und will nochmals bei der Kritik betteln gehen. — Aber Enttäuschungen vertrage ich nicht mehr. An meinem Willen, an meiner Kraft liegt's nicht; deshalb hast du, liebe Emma, Unrecht, wenn du schreibst, es läge mir nichts daran!

Also meinen Standpunkt, den Grund, warum ich den Jubel dort nicht mitmache (alle Musiker und Kollegen würden im Geheimen denken: und das ist noch so einer, der nach Par-

sifal noch komponiert!), kennst du jetzt; du wirst als meine Schwester ihn verstehen und ihn zu ehren und zu achten wissen. Ich habe den Mut nicht verloren, strebe gerne weiter, aber nie gegen meine Überzeugung. Das ist der Zweck meines heutigen Briefes. Deine Antwort hoffe ich noch hier zu erhalten. Wetter — strömender Regen! Hoffentlich morgen besser. B(ülow) (?) ist hier und sitzt in einer Husarenjacke und Fez mir vis à vis, über ihm das Matterhorn, — eigenartiges Bild“

Welch' ein schwerer Pessimismus in diesen Zeilen! Welch' mühsam zurückgehaltener Klage-laut! Freundlichere Töne schlägt ein Brief an aus Innsbruck vom 26. August 1888, in dem er eine Bergbesteigung sehr lebhaft schildert:

„. . . Die Breithorntour ist gut verlaufen; ich werde dir mündlich davon mehr erzählen — es war unendlich interessant und nahezu gefahrlos, weil alle Gletscher vollgeschneit waren und der Schnee beim Aufstieg trug. Anders war's allerdings beim Abstieg; ich hatte einen Führer vor und einen hinter mir, — natürlich alle, auch meine zwei Reisegefährten, angeseilt; — da sind wir oft genug eingebrochen, aber durch das Seil half einer dem anderen immer wieder glücklich heraus. Die Ermüdung ist nicht so schlimm, aber die Luft ist in der Höhe über 4000 Meter so dünn, daß man Ton und Sprache

nicht mehr vernimmt. Man muß noch einmal so rasch atmen, wie sonst; Puls und Herz machen bis 160 Schläge in der Minute und der Magen bekommt die Seekrankheit; Nase und Mund geben Blut; Nichts kann man genießen, nicht einmal Kognak oder Wein; Thee hält am längsten. Im Moment, wo man aber oben ist, ist alles wieder gut, und die Kräfte halten beim Herabsteigen unglaubliche Strapazen aus. So war ich am Tag der Besteigung von vier Uhr früh bis abends acht unterwegs. Die Nacht hatte ich etwas Fieber. Mein Gesicht war von dem Gletscher-Reflex total geschwollen und stellenweise vereitert. Ich ließ deshalb auf den Rat von Herrn Seiler (seinem Wirt in Zermatt) den Arzt holen, der mich vier Tage das Zimmer hüten ließ; daher kam auch mein verlängerter Aufenthalt in Zermatt.

Am 20. begrüßte ich noch die Dresdner Liedertafel mit Wüllner und Renner und ritt dann mit Herrn Seiler und einem Rajah mit 14 Bedienten — die vier Wochen dort waren — nach Brieg; von da Rhônethal-Gotthardbahn-Zürich-Chur-Arlbergbahn-Innsbruck. Morgen fahre ich nach Zell am See, Bad Gastein, Salzburg — anderen Tags München, von wo ich in den ersten Septembertagen in Dresden zu sein hoffe.“

Es lag nahe, anzunehmen, daß die Anwesenheit Grammanns in Dresden manche Gegensätze, die ihn von den Machträgern des öffentlichen

Musiklebens bisher hemmten, ausgleichen, bestehende Spannungen mildern und Mißverständnisse hüben und drüben lösen würde. Das war denn auch in der Tat der Fall. Die erkalteten Beziehungen zur Dresdner Hofoper und zu ihrem Dirigenten Ernst Schuch, dessen schillernde Begabung, dessen sprühendes Temperament und dessen graziöse Hand niemand mehr zu schätzen wußte, als Carl Grammann mit seinem feinen Verständnis für artistische Dinge, begannen sich allmählich wieder zu erwärmen; die Auffassung der leitenden Kreise von der Bedeutung Grammanns und dem Wert seiner Opern und die hohe Achtung Grammanns vor der Leistungsfähigkeit, den glänzenden Mitteln und der ernstesten Arbeit des Hoftheaters, die auch dort, wo er einen Tadel aussprechen zu müssen glaubte, die Grundlage seines Urteils bildete, schufen bald eine Brücke zur Verständigung. Der modus vivendi war gegeben und von dem Austausch der ersten diplomatischen Höflichkeiten bis zur Anerkennung seiner künstlerischen, — nicht einer selbstsüchtigen, — Interessengemeinschaft war bei dem guten Willen, der auf beiden Seiten als freundlich fördernde Kraft mitwirkte, kein allzu weiter Weg mehr. Was war natürlicher, als daß nun auch das Hoftheater seine moralischen Verpflichtungen gegen Grammann, den namhaften, in den Mauern Dresdens lebenden Opernkomponisten, den ernstesten

und ausgezeichneten Künstler, einzulösen bestrebt war! Man wußte es, daß Grammann seine Melusine in einer neuen Bearbeitung in seinem Pult verschlossen hielt. Wie, wenn man diesem Werk, das ja bereits die Feuertaufe der Öffentlichkeit empfangen und überzeugende, ja glänzende Erfolge errungen, in der neuen Gestalt eine Auferstehung bereiten würde? Eine Einigung zwischen dem Komponisten und dem Hoftheater ließ sich unschwer herstellen; Graf Seebach, der Hoftheaterintendant, war ein Freund und Gönner Grammanns; hervorragende Kräfte, ein nerviger Dirigent standen für die Oper zur Verfügung, dazu die ganze Pracht einer reichen, szenischen Ausstattung, deren gerade die Melusine, diese auf dichterisch-malerischen Bühnenbildern ruhende deutsche Märchenoper bedurfte, mehr als eine andere, weil an ihrer künstlerischen Wirkung dies malerische Moment und die phantasievolle Gestaltung der Szene in hervorragendem Maße beteiligt war. Die Proben begannen. Grammann ward die hohe Freude zuteil, die vorzüglichsten Künstler der Dresdner Hofoper an der Darstellung seines Werkes beteiligt zu sehen: Therese Malten, die geniale dramatische Sängerin, als schöne Melusine, neben ihr den stimmungsgewaltigen Baritonisten Karl Scheidemann, den vortrefflichen Tenoristen Anthes, den markigen Bassisten Nebuschka. Die Aufführung wird auf

den 30. April — des Jahres 1891 — festgesetzt; alles geht nach Wunsch; die Generalprobe verläuft glänzend. Die Stunde der Aufführung ist da, das Theater ausverkauft, die ganze Aristokratie, die vornehme Gesellschaft, zahlreiche Kunstfreunde von auswärts füllen Logen und Parkett, die Stimmung im Zuschauerraum erregt und hochgespannt. Da geschieht das Unglaubliche, in der Theatergeschichte vorher kaum je Dagewesene: daß im letzten Augenblick Therese Malten sich krank meldet und die Vorstellung fünf Minuten vor ihrem programmäßigen Beginn abgesagt werden muß. Der Komponist ist außer sich; aber er beißt die Zähne zusammen und erträgt die grausame Laune des Schicksals, — die wirklich nur eine Laune des Schicksals, nicht etwa zugleich auch die Laune einer Primadonna war, — mit bewunderungswürdiger Fassung. Aber nicht genug an der Qual dieses einen verunglückten Premièrenabends: mit seltener Tücke verfolgt der Kulissendämon von nun an die Aufführung der *Melusine*. Nicht weniger als viermal mußte die erste Aufführung der immer wieder angesagten Oper abgesetzt und verschoben werden.⁶⁹⁾ Der arme Komponist litt Qualen; darf man es ihm übel nehmen, wenn er dort, wo wirklich vielleicht nur höchst unglückliche Zufälle sich seltsam verketteten, endlich an böses Wollen, an heimtückische Intrigantenstreiche zu glauben

anfang? Ach, das Theater verdirbt den Charakter derer, die ihm angehören. Und Ehrlichkeit und Anständigkeit, wo man ihnen außerhalb der Kulissen an Bühnenmenschen begegnet, sind zu meist nur eine Art Mimikry, eine Schutzfarbe, um sich der Sittlichkeit der Umgebung anzupassen. Als die Melusine dann endlich nach allen Widerwärtigkeiten, die sich ihr entgegenstellten, am 23. Mai unter der elastischen Leitung Ernst Schuchs in Szene ging, gewährte ein Erfolg von außergewöhnlicher Wärme und Lebhaftigkeit dem in seiner Standfestigkeit einer harten Probe ausgesetzten Komponisten freilich eine schöne Genugtuung. Unzählige Male wurde Grammann an diesem Abend gerufen. Die führenden Kritiker nahmen sich des Werkes in eingehenden und wohlwollenden Besprechungen an. So läßt sich der loyale Carl Niese vernehmen:

„Zuvörderst dürfen wir feststellen, daß die Verzögerung, welche die erstmalige Aufführung dieser Oper erfahren mußte, das Interesse des Publikums an derselben nicht im mindesten beeinträchtigt hatte. Das Haus war, trotz des schönen Wetters und trotzdem, daß, während wir uns in das romantisch spukhafte Mittelalter zurückziehen mußten, am freundlichen Abendhimmel eine Mondfinsternis zu beobachten war, ausverkauft, und das Publikum folgte der Entwicklung der Märchenhandlung und der lebenswürdigen und charaktervollen Musik, mit

welcher sie Grammann ausgestattet, mit wärmster Hingabe. Die Musik ist vollständig modern und, wie es sich bei einem deutschen Komponisten der Gegenwart von selbst versteht, von der Tonsprache Richard Wagners stark beeinflußt. Dieser Einfluß hat aber den Komponisten nicht zur absoluten Nachahmung verleitet und seine Selbständigkeit aufgehoben. Der gedachte Einfluß gibt sich in der Hauptsache nur in den Einzelgesängen zu erkennen, wo der große Wortreichtum den Komponisten meist zur psalmodisch-deklamatorischen Behandlung des Einzelgesanges genötigt hat. Doch findet dies nicht überall statt: es nimmt vielmehr der Gesang an entsprechenden Stellen einen entschieden rezitativen Charakter an, dem sich fein empfundene und gesangsmäßig geführte Cantilenen oder dramatisch-rhythmische Gesangspartien gegenüberstellen. Von den letzteren ist jedenfalls die Arie Bertrams „O suche Frieden“ im zweiten Akte die bedeutendste, ganz gewiß, wenn sie mit so vielem dramatischen Schwunge und überhaupt so schön gesungen wird, wie es heute von Herrn Scheidemantel geschah. Was die Cantilenen betrifft, so bieten davon die Szenen Melusins mit Bertram und mit der Herzogin im zweiten und dritten Akte in dieser Hinsicht des Schönen viel, nur dehnt sich die Gartenszene in demselben Akte zu weit aus; dagegen hätte meiner Ansicht nach die den Schluß des zweiten Aktes

bildende Szene im Brunnenhause viel weiter ausgesponnen werden können, und zwar durch Solo- und Chorgesang und Ballet. Es wäre dies nicht bloß zu wünschen gewesen wegen der schönen Bilder und der romantischen Situation, sondern auch deshalb, weil in ihr die Peripetie der Handlung liegt. Zu dem Schönsten, was die Oper an Einzelgesang bietet, gehört die Schlußszene des dritten Aktes im waldigen Felstale; sie ist jedoch für den Schluß der Oper und in unmittelbarem Anschlusse an die vorhergehenden aufregenden Szenen mit dem Einsturze des Schlosses zu weit ausgeführt. Im vollen Gegensatze zu Richard Wagner in seiner Tristan- und Nibelungenperiode hat Grammann seine Melusine reich mit Ensembles ausgestattet und er hat sehr recht daran getan, einmal, weil derartige Musikstücke immer zu den Glanzpunkten einer Oper gehören und sodann, weil er für die Gestaltung derselben ein fein ausgebildetes Talent hat. Wir freuen uns schon des Jägerchores im ersten Akte, des knapp gehaltenen Finales desselben (Solostimmen und Chor) und des Schlusses des zweiten Aktes, gewaltiger aber werden wir ergriffen von dem pompösen Einzuge der Kreuzfahrer und der sich daran schließenden höchst bedeutenden Ensembleszenen bis zum Untergange des Schlosses. Den erfreulichsten Eindruck auf mich hat aber die erste Abteilung des zweiten Aktes gemacht; denken wir uns daraus

die wenig gelungene Erzählung des Eremiten, welche mit dessen weiterem Auftreten im dritten Akte nicht zu vergleichen ist, hinweg, so bilden diese Szenen eine Kette von Schönheiten. Die Stellen aus dem Requiem, bei denen wir nur statt eo gern ei gehabt hätten ('s ist wegen der Fremden, sagt man gern in Dresden), sind im Chor allein und in diesem in Verbindung mit den Solostimmen vorzüglich schön ausgeführt, das Hereinklingen der heiteren Einzugsmusik mit beneidenswerter Diskretion behandelt und in dem Schlußterzett „Himmelslicht, du Licht der Gnade“ ein kleines Meisterstück gegeben. Haben wir den melodischen und formalen Teil der Musik, soweit solches nach einmaliger Anhörung möglich war, zu charakterisieren versucht, so bleibt noch zu erwähnen, daß die Harmonisierung, wie es bei einem modernen deutschen Komponisten auch nicht gut anders denkbar, sehr reichhaltig ist, doch kann man ihr Überladungen und Bizarrerien nicht vorwerfen. Ebenso ist Grammann auch ein vorsichtiger Instrumentierer: er beherrscht die moderne Instrumentierungskunst vollständig, kennt ihre Effekte bis zu den gestopften Horntönen vortrefflich und scheut sich nicht, wie es sein darf oder muß, mit allen Mitteln ins Zeug zu gehen, wie z. B. bei dem Einzuge der Kreuzfahrer und bei der Zerstörung des Schlosses durch elementare Gewalten; aber er weiß recht gut, wie wichtig

für das Kolorit und die Herstellung wirkungsvoller Gegensätze ein weises Maßhalten ist. Den schönsten Lohn für sein Werk wird er zunächst in der trefflichen Aufführung gefunden haben, welche ihr unter der Leitung des Herrn Generalmusikdirektors Schuch zuteil wurde. Fräulein Malten, von ihrer Krankheit wieder vollständig hergestellt, repräsentierte in Erscheinung, Gesang und Spiel die Titelrolle ganz vorzüglich, ganz besonders in deren dramatischen Partien; nicht minder Anerkennung verdient Fräulein von Chavanne für ihre wohldurchdachte, charaktervolle Behandlung der Partie der Herzogin von Lusignan; sie erschien wie für ihre herrliche Altstimme geschrieben. Herr Anthes war leider nicht disponiert, wußte aber trotzdem den Raum gesanglich entsprechend zu gestalten. Trefflich in Gesang und Spiel war Herr Scheidemantel als Bertram, ebenso Herr Nebuschka als Eremit. Fräulein Bossenberger und Herr Hofmüller sangen die originelle Ballade zu Anfang des dritten Aktes recht hübsch. Große Sorgfalt war auf die Inszenierung und Ausstattung der neuen Oper verwendet worden. Die Herren Regisseur Überhorst und Obermaschinenmeister Witte hatten überall ihr Bestes geboten. Die Verwandlung des Parkes in das Innere des Brunnenhauses und der Untergang des Schlosses waren Triumphe der Theatermaschinenkunst. Die Oper wurde mit großem Beifalle

aufgenommen und die Darstellenden, sowie der Komponist und die Herren, welche sich um die Inszenierung so sehr verdient gemacht, durch wiederholte Hervorrufe ausgezeichnet.“

So groß und ehrlich dieser Erfolg war, so einmütig die Kritik den Schönheiten des Werkes, den poetischen Stimmungen und dem Adel der Grammann'schen Musik Gerechtigkeit widerfahren ließ: es blieb doch wieder nur auf Dresden beschränkt und warf nach außen hin keine stärkeren Wellen auf. Seine Dünung verlief sich abermals. Seltsam! Nur in P o s e n und in A u g s b u r g kam die Melusine noch zur Aufführung: auch dort fand sie begeisterte Aufnahme. Aber die Dresden benachbarten Theaterstädte verhielten sich merkwürdig kühl und abwartend; Leipzig, Halle, Magdeburg, die großen und die kleineren Stadttheater, die Hofbühnen: alle verharrten in teilnahmsloser Ruhe; von Berlinganz zu schweigen, wo damals die Hofoper schlaf-süchtig in einem Spielplan von engstem Durchmesser sich drehte. Die Hoffnungen, die Carl Grammann an diese schöne und schmerzliche Dresdner Melusinenaufführung knüpfen zu dürfen überzeugt war, erfüllten sich also nicht. Sein Mut und seine Arbeitsfreudigkeit waren trotzdem nicht gebrochen. Mit neuem Eifer vollendete er die Komposition zweier kleinerer Opern: die eine von ihnen, „Ingrid“, in zwei Akten; die andere: „Irrlicht“, in einem Auf-

zug. Die Textbücher dieser beiden Werke, das erste von Theodor Kersten, das zweite von Kurt Geucke, stammen von Zufalls-Schriftstellern her, die dem schaffenden Musiker keine Dramen von literarischer Note unterbreiten konnten und ebensowenig in der Lage waren, von vornherein seine Musik auf das Fundament einer künstlerisch wertvollen Dichtung, einer wirkungskräftigen Handlung zu stellen. Grammann beteiligte sich mit den beiden schnell entworfenen und schnell beendeten Werken an dem Opernpreisausschreiben, mit dem der Herzog von Koburg Ernst II. im Jahre 1893 der deutschen Opernproduktion einen kräftigen Anstoß zu geben bemüht war und mit dem er nichts anderes erreichte, als eine beschämende und höchst unerfreuliche, in ihrem Wesen ganz sinnlose Nachahmung des blutigen italienischen Verismus, dessen Bannerträger, Pietro Mascagni, mit seiner *Cavalleria* einen beispiellosen Siegeszug durch Deutschland und alle Welt angetreten hatte. Aber die Preisrichter suchten, unter dem faszinierenden Eindruck der *Cavalleria*, in den zahlreichen Opern, die in dem Wettbewerb um den herzoglichen Preis stritten, — welch' eine Kunstpolitik! — nach einem Gegenstück zur *Cavalleria*⁷⁰⁾, und Grammann, dem nichts ferner gelegen, als eine Imitation italienischer Schauerromantik, ging bei der Preisverteilung leer aus: man mußte denn die lobende Erwähnung, die seinem „Irr-

licht“ in Gnaden zuteil wurde, für eine Auszeichnung halten wollen. Es war eine empfindliche Demütigung für sein fein reagierendes Selbstbewußtsein, in dieser Opernlotterie eine Niete gezogen zu haben. Trotzdem raffte er seine ganze Kraft, alles, was ihm an Schaffensfreudigkeit aus den Enttäuschungen der letzten Jahre geblieben war, zu einer möglichst entscheidenden Tat zusammen. Ein, wie es ihm schien, ungewöhnlich wirkungsvolles Textbuch von Georg Irrgang, eine Art Schicksalsdrama von modernem Zuschnitt, und italienisch lebhaften Farben: „Der Jettatore“ bewegte in der Mischung heiterer und düsterer Szenen seine Phantasie so lebhaft, daß es sich ihm unter den Händen mit Musik füllte, zur Oper wurde und seine musikalisch-melodische Ader kräftig pulsieren ließ. Wiederum versuchte er sein Glück; gewarnt, aber noch nicht abgeschreckt, setzte er sich zum zweiten Mal dem Zufall des Glücksspiels aus: Der Preis, den der Prinzregent von Bayern, Luitpold, für eine deutsche Oper gestiftet, lockte neben ihm gar manchen deutschen Tonkünstler: vielleicht weniger der Preis, als die Ehre, ihn gewonnen zu haben. Aber auch um diesen Münchner Opernpreis mühte sich der Komponist des „Jettatore“ vergebens. In tiefer Niedergeschlagenheit empfing Grammann seine hoffnungsvoll hinausgesandte Partitur zurück. Die beiden Fehlschläge drückten

ihn schwer und es war ihm doch nur ein halber Trost, daß die zwei kleineren Opern „Ingrid“ und „Irrlicht“ am 9. Oktober 1895 in der Dresdner Hofoper eine gastliche Stätte fanden, wo sie mit ebenso lebhaftem Eindruck zur Aufführung kamen, wie später noch in Frankfurt a. M. und in Kassel. „Ingrid“ ging (1901 im November) auch in der Vaterstadt des Komponisten, in Lübeck, erfolgreich in Szene.

Die Aufführung der beiden Opern weckte in Dresdner und auswärtigen Blättern ein vielfaches Echo. Von den mancherlei Notizen und kritischen Aufsätzen, die in Dresdner Zeitungen erschienen, seien hier die beachtenswerten wiedergegeben. So war in der „Dresdner Ztg.“ noch vor der ersten Aufführung der beiden Opern zu lesen:

„Der Grammann-Abend des Dresdener Hoftheaters, der, was in der Musikgeschichte wohl niemals da war, zwei neue Opern eines Komponisten vorführt, sieht wie eine Huldigung der jetzigen Hoftheaterverwaltung aus, ist aber nichts weniger als das. Wie wir vor Monaten meldeten, hat der damalige Intendant Geh. Rat Bär die beiden Werke, nachdem er selbst ihre Texte gelesen und ganz besonders belobt hatte, angenommen. Und das kam sehr unpersönlich zustande. Der Komponist hatte bei der fragwürdigen, mit Ordenssegen und Kammerherrenwürden „ohne Musik“ endenden Koburger

Opern-Preisausschreibung ein Werk eingereicht, wie es damals hieß, hierzu aufgefordert. Unaufgefordert schrieb er ein zweites und reichte auch dieses ein. Das waren „Ingrid“ und „Irrlicht“. Den Preis erhielten — heute darf man sagen: merkwürdigerweise — Umlauf und Forster. Ihre Werke haben seitdem nirgends festen Fuß gefaßt. Aber ein gewichtiges, damals durch alle Zeitungen gegangenes, auch von uns reproduziertes Telegramm eines Fachmannes erregte Aufsehen. In diesem Telegramm war zwischen den Zeilen zu lesen, daß wohl eigentlich C. Grammann der Gewinner gewesen wäre, wenn nicht aus den Punkten a, b, c, d folgernd, der Preis der „Evanthia“ und der „Rose von Pontevetra“ hätte gegeben werden müssen. Offiziell wurde dem glücklichen Dresdener Komponisten also die „mention honorable“ zuteil, die höchste Ehreenauszeichnung. Geh. Rat Bär forderte die Werke ein, die Prüfung des Kapellmeisters ergab sofort die Begründung des Koburger Telegramms und „Ingrid“ und „Irrlicht“ wurden angenommen. Ersteres ist zwei-, letzteres einaktig. Der Inhalt, der überraschende Bühnensituationen bringt, ist bis jetzt geheim gehalten worden. Es ist also eine Anstandspflicht, von jeder Vorerzählung abzusehen. Wenn die Musik halb hält, was die ersten Kenner rühmen, wird Herr Grammann endlich jene Form des Erfolges erleben, nach der er seit Jahren ringt

und auf welchem Ringewege „Melusine“, „Thusnelda“, „Andreasfest“ nur Durchgangsetappen gewesen sind.“ Als wenige Tage darauf die erste Aufführung der beiden Opern im königlichen Hoftheater zu Dresden stattfand, veröffentlichten die „Dresdner Nachrichten“ folgende Besprechung: „Ingrid“. Die Handlung ist von tragisch-lyrischem Charakter, die alte, ewig neue Geschichte von falschen Schwüren und gebrochenen Herzen. Das Skydsmädchen Ingrid hat auf der Reise dem Deutschen Ehrhard beim Absturz vom Felsen das Leben gerettet. Sie liebt ihn und glaubt sich wieder geliebt. Da tritt zwischen sie und Ehrhard die norwegische Maid Helga. Ehrhard wendet sich zu dieser. Ingrid sieht sich verlassen und erfährt dazu, daß sie die Schwester Ehrhard's ist. In höchster Verzweiflung stürzt sie nach der Brücke des Ljora-Falles, um sich zu töten. Wandrup, der bisher für ihren Pflegevater gegolten hat, gibt sich in diesem Moment als ihren wirklichen Vater zu erkennen. „Lebe, lebe für deinen Vater!“ ruft er außer sich. Ein mächtiges Nordlicht flammt auf. Ingrid faltet die Hände, hebt sie zu der flammenden Himmelserscheinung andächtig empor, dieselbe gleichsam als Zeichen auffassend, zu ihrem Vater zurückzukehren. Aus der Ferne hört man den Matrosenchor des Schiffes, das Ehrhard und Helga fort vom norwegischen Strande führt. Ingrid entsagt; sie sendet dem

scheidenden Paare Grübe nach über das Wasser und kommt dann langsam die Brücke herunter. Gebrochen wendet sie sich zum alten Wandrup. Von der Vernichtung aus dem Herzenskampfe soll sie die Liebe des Vaters erheben. Das liest sich ganz interessant im Buche, in der szenischen Wirkung versagt aber doch Manches. Die Handlung erscheint hier etwas gespreizt, stellenweise leer und ohne den Geist, den ein rechter Bühnenschriftsteller den Figuren zu übertragen vermag. Es will vom Anfang an nicht recht glaubwürdig erscheinen, daß Ehrhard so ganz selbstverständlich sich von zwei Mädchen auf einmal lieben läßt, daß Godila so sprungweise seine Gefühle zum Ausdrucke bringt, daß Helga und Ehrhard abreisen, wie sie gehen und stehen und dergleichen mehr. Ungleich sorgfältiger als das Buch ist die Grammannsche Partitur gearbeitet. Den Formen und der Instrumentierung ist volle Rechnung getragen. Hier zeigt sich Grammann wieder als vollendeter Künstler. Die Erfindung ist frisch und lebendig und wenn Grammann öfter einen Wechsel auf sich selbst zieht und diesen bei seiner „Melusine“ domiziliert, so ist dies weniger auffällig, als wenn uns Anklänge aus den Nibelungen geboten werden. Die „Walküre“ hat es der „Ingrid“ öfter angetan, vielleicht ohne daß sie sich dieser Beziehungen bewußt ist. Am effektivsten sind die dramatischen Momente gelungen, die zum größten Teil

den besten Eindruck erzielen. „Ingrid“ fand vor ausverkauftem Hause warmen Beifall und der Komponist wurde wiederholt gerufen. Mit größerem Eindrucke führte sich die zweite Novität des Abends ein: „Das Irrlicht“, Oper in einem Akte von Kurt Geuke, zu welcher Carl Grammann gleichfalls die Musik geschrieben hat. Die Handlung ist, wie die der „Ingrid“, hochtragisch und von ernstem Ausgange. Inmitten einer bewegten Szenerie, unter elementaren Ereignissen findet eine Liebestragödie ihren Abschluß, die geschickt im Aufbau und in der Lösung sich gestaltet und den weiteren Vorzug hat, in der Diktion hervorragend zu sein. Ein betrogenes Mädchen sieht ihren Verführer dem Tode geweiht und nachdem sie mit übermenschlicher Kraft den Geliebten, an dem sie noch mit allen Fasern des Herzens hängt, zu retten versucht, stirbt sie am Strande der See, nahe der Stelle, wo der Vater ihres Kindes den Tod gefunden. Das Motiv ihres letzten Seufzers tönt traumhaft aus der Ferne vom Wasser herüber zurück, wo die Yacht „Das Irrlicht“ ihrem Untergange geweiht wurde. In zarter, poesievoller Verklärung, die dem Tode den Schrecken nimmt, verklingt das Ganze. Die schwache Seite des Textbuches guckt hier aus dem Allerlei der Vorgänge. Innerhalb einer kurzen Stunde wird ein Lootsenboot fertiggestellt und vom Stapel gelassen, Gervaise kommt aus Paris und wird sofort von

André geliebt, eine Depesche trifft ein, die den Tod von Gervaises Kind meldet: Vaterfluch, Seesturm, Liebesversprechen, Aussetzen von Rettungsbooten, Blitz und Donner, Untergang des „Irrlichtes“, Rettung Gervaises aus höchster Gefahr, Tod durch Gift, — Vorhang. Das ist des Guten zuviel auf einmal! Keine der Stimmungen vermag sich zu entwickeln oder auszutönen und wenn die Gardine die Szene endlich deckt, hat man so viel erlebt, daß man sich vorkommt, als ob man den Seesturm und seine Folgen mit durchgemacht hätte. Auch hier steht die Grammannsche Musik über dem Libretto. Ist „Ingrid“ fertiger und sorgfältiger in den Details gearbeitet, so hat das „Irrlicht“ den Vorteil, vom Komponisten originaler in Erfindung und Ausführung bedacht zu sein. Die lyrischen Momente sprechen mehr und eingehender an und die Tragik ist schlagender und effektvoller. Hier ist Temperament, Leben, Steigerung...“ Und Ludwig Hartmann läßt sich vernehmen: „Das den Abend einleitende zweiaktige Werk wurde freundlich aufgenommen, das zweite Werk jedoch, „Irrlicht“, schlug ein und hat also jene Wirkung dem talentvollen Komponisten eingebracht, nach welcher er bisher stetig rang. An Noblesse und feingestimmtem Kolorit des Orchesters war Grammanns Musik reicher als an eigentlicher Erfindung von Themen, wenn man das sehr poetische Triolenthema seiner Ju-

gendoper „Melusine“ ausnimmt. Die Kürze der Opern war für den Komponisten ungemein günstig. Namentlich „Irrlicht“, die einaktige Oper, hat jenes retorisch Überflüssige und Uncharakteristische völlig überwunden, das der zweiaktigen „Ingrid“ doch noch bedeutend anhaftet. „Irrlicht“ ist das Beste, was Grammann bislang geschrieben und es freut uns, den vollen Erfolg feststellen zu können. An packenden Geschehnissen steht die gedrängte Handlung keiner *Cavalleria rusticana*, keinem *A basso porto*, keinem *Bajazzo* nach. Die Entwicklung gerade in dieser Kürze ist vortrefflich. Die Musik nun steigt nicht etwa zu unkünstlerischem Verismus herab und malt nicht etwa nur unartikulierte Sturmestoben, sondern, bündig und lobenswert kurz, weiß sie markante Momente auszudrücken, und die schönheitsvollen Schlußchöre beim Tode Gervaises entlassen den Zuschauer erhoben. Beachte nur Herr Grammann, wie gut er hier das Überflüssige vermieden und dadurch, gar nicht etwa durch neue Bahnen, klarere Physionomien mittelst der Musik getroffen hat. Selbst seinen endemischen Wagnerianismus hat der Komponist einmal bei Seite gelassen und doch eine Fülle Feinheit in die Musik gelegt. — — — Es ist zuzugeben, daß von geschlossener metrischer Melodie, die das Ohr mit nach Hause nimmt, in den Sologesangstellen nicht oft die Rede ist. Orchester, Tanz und Chor

haben dies eher. Aber die Deklamation ist vorzüglich. — — — Daß die deutschen Direktoren italienische oder französische Werke der einheimischen Produktion grundlos vorzögen, kann Niemand glauben. Das Genie, in großen kunstvollen Formen zu komponieren, wie es noch Meyerbeer und Wagner gekonnt, ist vorläufig nicht vorhanden. Infolgedessen hat jene Musik die meisten Aussichten, welche, sich selbst kurzfassend, sich an kurze Dramen hält. Darin waren die Neuitaliener bahnbrechend. Sie bieten das, was man gerade heute auf dem Theater sehen will, ohne Skrupel wegen Kunstgesetzen und zukünftiger Unsterblichkeit. Das ganze Gotha mit seiner lächerlichen Preisausschreibung und seinen fragwürdigen Urteilen, ist eine Sanktionierung des Mascagnismus auf deutschem Gebiet. Nach den Feinheiten der „Ingrid“ und der packenden Kürze des „Irrlicht“, wird trotz nicht vorhandener großer Originalität es Jedem glaubhaft, daß Grammanns Opern jene Depesche verdienten, in welcher ihnen zwischen den Zeilen der Preis zuerkannt wurde . . .“

Es ist ein bemerkenswertes Zeichen für die Disziplin des Grammannschen Geistes und seine Arbeitstüchtigkeit, daß er in dieser Zeit enttäuschter Hoffnungen noch einmal sich sammeln konnte, um auch noch das Manuskript der heiteren, an der Ostsee skizzierten Oper „Auf neutralem Boden“ zu vollenden. Aber,

seinem jetzt verstimmtten Gemüt konnten kleine, lokal begrenzte Erfolge ohne Dauer ebensowenig Befriedigung gewähren, wie seinen gesunkenen Mut neu aufrichten und mit den sprühenden Flammen der Zuversicht durchglühen, die sich an der eigenen Kraft entzündet. Zwar, das Bewußtsein seines Könnens verließ ihn nie und der Stolz auf frühere Leistungen erhielt ihn aufrecht. Aber, es floß nicht mehr das intensive Gefühl des Glückes, nicht mehr die hohe Lust in die Seele, wenn er sich schöpferischem Gestalten hingab. Schaffen war ihm nur noch Gewohnheit und sittliche Verpflichtung. Mit dem Selbstvertrauen schien ihm auch sein Genius verloren gegangen und Zeitstrecken lang entsagte er in steigender Bitternis und schmerzlicher Gleichgültigkeit dem eigenen Produzieren höherer Ordnung. Stunden schwerer Niedergeschlagenheit kommen über ihn. Noch beschäftigen ihn große Gedanken und kühne Pläne; aber sie gediehen weder zur Reife, noch zur Ausführung, da sie seiner an den Erfahrungen der letzten Jahre gewachsenen Selbstkritik nicht sofort Stand halten wollten und weil eine innere Melancholie, die die Unterströmung seiner Seele beherrschte, dem eigenen Schaffen nichts weniger als günstig sich erweisen konnte. Auch beunruhigende Erscheinungen körperlichen Ursprungs hemmten das Schwingen seiner künstlerischen Psyche und lasteten auf seiner pro-

duktiven Phantasie. Aber Grammann überwand dennoch immer wieder diese Störungen. Er hoffte auf ein langes Leben und wie ihn ein rastloses Streben nach Vollendung beseelte, so glaubte und mußte er glauben an den Segen der Zukunft, an das kommende Glück schöpferischer Stunden, an einen Ausgleich, dem ihm, dem jetzt Darbenden und Brachliegenden, eine spätere Entwicklung in reicher Fülle gewähren würde. Er begnügt sich in diesem Bewußtsein mit kleinen Stücken und mit Gelegenheitskompositionen, wie mit den erzenen und prächtig tönenden „Fanfaren“ für Blasinstrumente, die er zu dem in Dresden mit großem Prunk gefeierten Wettinjubiläum als wertvolle künstlerische Festgabe beisteuerte. So blieb ihm also das tröstliche Bewußtsein, sich doch noch als Musiker, doch noch als den Künstler von ehemals fühlen zu dürfen. Wenn jetzt in sein Leben Episoden sich einschieben, in denen er in der Befriedigung seiner Reiselust und seiner geselligen Bedürfnisse aufgeht, so darf dieses Leben nach außenhin doch nicht als jäher Absturz zur Entrechtung seiner hohen Begabung bewertet werden. Allerdings, er gab sich dann und wann einmal einem Taumel von Vergnügungen hin und betäubt sich in Zerstreuungen, die er, im Vollbesitz seiner moralischen Kraft, verschmäht haben würde; der bacchanalische Zug, der hier an seinem Wesen zutage tritt, soll darum durchaus

nicht als Symptom hoffnungsloser künstlerischer Erschöpfung angesehen sein. Denn Grammann war eine enthusiastische Seele, die sich nie genug tun konnte; er war freudig von seiner Kunst erfüllt; eine Champagnernatur, die in der Lust am Schönen, im Genießen wohl einmal überschäumen, nie aber sich dauernd selbst verlieren konnte. Und auch seine Reisen, die sich bis zum ewigen Eis Spitzbergens hin ausdehnten, waren im Grunde genommen nichts anderes, als die erfüllenden Notwendigkeiten seines angeborenen und hoch kultivierten Natur- und Schönheitsbedürfnisses. So bedurfte er eigentlich nur der Zeit, vielleicht auch eines glückhaften äußeren Anstoßes, eines wohltuenden Erfolges, um den Weg zur gesammelten und fruchtbaren, den Künstler in ihm einzig beglückenden Arbeit zurückzufinden. Gearbeitet hatte Grammann immer, und sein Fleiß war unermüdlich; nur galt dieser Fleiß nicht ausschließlich dem eigenen Schaffen. Ein aufgeschlossener Geist, voll von Interessen, die nach gar mancher Seite hin spielten, folgte Grammann der Kunst seiner Zeit dort, wo er nicht schaffend seine Mitarbeit ihr widmete, als scharfäugiger Beobachter; die Erscheinungen des künstlerischen Lebens um sich herum fesselten seine Aufmerksamkeit, reizten ihn, sich mit ihnen auseinander zu setzen, sie forderten sein Urteil heraus. Daß dieses Urteil treffend war, mag einer seiner kritischen Briefe

beleuchten, die er — abwechselnd mit gern gelesenen, sprühend lebendigen Reisefeuilletons, — in verschiedenen Zeitschriften zu veröffentlichen sich gewöhnt hatte. Es sei daran erinnert, daß die Mitte der neunziger Jahre die Zeit des August Bungert-Rummels und der homerischen Opern war, die damals von ästhetischen Marktschreibern der Welt, wenn nicht als die Überwindung Wagners, so doch als eine neue große Kunst angepriesen wurden. Wie wenig Grammann an diese neue große Kunst glaubte, wie sicher und selbständig seine Meinung, wie gerecht in Lob und Tadel sein Urteil war, davon zeugt jede Zeile, die er dem musikalischen Erwecker Homers (der niemals des Erweckers bedurfte!) widmete. Wir lesen da über „die Heimkehr des Odysseus“⁽⁷¹⁾:

„An Kühnheit wird es euch nicht fehlen
Und wenn ihr euch nur selbst vertraut
Vertrauen euch die andern Seelen.“

„So sagte seinerzeit Mephistopheles zum Schüler (Faust I) und Herr Bungert zu sich selbst, als er vor 15 Jahren den Gedanken faßte, aus der Ilias und der Odyssee des alten Homer, den größten Epen aller Zeiten, eine sechs Abende füllende Musiktragödie zu schaffen. Wagner braucht für seinen „Nibelungenzyklus“ vier, Bungert für seine „Homerische Welt“ sechs Abende. Die Ilias umfaßt deren zwei: 1. Achilles, 2. Klytämnestra; die Odyssee vier: 1.

Kirke, 2. Nausikaa, 3. Odysseus Heimkehr, 4. Odysseus Tod. Gestern am 12. Dezember gab man in der Dresdner Hofoper, unter Leitung und auf Initiative des Herrn Hofrat Schuch, der Tragödie dritten Teil „Odysseus Heimkehr“ in musterhafter Besetzung und Ausführung von Seiten aller beteiligten Faktoren. Das Werk hatte größten äußeren Erfolg; schon nach dem ersten Akt wurde der Dichterkomponist zweimal, nach dem dritten er und alle Mitwirkenden noch gerufen, als Ihr Berichterstatte das starkgefüllte Haus schon verlassen hatte; und wenn sie (die Klatschenden) inzwischen nicht gestorben sind, so applaudieren sie heute noch! Viele bewundern den Text und das Sujet, manche die schönen Worte und Verse, andere das griechische Kostüm, das sie vielleicht angenehm an „Orpheus in der Unterwelt“ und „die schöne Helena“ erinnert; einige die „schneidige Musik“; alle aber den „Mut“ um nicht „Übermut“ zu sagen, des Autors, der mit staunenswerter Ausdauer und Arbeitskraft ein auf ein übermenschliches Konzeptionsvermögen berechnetes (für jeden Tag der Woche eins) musikdramatisches Werk geschaffen hat. Nachdem die Welt geschaffen, so lesen wir in der Genesis, sagte der Schöpfer: „und siehe da, es war sehr gut“. — Herr A. Bungert, der sich für einen Nietzscheschen Übermenschen zu halten scheint, wird das „sehr gut“ vielleicht auch für seine „homerische

Welt“ in Anspruch nehmen, ob aber die musikalische, denn etwas hat ja am Ende doch noch die Musik selbst in einem „Musikdrama“ zu tun, dem beipflichten wird, bleibt einer Totalaufführung des ganzen Zyklus vorbehalten. Daß ein Operninstitut für diesen Zweck zu haben ist, darf bezweifelt werden; doch könnte man ja in Griechenland behufs der Sanierung griechischer Finanzen eine Art Bayreuth gründen; das wäre auch schon etwas und würde, falls die Sache „zieht“, wenigstens von den Gläubigern dieses notleidenden Staates mit Jubel begrüßt werden. Doch nun zur gestrigen „ersten Premiere“, wie ein mit herrlicher Stimme begnadeter verfloßener hoher Tenor in Dresden sich ausdrückte: „Odysseus Heimkehr“ schildert im Text mit einigen Abweichungen und Änderungen die „Hauptereignisse“ der Rückkehr des Odysseus nach Ithaka, die Vorgänge bis zur Vertreibung der Freier und die Wiedervereinigung mit Penelopeia. Die Form und Diktion der Dichtung ist nicht ungeschickt und zeugt von Belesenheit und Geschmack; die Verse sind oft sogar poetisch schön. Einige Plattheiten laufen unter, ohne dem Zweck, dramatische Musik zu machen, wesentlich zu schaden; der Blaustift hat in der Partitur gewütet, ist jedoch der Totalwirkung nur förderlich gewesen; trotzdem sind noch abspannende Längen geblieben. Unser Publikum setzt sich bei Erstaufführungen

hauptsächlich aus Engländern und Amerikanerinnen, sogenannten Premierenhasen und aus Clique und Claque zusammen; — leider fehlt die Dresdener Gesellschaft fast vollständig, da sie anderweitig in Anspruch genommen. Man ist zwar durch häufige Aufführungen der letzten Wagnerschen Werke daran gewöhnt worden, eher im Beruf des Schauens und Hörens im Theater zu sterben, als gegen das Gebot der Mode zu verstoßen, übermäßigen Musikgenuß anstrengend finden; und namentlich unsere zarte Damenwelt zeigt einen Heroismus der Ausdauer im Theater, der herrlich wäre, falls er sich auf die häusliche Tätigkeit übertragen ließe: Aber: Eines schickt sich nicht für Alle — sagte Goethe. Nietzschesche Philosophie konnten wir nun weder im Text noch in der Musik entdecken; vielleicht „hielt er — der Autor — die Teile in seiner Hand — fehlte leider nur das geistige Band“. Innerlich dramatisch ist Odysseus Heimkehr nimmermehr; Abänderungen und Abweichungen von Homer sind Coups einer vorwagnerischen Periode der „großen Oper“: die Odyssee bleibt Epos trotz Bungert und wird sich auch von anderen nicht zum Drama mit oder ohne Musik umschmieden lassen, zu einem Drama, das auf innerer Wahrhaftigkeit beruht, den Zuschauer erhebt und erschüttert; der Glucksche Orpheus, Don Juan, Fidelio und sämtliche Wagnerschen Werke würden dem mutigen Autor

die Wege weisen. Wer in neuester Zeit in Berlin oder Frankfurt a. M. die „Medici“ von Leoncavallo gesehn, wird sich nun von der Musik am leichtesten ein Bild zu machen imstande sein. Bungert schreibt sichtlich leicht Musik, und wäre, wenn es sein müßte, der Mann, eine „Zeitung nebst Beilage“ zu vertonen. Wir sind nicht der Ansicht, daß er den reinen Nibelungen- und Tristanstil reproduziert hat; nicht einmal äußerlich, denn das vermag er gar nicht, dazu fehlt ihm das „Können“ in erster Linie und diejenigen irren, die bei ihm aus der Not eine Tugend machen wollen. Seine Motive — er mag sie nennen, wie er will — sind unbedeutend; kurz, ein- und zweitaktig, mit Vorliebe in die Trompeten gelegt, wirken sie mitunter trivial, weil sie fast nie dem Charakter des ihnen zugeordneten Instrumentes entsprechen. Selten sind sie polyphon verarbeitet und den Vorgängen auf der Szene gemäß dramatisch und verständlich verwertet. Scheinbar nach dem Klaviersatz gearbeitet und größtenteils homophon, läßt die dilettantenhafte, oft lärmende Instrumentierung sehr viel zu wünschen übrig; allerdings hat Bungert bisher wenig für Orchester geschrieben. Der Chorsatz ist besser, obschon für die Ausführenden sehr anstrengend; am besten sind, wenn nicht rezitativisch, die Solostimmen bedacht: leider liegt die Penelope der hiesigen vorzüglichen Darstellerin der Rolle, Frau Wittich, zu tief. Eine

gewisse gesangliche Wärme macht sich namentlich bei Aktschlüssen angenehm bemerkbar, einige Cantilenenschlüsse sind sogar schön und weisen auf italienische Einflüsse, nur schade, daß sie nicht ausklingen, sondern jäh abreißen. Im allgemeinen dominiert bei der Musik der Verstand und die Spekulation; selten Herz und Gemüt. Im Prinzip ist Bungert Wagnerianer, und seine Partitur ist behaftet mit Nibelungenanklängen, wobei nicht gesagt sein soll, daß Schumann (Genofeva), Brahms, Meyerbeer und die modernsten Italiener unbehelligt blieben. Er ist als Musiker weder so originell, um als Individualität gerechnet, noch besitzt er bis jetzt die Technik, um in Odysseus Heimkehr wenigstens für die fast unerfüllbare Aufgabe, die der mutige Mann sich gestellt, als prädestiniert bezeichnet werden zu können. Die Aufführung des Werkes, für die alles Erdenkliche geschah und noch geschieht, ist nahezu vollendet; szenische Unmöglichkeiten sind nicht ganz zu erfüllen. Im Gegensatz zu anderen Novitäten, überaus günstig — — — an Sonn- und Feiertagen im Repertoire der nächsten Zeit plazierte, wird „Odysseus Heimkehr“ eine Weile sich halten lassen. So haben denn auch alle Ausführenden, in erster Linie unser herrliches Orchester und Chor, die Genugtuung, nicht ganz „pour le roi de Prusse“ gearbeitet zu haben, denn kein Werk hat je einen solchen Aufwand von Arbeit, von

Korrektur, Streich- und Ensembleproben (sie dauerten in letzter Zeit von früh 10 bis nachmittags 4 Uhr) erfordert. Wir aber wünschen aus tiefer Seele, daß wir in der Oper und im Konzertsaal mehr zur wahren, ewig göttlichen, reinen absoluten Musik zurückzukehren vermögen, die, in welcher Form es auch sei, an Herz und Gemüt appelliert und den grübelnden kritischen Verstand dort läßt, wo er hingehört. Ist die Musik der Poesie im Wege, die bei einem Musikdrama „von den egoistischen Ansprüchen ersterer befreit werden muß“, wie der musikalische Berichterstatter unseres gelesenen Lokalblattes sich ausdrückt, zu was denn die Musik überhaupt? Sie wäre froh, man ließe sie ungeschoren, obschon in den „Meistersingern“ jene kaum der schlechtere Teil ist. Müssen nach Wagner durchaus noch „Musikdramen“ geschrieben werden, dann verlangen wir von der Musik aber auch gefälligst „Geist von seinem Geist“, sonst wird leicht aus der Nachäffung des Originals eine — Karikatur . . .“

Das klingt nicht nach Alter und Müdigkeit, nicht nach vergällter Lebens- und Kunstanschauung; auch nicht nach Rückständigkeit und noch weniger nach Neid und Beklommenheit dem erfolggekrönten Nebenbuhler gegenüber. Was Grammann, den Künstler, in tiefer Seele bewegt, die Dornen des Schmerzes, die ihn verwunden, die Lieblosigkeit, die ihn verletzt — das alles

drängt er in sein Inneres zurück; mit fast antiker Beherrschung seines Leids, mit der Gelassenheit einer harmonischen Natur zeigt er sich den Freunden unverändert in seiner Lebenswürdigkeit, in seiner griechischen Heiterkeit. Kaum einer von ihnen weiß von den heimlichen, tragischen Monologen dieser Seele. Und Niemand ahnt es, welche Gefahren dem Leben des Künstlers drohen. Vielleicht ahnte er es selbst nicht, wie sehr die physische Grundfeste seines Wesens erschüttert ist. Das war das Schlimmste: seine körperliche Kraft beginnt zu wanken. Schon 1893 hatte er die heilende Kraft der Quellen Karlsbads aufgesucht, um seine angegriffene Gesundheit zu kräftigen und an ihnen von einem Leber- und Gallenleiden, das ihn befallen, zu genesen. In den ersten Wintermonaten des Jahres 1895 war er von neuem von schwerer Krankheit heimgesucht worden, der er sich nach zehn Wochen langem Krankenlager in langsamer Genesung wieder entrafft. Und im Januar des Jahres 1897 stellten sich wiederum die Anzeichen körperlichen Verfalls ein. Immer mehr zehrt die nie gestillte Sehnsucht, sein Schaffen allgemein anerkannt zu sehen, zehrt die heimliche Hoffnungslosigkeit, mit der er auf sein Lebenswerk schaut, an seinem Mark. Die seelischen Aufregungen der letzten Jahre waren Gift für ihn gewesen, Kränkungen und Enttäuschungen hatten ihn ausgehöhlt; eine schwere

Gelbsucht packt ihn und wirft ihn auf das Krankenlager. Doch, er erholt sich und geht scheinbar der Genesung entgegen. Ein Gefühl zurückkehrender Lebenskraft gibt ihm neuen Schwung: Freunden, die den Schwerkranken besuchen, spielt er in der alten Begeisterung aus eigenen Werken vor; er berauscht sich selbst an der Musik seines Jettatore, die er schwungvoll auf dem Klavier ausführt. Aber, da trifft ihn ein neuer heftiger Anfall; er bricht zusammen, das Ende naht furchtbar schnell: am 30. Januar 1897, im Alter von 55 Jahren, schließt Carl Grammann die strahlenden Augen für immer. So starb er „verbittert, aber doch von dem großen Gefühl getragen, daß er das Pfund, das der große Gott ihm verliehen, verwertet und ausgenutzt habe; wenn ihn die Welt nicht gewollt, so hätte er, der seine Ideale so geliebt, vergebens gestrebt und gelitten, so wäre er für seine Kunst und in ihr zugrunde gegangen. So ist denn“ — schreibt die treue Schwester Emma von schmerzlichen Erinnerungen bewegt in ihr Tagebuch, — „dieses teure Leben dahingegangen; wie glücklich hätten wir alle sein können und wie unglücklich sind wir gewesen. Wolle nur Gott geben, daß die Werke nicht untergehen, sondern daß sie auferstehen den Menschen zur Freude und ihm zum Ruhm. Gott gebe es“

Der Heimgang des Künstlers erweckte in

den künstlerischen und gesellschaftlichen Zirkeln Dresdens innige Teilnahme bei allen Menschen, die Grammann persönlich gekannt; aufrichtige Trauer bei denen aber, die ihm Freunde waren; und in jenen, denen es vergönnt gewesen, in das reine Gefühlsleben dieses Künstlers einen Blick zu tun, an der Wärme und Liebenswürdigkeit dieser ritterlichen und vornehmen Menschennatur sich zu laben, tiefen Schmerz. Alle Blätter der Hauptstadt, die großen Zeitungen der sächsischen Intelligenz widmeten dem Verbliebenen ehrenvolle und herzlich empfundene Nachrufe. Grammann war ein ebenso edler wie begabter Künstler, ein Charakter, der die Kälteherzigkeit und das Eisige des wägenden und rechnenden Vernunftmenschen ebensowenig kannte, wie einen blinden und unfruchtbaren Enthusiasmus. Er war gerecht und klug, begeisterungsfähig und maßvoll; er kannte den Wert der Dinge, ohne selbst ein Menschenkenner von durchdringendem Blick zu sein. Erst in seinen späteren Jahren, als Welt und Leben sein Wesen schon pessimistisch angehaucht hatten, eignete er sich jene Schärfe des Urteils an, die wie mit X-Strahlen durch die Außenseite der Erscheinungen dringt. Manches treffende und witzige Wort wird von ihm aufbewahrt: er verwahrte scharfe Pfeile in seinem Köcher, die er, der selbst völlig frei war von jeder Eitelkeit, abschnellte, wo sich Eitelkeit und Anmaßung

blähten. Die menschlichen Züge seines Antlitzes, Form und Prägung seines Kopfes, aus der der Adel seines Geistes deutlich erkennbar sich mitteilt, hat der Bildhauer Martin Engelke in weißem Marmor und die Malerin Paula Kolschütter mit dem Stift festgehalten. Dieses Bild befindet sich im Stadtmuseum in Dresden, die Marmorbüste im Besitz Emma Grammanns. Ein hervorragendes Kunstwerk, wird diese Büste einst berufen sein, gemeinsam mit den Dokumenten seines Lebens und seiner Kunst, mit der Kraft der sichtbaren Persönlichkeit auch zu den späteren Generationen noch zu sprechen.

Auch das Andenken des Menschenfreundes Grammann wird, wie das des Musikers, nicht ausgelöscht werden; der edle, wohlwollende Mensch, — hülfreich und gut, — der im Leben manche Not gelindert, manche Träne getrocknet, der immer nur mit Freuden und in aller Stille gab, der warmherzige Menschenfreund bleibt er auch über seinen Tod hinaus: zahlreiche Legate und milde Stiftungen, mit denen die Schwester⁷²⁾, einen Wunsch Grammanns erfüllend, die Altersversorgungskassen der Kgl. Hoftheater in Dresden und andere Wohltätigkeitsanstalten und Kunstinstitute bedachte, wie das Kgl. Konservatorium der Musik in Leipzig, erzählen von seinem gütigen Herzen, von seinem sozialen Idealismus und seiner werktätigen Menschenliebe. Seine Bü-

cherei, einen Schatz von seltenen Handschriften, Büchern und Partituren aus alter und neuer Zeit, fiel der königlichen öffentlichen Bibliothek in Dresden als wertvolle Besitzmehrung zu.

*

Der frühzeitige Tod Grammanns hat das Verhältnis seines Schaffens zur Kunst seiner Zeit, zu Welt und Öffentlichkeit nicht tiefer beeinflußt; die zahlreichen Aufführungen, die die bedeutenderen seiner Werke nach seinem Heimgang vor dem Unrecht des Vergessenseins bewahrten, sprechen für die Lebenskraft seiner Kunst und beweisen ihre Unabhängigkeit von der persönlichen Machtsphäre ihres Urhebers. Es sind in erster Linie die — leichter als Opern aufzuführenden, eines umständlichen und kostspieligen Apparates nicht bedürfenden — Kammermusikwerke, es sind die singfreudigen und sangbaren Lieder, mit denen sich ein nachdauerndes Interesse verknüpft. Und von den Konzertwerken dürfte es nach wie vor die musikalisch wertvolle und seelisch tief empfundene Trauerkantate sein, die die Teilnahme auch einer späteren Generation an der Kunst dieses vornehmen und edlen Musikers immer von neuem erregen und erhalten wird. Carl Grammann war ein Künstler von starkem Zeitbewußtsein und lebhaftem Instinkt für das Zeitgemäße: als er, ein Neuling, mit einem großen Bühnenwerk, das als Spiegelbild seiner musikalischen Persönlichkeit gelten konnte, die Aufmerksamkeit der

künstlerisch gestimmten Öffentlichkeit in Anspruch nahm, als er mit seiner Melusine zum ersten Mal der Welt gegenüber sich selbst aussprach, war das romantische Opernideal das zeitgemäße. Die Strömung des Volkstümlichen — das in der deutschen Opernkunst jener Zeit in Werke zweiten Ranges sich zurückgedrängt sah und erst durch die „Meistersinger“ Richard Wagners in seine ewigen Hoheitsrechte wieder eingesetzt worden war, — erkennt auch Grammann mit klarem Blick in ihrer Bedeutung für sein eigenes Opernschaffen: er lenkt sie und leitet ihre brausende Pracht in sein „Andreasfest“ hinüber. Dem starken völkischen Bewußtsein, dem germanischen Gedanken, dem die herrlichen Siege des deutsch-französischen Krieges die heraldischen Flügelstumpfe zu breiten Adlerfittichen auswachsen ließ, gibt er Ausdruck in seiner „Thusnelda“, in der er das stolze, große, heldenhafte germanische Weib feiert. Die Überlieferungen der historischen Oper verschmelzen sich in diesem Werk mit dem kraftvoll empfundenen und kraftvoll ausgesprochenen Vaterlandsgedanken. Als dann im Anfang der neunziger Jahre der jungitalienische Verismus in Deutschland einbricht, alles überschwemmend mit einem blutrünstigen Naturalismus, mit einer heftigen, aufgeregten Dramatik, mit einer wilden, zusammengedrängten Leidenschaftlichkeit, mit rücksichtslos gesteigerten Interessen am

Stofflichen sich durchsetzte, da ließ sich auch Grammann mit elastischer Nachgiebigkeit von der unwiderstehlich heranrollenden Welle heben und tragen. Er schrieb die beiden Opern „Ingrid“ und „Irrlicht“, in denen er mit Würde und Besonnenheit, ohne die Gediegenheit und Bildung des deutschen Künstlers preiszugeben, sich der neuen Richtung anzuschließen schien, aber eben doch nur scheinbar dem veristischen Modestil seinen Tribut brachte, also auch hier ganz zeitgemäß sich in das Neue einfühlen und einleben zu wollen bestrebt war. Es ist nun doch sehr charakteristisch für die wirkliche Stellung Grammanns zum Verismus, daß die sympathischere und musikalisch bedeutsamere von den beiden Opern, die nordisch kolorierte „Ingrid“ — schon in ihrem auf die uralte Medaillonromantik gestützten Textbuch, — mit Prinzip und Wesen des Verismus nicht das geringste zu tun hat und in ihrer musikalischen Substanz — ein ganz echter weicher, sehnächtiger Grammann! — weit abseits sich bewegt von den vibrierenden Tiraden und den erhitzten Gesten der Jungitaliener. In seiner letzten Oper „Der Jettatore“ — die Manuskript blieb und bisher leider nicht aufgeführt wurde, — versucht Grammann das stärkere, aber äußerliche Interesse am Stoff, das dramatisch Konkrete, Unsymbolische, brutal Tatsächliche — die große Lehre, die die Veristen den schaffenden Künstlern gegeben haben,

— mit einer feineren künstlerischen Musik zu umkleiden. Aber hier ist doch die Handlung zu sehr eben nur auf äußere Vorgänge beschränkt. Und „nicht das bloße Ereignis“ — schrieb Emanuel Geibel einmal — „der äußerliche Vorgang, die unvorbereitet hervorspringende Tat wirkt dramatisch, sondern nur das sichtbar werdende innerliche Reifen der zuletzt zur Tat führenden Entschlüsse . . .“ Das Textbuch, bunt in seinen Farben und lebendig bewegt, Karnevalszenen, venetianische Stimmungen, Gondellieder und Aschermittwochsgesänge dumpfer Mönchsprozessionen geschickt mischend, gipfelt in der Szene, in der der Held des Stückes, der Jettatore, ein Offizier — im Aberglauben und im Wahn des Volkes mit dem „bösen Blick“ behaftet, — in heller Verzweiflung über sein Schicksal und im aufsteigenden Wahnsinn mit der Pistole nach seinem eigenen Bildnis schießt, das ihm ein Spiegel zeigt. Für eine etwa geplante Aufführung der Oper würde es sich empfehlen, diese in ihrer Wirkung gefährliche Szene zu ändern, den krassen Knalleffekt ganz zu unterdrücken: es genügt vollständig und würde den gespenstisch unheimlichen Eindruck des Vorganges keineswegs abschwächen, wenn in dem leeren, mit einem matten Schleier überspannten Spiegelrahmen der grausige Doppelgänger des Helden, vom Tod gezeichnet, emportaucht. Doch diese Bemerkung nur neben-

bei. Unberührt von den Zeitströmungen, von denen sich Grammann in diesen seinen Opern tragen ließ, blieb ein anderes nachgelassenes Bühnenwerk Grammanns: nämlich die kleine Oper „Auf neutralem Boden“, deren Text — in einem Akt — von Franz Koppel-Ellfeld herstammt. Das behagliche und lebenswürdige Stück, das etwa an den bürgerlichen Stil Lortzings anknüpft, ging am 3. Februar 1902 im Hamburger Stadttheater, das ja — seit der unreifen Thusnelda-Aufführung — eine an Grammann begangene Sünde wieder gut zu machen hatte, mit sehr freundlichem Erfolg in Szene und fand bei dieser Gelegenheit in den „Hamburger Nachrichten“ folgende Würdigung: „Die Planken der amerikanischen Fregatte „Franklin“ sind der „neutrale Boden“, auf dem die Handlung spielt. Zurückversetzt in die Zeiten des deutsch-dänischen Krieges, werden wir Zeugen eines kühnen Handstreiches, dessen Schauplatz die Kieler Bucht ist. Es handelt sich um einen Angriff der Deutschen auf ein von den Dänen besetztes Fort. Dieser siegreiche Angriff vollzieht sich nun im Schutze der amerikanischen Fregatte, deren Lage es den Dänen unmöglich macht, dem bedrängten Fort Hülfe zu bringen, wenn sie nicht auch den neutralen „Franklin“ in Grund und Boden schießen wollen. Nun wird uns erzählt, wie der Marine-Offizier Graf Alfred aus dieser eigentümlichen Situation Nutzen

zu ziehen weiß. Alfred liebt Alice, die schöne Nichte des Kapitäns Jackson. Heute soll nun die Verlobung gefeiert werden. Dagegen hätte der Graf nichts einzuwenden, wenn nicht Mister Jackson den Befehl gegeben hätte, nach der Verlobung weiterzusegeln. In dem Augenblick aber, da die Fregatte ihren Ankerplatz verlassen und den dänischen Kanonen Gelegenheit geben würde, sich unangenehm für die Deutschen bemerkbar zu machen, würde auch der geplante Handstreich auf das dänische Fort mehr als illusorisch werden. Dem Grafen Alfred muß also daran liegen, alles aufzubieten, um den Amerikaner zum Bleiben zu bewegen. Das gelingt ihm denn auch, indem er die Zudringlichkeiten, mit denen ein Dänenoffizier die schöne, Liebeshändeln nicht ganz abgeneigte Gattin des Amerikaners verfolgt, unauffällig zur Kenntnis des eifersüchtigen Gemahls zu bringen weiß. Jackson versteht in diesem Punkt keinen Spaß. Er verdirbt dem dänischen Don-Juan zur See gründlich die Freude an dem heimlich betriebenen Liebesabenteuer. Der „Franklin“ segelt nicht, der Angriff auf das Fort gelingt also, der schneidige Marine-Offizier Alfred kommt zu seiner Verlobung und der Zuschauer am Schluß des Ganzen zu dem hübschen Bild geschwungener Tanzbeine und einer munteren Matrosenszene, mit der das Stück freundlich anmutend ausklingt. Ob diese Anekdote, die die Handlung treibt,

historisch verbürgt ist oder nicht, kann uns gleichgültig sein. Genug, wir haben es hier mit einem an sich harmlosen, aber in der Zeit der Flottenbegeisterung und der Wasserzukunft doch des Interesses nicht gänzlich entbehrenden Stück zu tun, dem man mit noch lebhafterer Anteilnahme folgen würde, wenn der Dialog weniger geschraubt wäre. Man denke sich Seeleute, die in gereimten Versen sprechen! Das ist ein Ding der Unmöglichkeit. Man werfe diese überdies süßlichen und ganz konventionellen Reimereien über Bord, man setze an ihre Stelle ein ehrliches Seemannsdeutsch, dessen Kolorit im einzelnen Fall lokale Farben annehmen darf, und man wird dem hübschen Stück, das trotz seiner politischen Grundstimmung ganz harmlos bleibt, einen sehr wesentlichen Dienst erwiesen haben. Es ist eine Handlung ohne jede Milieuschildering, ohne Beschwerung mit starken Akzenten, sie will nichts als angenehm unterhalten und dem Musiker Gelegenheit geben, eine Anzahl formell selbständiger Musikstücke untereinander in dramatischen Rapport zu setzen. Carl Grammann hat das kleine Werkchen durchaus in diesem Sinne komponiert. Man wird hier nichts Großes, Bedeutendes und innerlich Schweres finden, aber viel Liebenswürdigkeit und jenen unverdorbenen Sinn der älteren Musiker, der sich an Ensemblesätzchen und gesitteten lyrischen Freuden ergötzt. Mag Grammann in sei-

nen anderen Opern hohen Zielen zustreben, einen großen feierlichen Stil kultivieren und leidenschaftlichere Töne anschlagen, so hat sich doch sein liebenswürdiges Talent nirgendwo so natürlich mitgeteilt, wie in den wohlklingenden, knappen Musikstücken dieser Partitur. Originell ist sie ja freilich nicht; sie vermeidet nicht einmal die kleinen Trivialitäten des Liedertafelstils, die hier ja auch die Wahrscheinlichkeit für sich haben und daseinsberechtigt sein mögen. Aber alles, was Grammann hier sagt, klingt so anspruchslos, so bescheiden, daß man ihm Unrecht tun würde, sein angenehm unterhaltendes Operchen, seine freundliche, durchsichtige, diskrete Musik anders als mit der Empfindung heiteren Dankes hinzunehmen.“

Es könnte auffallen und die künstlerische Selbständigkeit des Opernkomponisten Grammann mit einem zweifelnden Fragezeichen versehen, daß die ernsthafte zeitgenössische Kritik immer wieder den Einfluß Wagners auf das Schaffen Grammanns und eine gewisse Abhängigkeit von dem Stil des Bayreuther Meisters in den Opern Grammanns mit einem auffallenden und nachdrücklichen Akzent betonen zu müssen glaubt. War Grammann als Musiker wirklich der tief in die eigene Substanz hinein mit der Musik Wagners durchtränkte Künstler, als den ihn seine Zeitgenossen hingestellt und gekennzeichnet haben? Die Frage ist nicht ohne

weiteres zu bejahen. In der Zeit, in der die Werke Wagners die Herrschaft ihrer Herrlichkeit über die deutsche und die europäische Bühne ausbreiteten, stand dem ungeheuren Reichtum dieser Werke zu nahe, als daß sie jene Elemente der Wagnerschen Kunst, die notwendigerweise Gemeingut der allgemeinen musikalischen Weltsprache werden mußten, hätte trennen können von den spezifischen, unnachahmlichen und höchst persönlichen Werten des neuen Musikdramas. Ihr erschien — um nochmals auf diese Erscheinung der Unreife hinzuweisen, — jeder frei einsetzende, schwerbetonte Nonenakkord, jedes hohe Geigentremolando, jeder lebhaft bewegte Modulationsgang als ureigenste Erfindung, als schimmerndes Eigentum Wagners. Man wußte nicht, daß die wagnersche Emanzipation der harmonischen und rhythmischen Dissonanz eine Notwendigkeit war, die der dramatischen Musik als einer Kunst des Ausdrucks die feinste Reagenzfähigkeit, eine höchste Empfindlichkeit für seelische Dinge und die höchste Vollkommenheit der seelischen Koloristik sichern sollte. Was Wagner geschaffen, mußte in das Kulturbewußtsein aller Musiker übergehen, die Terrasse von Entwicklung, auf die Wagner rein technisch die dramatische Musik emporgehoben, mußte das Fundament werden, von dem aus der schaffende Künstler neue Höhen zu gewinnen sich angetrieben fühlt. In der Opernmusik

Grammanns kehrt nun freilich der berühmte Nonenakkord oft genug wieder und auch die Modulation nimmt dort, wo der dramatische Ausdruck der Situation es fordert, den Charakter ausdrucksvoll malender Lebhaftigkeit und reicher Fülle an. Trotzdem: Grammann ist — von diesem Gemeinbesitz abgesehen, den er damals mit Richard Wagner, heute mit allen modernen Musikern teilt, — kein eigentlicher Wagnerianer, da er die grundlegenden Prinzipien des wagnerschen Stils: die Technik des Leitmotivs, die Sprachmelodie, das symphonisch sprechende und singende Orchester, dem künstlerischen Antrieb seiner Opern dienstbar zu machen sich nicht entschließen konnte. Grammann verneint zunächst das Leitmotiv Wagners; ihm genügt einzig das Erinnerungsmotiv. Ferner, er setzt an die Stelle der Sprachmelodie fast überall in seinen Opern das Arioso und die Liedmelodie, hierin durchaus anknüpfend an die Überlieferung der älteren Oper, etwa insbesondere an Heinrich Marschner, als dessen Fortsetzung Grammann vielleicht in historischer Perspektive zu betrachten wäre, freilich stilistisch modernisiert und mit einem feinen Einschlag schumannisch gefärbter Lyrik bereichert. Und auch das Orchester Grammanns, so groß sein Wohllaut, so glänzend und üppig sein Klang, so phantasievoll und poetisch seine Farben sich mischen, ist nicht das sinfonisch geäderte, psy-

chisch analysierende Orchester Wagners, sondern das gute alte Opernorchester, das immer noch ergiebige und reiche Instrument, wenn es ein Meister der Instrumentation spielt, wie Grammann unzweifelhaft einer gewesen. Grammann hat technisch manches von Wagner gelernt; mag auch sein, daß dann und wann auch der Melodiker, der große Szenendichter und romantische Erfinder Wagner als Vorbild in der gestaltenden Seele Grammanns nachwirkt: in ihrem tiefsten Grunde nährt sich die Kunst Grammanns nicht aus wagnerschen Quellen. Die Leitmotive Grammanns — die er immer als unveränderliche Persönlichkeits- und Stimmungsmotive, in ihrer Wiederkehr in veränderten Situationen als Erinnerungsmotive einführt, — sind häufig von starker malerischer Kraft und musikalisch sehr glücklich erfunden. Als typisch für das Wesen der dramatischen Lyrik Grammanns mag hier das schwungvoll schwärmerische Melusinenmotiv und — sein Gegenpol — das düster schleichende, unheimliche, verstörte Jettatore-Motiv hervorgehoben sein. In den Opern Grammanns treten die eigentlich fruchtbaren und reich sich mitteilenden schöpferischen Kräfte des Künstlers mit unmittelbarster Deutlichkeit in den Szenen hervor, in denen zarte, weiche und träumerische Stimmungen, seelenvolle Laute der Sehnsucht angeschlagen werden, in denen das starke Naturempfinden Grammanns Heimliches, Phan-

tastisches und Zwielfichtiges aus der dämonischen Sphäre der Natur zum Leben erweckt. Gelingen hier dem Künstler seine feinsten Griffe, so bricht sich in den großen Ensembleszenen, die in allen seinen Opern wiederkehren, die Kraft seines Wesens und die geschulte und technisch hochentwickelte Kunstfertigkeit, ein reifes und sicheres Können imposant Bahn. Die mächtigen Chöre und Ensemblesätze in der Melusine, im Andreasfest und in der Thusnelda dürfen in der Wucht ihrer geistvoll gegliederten Klangmassen, in ihren großen Steigerungen, ihrer dramatischen Schlagkraft den vorzüglichsten Leistungen auf dem Gebiet des dramatischen Finalsatzes, des großen Opernensembles ebenbürtig an die Seite gestellt werden. Ja, sie behaupten sich selbst neben den Würfen Meyerbeers. Der Kreis der Grammannschen Erfindung umschließt leichte, flüssige Melodien, prickelnd, lustig, gleitend, plaudernd; graziöse, gelegentlich von einem Salonparfüm angehauchte Gebilde moderner Konversationskunst; breit ausladende Gesänge, von langgestreckten und gewölbten Linien; steigend, fallend; mit heftigen Agitato-Gebärden, leidenschaftlich, beredt; von feiner Harmonik und chromatischen Pikanterien, manchmal in den Tonfall des Schumannschen Liedes einbiegend, oder ganz innig schlichte Liedweise geworden. Chorgesänge, duftig, schwebend; Jägerchöre, froh, freudig, auf Waldhorn-

klängen ruhend; lebhafte Volksszenen mit glücklich malenden Motiven: sie schildern Handwerker, Krieger, Kreuzfahrer; Mönchshymnen, mittelalterlich herb, streng, psalmodierend. Deutsches Rittertum, deutsche Bürgerlichkeit kommen ihm, dem Patriziersohn, willig entgegen und sprechen in seiner Musik mit echtem Ton. Als charakteristisch für seine Musik mag ferner ihrer Freude an quadratischen Symmetrien, an der Regelmäßigkeit des Aufbaues, ihre wesentlich formale Natur hervorgehoben sein. Von der Liedform ausgehend, legt Grammann auf die Klarheit seiner Perioden, auf Vollendung der Form großen Wert: die musikalische Schulung, die er dem Leipziger Konservatorium zu danken hat, wirkt in diesem Zug seiner Schreibweise nach. Und auf daß er nicht als leerer Formalist eingeschätzt werde, sei auf die vielen Szenen seiner Opern hingewiesen, die von großen Empfindungen, von einem starken Phatos vibrieren. Um eine seiner schönsten Eingebungen zu nennen, sei hier auf die einzige, dem Andreasfest eingefügte Szene hingewiesen, in der sich Grammann als Stimmungsmaler von hinreißender Kraft und als Poet offenbart, der tief in die Seele des deutschen Volksliedes geschaut hat: das ist jene unvergeßliche Episode, in der ein junger Jäger, der später den Kaiser Maximilian retten und von der starren Höhe der Martinswand zu Tal führen wird, geächtet und elend, das alte Isaacsche Lied anstimmt: „Innsbruck

ich muß dich lassen.“ Ergreifende Klänge, voll von Heimatsliebe, von Wehmut und stummen Tränen! Über Szenen von dieser hohen Beseelung und dieser wundervoll lösenden Herzenswärme vergißt man nahezu dessen, daß es keine vollendeten Dramen, keine makellosen dichterischen Kunstwerke sind, denen Grammann mit seiner Musik den Lebensodem einzuhauchen hatte. Was würde dieser bedeutende und hochbegabte Musiker als Opernkomponist geleistet haben, wenn ihm in glücklicher Stunde ein dramatisch wertvolles und ausreichend wirkungsstarkes Textbuch in die Hand gefallen wäre, das ihm Inspirationen gegeben und auf die volle Höhe seiner eigenen Kraft emporgetragen hätte! Heute greifen die Opernkomponisten, durch den Schaden vieler Jahrzehnte klug geworden, unbedenklich nach Bühnenstücken, deren sicher erprobte Wirksamkeit den Musiker vor der ungeheuren Kraft- und Lebensverschwendung einer erfolglosen Oper und somit eines Fehlschlages bewahrt.

*

Alle Dinge sind schon in ihrem Anfang enthalten: — das tiefsinnige Wort des römischen Dichters Ovid gilt von den Keimanfängen der Pflanze, des Tieres, des Menschen; aber häufig genug auch von den ersten Akten des künstlerischen Schaffens, die das Wesentliche des ganzen Künstlers, den Klang seiner Persönlichkeit, die Keime seiner Kunst, seine Vorzüge und Schwä-

chen andeuten oder vielleicht sogar auch schon deutlich ausprägen. So sind die Lieder Grammanns durchaus aus einem gemeinsamen Keim entwickelt, sie sind sämtlich in nuce bereits in den ersten lyrischen Versuchen des jungen Komponisten enthalten und erst den Befruchtungen des Lebens, den Einflüssen von Sonne und Glück, von Wolken und Wind danken sie die Skala ihrer Farben, die Schattierungen ihres Wesens.

Der Lieder und Gesänge für eine und mehrere Singstimmen, die Grammann komponierte, gibt es nicht zu viele: ihre Summe dürfte die Zahl von sechzig kaum erreichen und von ihnen könnten einzelne fehlen: — jene, die als Gefälligkeitskompositionen oder als Artigkeitswidmungen an die Gelegenheitsverse dichtender Freunde und schöngestiger Bekannter anknüpfen. Es ist vielleicht nur ein Zufall, daß unter den ersten Primeln, die im lyrischen Garten des jugendlichen Komponisten blühten und dufteten, eine Komposition Geibelscher Verse der Zeit ihrer Entstehung und ihrem musikalischen Wert nach an erster Stelle steht: das reizvolle, auf die Nachahmung zwitschernder und flötender Vogelstimmen gestützte Stück „Nachtigallenschlag“ — für 3 Singstimmen op. 4, auf einer Textvorlage von Emanuel Geibel, — stammt noch aus der Lübecker Zeit des Komponisten. Aber dieser Zufall erschließt Perspektiven. Denn, die Wahl gerade dieses Gedichtes weist

bereits auf einen, in den späteren Werken auf das deutlichste hervortretenden Zug tief innerlicher Verwandschaft des Komponisten zu dem großen Lübeckschen Lyriker hin; mag auch in der Folgezeit Grammann andere Verspoeten bevorzugt haben, so E. Rittershaus, P. Heyse, R. Reinick, V. Blüthgen, Th. Storm, Müller v. Königswinter, W. Busch, H. Heine, R. Baumbach u. a.: Carl Grammann und Emanuel Geibel waren so völlig gleichgestimmte Naturen, daß die Charakteristik⁷³), mit der Paul Lindau das Wesenhafte der Dichtungen Emanuel Geibels festzuhalten versucht, Wort für Wort auch auf die musikalische Lyrik Grammanns bezogen werden darf und so eine volle und neue Gültigkeit empfängt: — — — „Seinen wohl lautenden, völlig abgerundeten Gesängen ist keine Härte im Klang eigen, keine Sprödigkeit im Ausdruck, keine Halfertigkeit. Mit übertriebener Sauberkeit hat die Feile jede Unebenheit beseitigt; alles ausgeglichen, abgeschliffen; für die künstlerische Schönheit des Mißklangs, der Herbheit, der skizzenhaften Rauheit scheint ihm der rechte Sinn zu fehlen. Wohl teilnahmslos, wenn nicht gar mit einem Gefühl des Unbehagens würde er dem Bronzerohguß gegenüberstehen. — —“ Auch Grammann würde für seine Lyrik den Bronzerohguß aus einem Gefühle inneren Unbehagens heraus ablehnen; das Herbe, Rauhe, Unebene und Kantige ist ihm fatal. Und so un-

zweifelhaft seine Forderung der durchgefeilten Sauberkeit, der sorgfältigen Politur, der unbedingten Schönheit des Klanges zu Recht besteht, so hat die Durchführung dieses artistischen Grundsatzes doch auch das Urwüchsige, Kernhafte, die Unmittelbarkeit des Ausdrucks gelegentlich hier wie dort ebenso unzweifelhaft ein wenig benachteiligt. Indes, die Lieder Grammanns zeichnet neben der ebenmäßigen Schönheit und der elfenbeinernen Glätte, die ihnen als eigentümlich zugehört, doch auch wiederum ein hoher Grad von gemütvoll durchtränkter Sangbarkeit und melodischer Liebenswürdigkeit aus: es sind Singlieder, die aus voller Brust gesungen sein wollen, nicht Deklamationslieder; die Singstimme ist es, in der die musikalische Lebensader pulsiert; die Klavierbegleitung, so reich, klangvoll und malerisch, so sicher sie die Stimmung festhalten mag, beschränkt sich, bei aller freien Beweglichkeit, doch auf das natürliche Verhältnis der Unterordnung unter das gesungene Wort. Ihrem Inhalt und Charakter nach müssen die Lieder Grammanns — von einer all-zusüßen französischen Romanzen: „Bonne nuit“ und einigen Zugeständnissen an parfümierte Salonkunst abgesehen, die bei der bevorzugten gesellschaftlichen Stellung des Komponisten begreiflich und verzeihlich sind, — als echte Gesangslyrik gewertet werden. Grammann hat feurige und zarte Gesänge der Liebe, Früh-

lingslieder, Lieder der Lebensfreude angestimmt; er hat balladenhafte und humoristische Töne angeschlagen; selbst ein paar kernige, urdeutsche Stücke, die den Wein verherrlichen, fehlen in ihrem Kreis nicht. Mit ihren schönsten und ergreifendsten Lauten aber spricht die Liederkunst Grammanns dort, wo sie zur Seelenhaftigkeit und schlichten Tiefe des Volksliedes, des weltlichen und des geistlichen, sich verinnerlicht, wo der Komponist des Zusammenhanges seiner Kunst mit der Volkspoesie sich bewußt wird, wo er zu dem großen, reichen Seelenleben und dem Gemüt des dichtenden und leise singenden Volkes zurückkehrt und nach den Urlauten des Rein-Menschlichen hinlauscht. Die drei zweistimmigen „Lieder für eine Sopran- und eine Altstimme“ seines opus 18 bezeichnen darum einen Höhenpunkt seiner Lyrik. Ein frommes, gebetartiges „Marienlied“ und dann vor allem die zwei Volkslieder — „Wenn ich ein kleines Waldvöglein wär“ und „Im Maien singen alle Vögelein“ — klingen und singen im echten Ton des Volksliedes; das eine traurig, das andere heiter. Im Fallen und Steigen der Melodie, in dem schwermütigen Unterklang und dem leise sentimental anhauch, in dem Starken und Zarten der Empfindung schließt sich das eine dieser Volkslieder „Wenn ich ein kleines Waldvöglein wär“ an die vorzüglichsten Muster der Gattung an. Das Lied müßte als volkstümliches Meister-

stück gelten, wenn das Prinzip des Auftaktes in den Periodenanfängen gleichmäßiger — also im Sinn des Volksliedes, — durchgeführt wäre. Auf starke innere Spannungen und Gegensätze hat Grammann die in seinem op. 9 — „Sechs Lieder für eine hohe Stimme (Tenor oder Sopran)“ — zusammengezwungenen Stücke gestellt. Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt. Da schmettern fröhlichste Waldlieder und übermütige Juchheißaverse Robert Reinicks jauchzen. Und im nächsten Augenblick wandelt sich die Szene und der melancholische Fichtenbaum Heinrich Heines träumt wieder einmal von seiner Palme und ein müder Erdenwanderer fragt nach der letzten Ruhestätte. Auch „dem Mädchen mit dem roten Mündchen“ bringt der jugendliche Komponist dieser Lieder, wie vorher schon so viele große und kleine Musiker es getan, seine zarte Huldigung dar. Bedeutender wirken die „Vier Lieder für eine tiefe Stimme, op. 28“, die für eine Baßstimme gedacht, einen durchaus erfreulichen und wertvollen Zuwachs zu dem immerhin kleinen Reichtum an künstlerisch geformten, der gewohnheitsmäßigen und landläufigen Trivialität entrückten Baßliedern darstellen. Das erste der Stücke — ein tieffarbenes „Nachtlied“ — vornehm in der Stimmung von Vers und Ton auf das berühmteste aller Nachtlieder, auf jenes von Goethe hinweisend, das der Wanderer Goethes anstimmt,

scheint auf weitere Feierlichkeiten und hohe Sehnsuchtshymnen vorzubereiten. Indes, schon in dem nächsten Lied — Versen Wilh. Buschs, „Wärst Du ein Bächlein“ — klingt es in den Schwung der Melodie ebenso schalkhaft hinein wie in dem folgenden: „Wie schad, daß ich kein Pfaffe bin“ (Busch), das zu einer schelmischen Schlußwendung sich zuspitzt. Im „Weinlied eines Betrogenen“ (Ritterhaus) dröhnt daseinsfreudig, „in ruchlosem Optimismus“ (wie Schopenhauer sagen würde), ein lauter und derber Humor, wie ein kräftiger Faustschlag auf den Schenktisch. Die Humpen sind gefüllt, der alte Sorgenbrecher tut auch hier seine Schuldigkeit. Das Lied ist ein Treffer. Ein Stimmungsbild feinsten Art hat Grammann aus den Versen W. Müllers von Königswinter geschaffen: „In der Nacht“. Den Zauber der Frühsommernacht, der Liebeserwartung und der Gartendämmerpoesie schildert Grammann mit seinen Lieblingswendungen und dort, wo von der flötenden Nachtigall die Rede ist, schmiegt sich den weichen Harmonien der zarten Klavierbegleitung eine Arabeske an, ein malender Zug von ebenso reizvoller wie künstlerisch vornehmer Wirkung. Das Lied setzt eine Sopranstimme von hoher Lage voraus; es wird in den Schlußtakten sogar einmal das dreigestrichene d verlangt, — doch ließe sich dieser gefährliche Ton, der im Liedgesang zu den seltenen Ausnahmen gehört, leicht

(durch das bequemere zweigestrichne a) ersetzen. Die „Vier Lieder für eine mittlere Stimme“ des op. 38 und die „Sechs Lieder“, die in opus 49 zu anmutigem Strauß vereinigt sind, wechseln zwischen Scherz und Ernst, zwischen schwermütigen und fröhlichen Gedanken. Die wertvollsten von den hier dargebotenen Liedern dürften die heiter bewegten sein; sie haben den Vorzug der Frische und des glücklichen Temperaments für sich: wie z. B. „Eros' Flucht“, ein Lied, nach Versen des griechischen Dichters Meleager, in dem die verstohlene Flucht des geflügelten Schelms und die Unruhe, die sie über Frauen und Mädchen bringen wird, in der heimlichen und ruhelosen Klavierbegleitung sich anschaulich spiegelt. Oder das entzückend spöttische, schmollende und zugleich übermütige „Trutzniedchen“ Paul Heyses mit seinem markanten Rhythmus. Das ausgedehnte Stück unter diesen Gesängen, Victor Blüthgens „Frau Venus“ baut sich auf über einem „Violoncellmotiv“, wie man diese ein wenig empfindsam singende melodische Klavierphrase nennen möchte, türmt sich indeß in wirkungsvoller Steigerung zu so packender Wirkung empor, daß man über dem Schwung der Musik und der tragenden Kraft des Grammannschen Temperaments die Flachheit der Verse nahezu vergißt. Die Ballade „Mummelsee“ — ihr Verfasser Dr. Fritz Keppler, stand als Arzt in Beziehungen zu Richard

Wagner, während des letzten venetianischen Winteraufenthalts des Meisters, — in Form und Inhalt stark von Goethe beeinflusst, erzählt, wie in nächtlicher Stunde der Jägersmann von dem „feuchten Weib“, das sich aus der Tiefe des Sees emporhebt, zu tödlicher Liebesumarmung verführt wird: ein altes Balladenmotiv, die Liebe des gespenstischen Weibes zu einem Menschenjüngling, kehrt hier in seiner ursprünglichen, durch keinerlei dekorative Zutaten und Symbolismen abgeschwächten Gestalt wieder. Grammann, der Melusinenkomponist, hat diese — übrigens auch in einer Orchesterbearbeitung vorliegende — Ballade vom Mummelsee zu einem Tonstück von eigentümlicher Farbe und fesselnder Stimmung geweitet und die Phantastik von Stoff und Vorgang in lebendigste Wirkung umgesetzt. Auf malerische Werte und Motive von plastischer Anschaulichkeit gestellt, — Naturstimmen und seltsame Klage-laute mischen sich hier in ganz eigener Weise, — folgt die musikalische Schilderung den Versen des Gedichtes in reichster und künstlerisch maßvoller Kleinmalerei; während sie alles Bildhafte in eine treffend charakterisierende und glücklich kolorierende Musik umdeutend, schlingt sie um die Fülle feiner und geistvoller Züge jenes Band der Einheitlichkeit, das die farbigen Einzelheiten zu einem geschlossenen Ganzen bindet. Düster und geheimnisvoll, in einen Wehe-

ruf ausbrechend und zum beklommenen Schweigen herabsinkend, schließt das Stück, wie es begonnen; unter den Gesangskompositionen Grammanns eine der bedeutendsten und ihrer Wirkung im Konzertsaal auch heute noch sicher, auch wenn die Verse der Ballade einer strengen Prüfung nicht standhalten.

Die „Sechs Lieder eines fahrenden Gesellen für Baryton“ op. 51, spiegeln getreulich die Frohnatur und die liebenswürdige Herzlichkeit der Baumbach'schen Gedichte wieder, an denen sich hier Grammann als der feine Lyriker von Geist und Geschmack bewährt, als der er auch in dem Liebeszyklus für eine Sopran- und eine Baritonstimme „Wenn zwei sich gut sind“, op. 52, vor uns hintritt. Eine Art Liederspiel erzählen diese hier geschickt aneinandergereihten Gedichte Robert Reinicks vom Abschiednehmen und zärtlichen Gedenken, von Trost im Scheiden, froher Liebesbotschaft und seligem Wiederfinden. Duette wechseln mit Sololiedern. Ist auch der Gedankenkreis dieser Lieder nicht allzugroß und ihr Empfindungsgehalt durchaus bürgerlich-ehrbar, so kommen sie doch dem Bedürfnis entgegen, das namentlich in der Hausmusik nach Werken dieser Gattung vorhanden ist, ganz abgesehen davon, daß die reizvolle und flüssige Klavierbegleitung und der sehr klangschöne Tonsatz — in dem Grammann als Meister gelten muß, — auch die höhe-

ren musikalischen Ansprüche häuslich musizierender Musikfreunde befriedigen. Den Schwung seiner Lyrik, die Wärme seines Gemüts und den feinen Humor, der auf das ernste Antlitz des Künstlers Grammann zuweilen ein leises Lächeln legt und das der Heiterkeit, die den Menschen auszeichnete, einen Weg zu seiner Musik hin öffnet, breitet der Liedersänger Grammann noch einmal in seinem op. 55 aus: „Vier zweistimmige Gesänge für eine höhere und eine mittlere Stimme“; auch hier folgt er Gedichten von Rudolf Baumbach, die zumeist in einem kräftigen Zuruf an die Fröhlichkeit und Schönheit des Lebens ausklingen oder mit einem humoristischen Akkord schließen. Vergrößernd und erweiternd verbindet sich hier eine formvollendete, natürlich empfundene und dem Stimmungsinhalt der Verse entquellende Musik mit dem dichterischen Wort.

Die Klaviermusik, die Carl Grammann geschaffen, besteht zumeist in Zyklen kleiner liedmäßiger Formen und verteilt sich auf mehrere Hefte, die, — wie die „Erzählungen am Klavier“ op. 15, wie die niedlichen und herzigen Schildereien „Aus der Künstlerwelt“ op. 21, wie die „Tonbilder“ op. 22, wie die „Phantasiestücke“ op. 2, die „Stimmungen“ op. 26, wie die poetisierenden, von Versen aus Heinrich Heines „Neuer Frühling“ inspirierten Klavierge-

dichte des opus 44, wie die „Charakterstücke“ des opus 54, — daran erinnern, daß unsere Zeit einen modernen Klavierstil eigentlich nicht besitzt; die Formen, Farben und Gedanken der modernen Klaviermusik weisen zurück auf die Muster, die die Klassiker und die Romantiker aufgestellt haben. Und so sind auch diese Grammann'schen Klavierkompositionen nicht denkbar ohne historische Vorbilder, ohne die Klaviermusik Robert Schumann's, in deren Nähe sie gehören als späte und anmutige Nachblüte; mit den Miniaturen Schumanns haben sie als Stil und Gattung zahlreiche innere und äußere Berührungspunkte gemeinsam. Wie Schumann, so pflegt auch Grammann in seiner immer zierlichen, poetisch angehauchten und künstlerisch unterhaltsamen Klavierkleinkunst das Stimmungsbild, das Charakterstück, die Seelenschilderung, den intimen Klang; er liebt die Naivität des Gedankens und jenen spielerischen Zug des Ausdrucks, der zum Kindlichen und zum Kinderstück hinleitet und in diesem selbst seine Rechtfertigung findet. Die Überschriften, die viele dieser Kompositionen tragen, — Guten Morgen, Großpapa, — Langschläfer, — Armer, blinder Spielmann, — Französische Vokabeln, — Immer toller, — Kinder im Walde, — Das Kind schläft ein, — Spiele im Grünen usw. — werfen einen kräftigen Phantasieanreiz auf die oft von lebenswürdigen me-

lodischen Einfällen, von glücklichen Rhythmen und manchem Lieblingsmelisma Grammanns getragenen Stückchen, die ebenso zum Vorspielen im traulichen Kreis sich eignen, wie sie als gemütvoll und echt musikalisches Bildungsmaterial für pädagogische Zwecke ihren hohen instruktiven Wert besitzen. Was sie in besonderem Maße auszeichnet, das ist, ganz abgesehen von ihrer musikalisch-poetischen Note, jener echte, klangvolle, durchsichtige Klaviersatz, der heute der neuen Klaviermusik höherer Ordnung fast ganz abhanden gekommen ist.

An der Spitze seiner Klavierkompositionen steht die *F-moll-Phantasie op. 50*: „Den Manen Emanuel Geibels“. Mit ihr schrieb sich Grammann die schmerzliche Erregung aus der Seele, die ihm der Tod des berühmten Dichters gebracht hatte: sie ist ein Zeichen der Trauer, aber auch der Verehrung, in der sich Grammann ihm verbunden fühlte als langjähriger und treuer Freund seiner Familie, als warmherzigem Beschützer seiner jugendlichen Kunstideale, als Fürsprecher und nahverwandtem Geist. Die Phantasie trägt als Motto die ergreifenden Verse Geibels:

„Wenn einer starb, den du geliebt hienieden,
So trag hinaus zur Einsamkeit dein Wehe,
Daß ernst und still es sich mit dir ergehe
Im Wald, am Meer, auf Steigen, längst gemieden.
Da fühlst du bald, daß Jener, der geschieden,
Lebendig dir im Herzen auferstehe;

In Licht und Schatten spürst du seine Nähe
Und aus den Tränen blüht ein tiefer Frieden . .“

Über die Stimmung dieser Verse wächst die Komposition zu einem lauten Klagegesang, zu einem edlen Pathos des Schmerzes empor, aus leise raunenden, phantastisch bewegten Figuren, die ebenso sehr an Geisternähe mahnen, wie auf erregte Naturgewalten hinzudeuten scheinen. Eine ruhevoll Melodie der Trauer folgt dem ersten heftigen Weh und zu zartester Empfindung, auf weichen, singenden Schumannschen Triolen und Synkopen, verklärt sich im Mittelsatz mit seinem violetten As-dur alles Schmerzhaftes zu leisem Frieden der Erinnerung, zu andächtigem Schauen. Außerordentlich stimmungsvoll verklingt der Schluß des poetischen, farbensenften und pianistisch sehr dankbaren Stückes in pianissimo-Harmonien, auf denen ein unirdischer Anhauch, ein Geisterrahn zu liegen scheint.

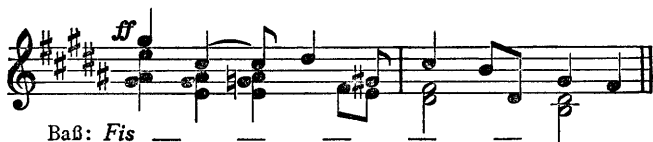
*

Auch den Fruchtboden der Kammermusik hat Grammann angebaut und mag auch die Ernte, die ihm hier entgegenwuchs und reifte, nur klein sein, so war sie doch eine Ernte und ihre Frucht üppiger Weizen. Grammann schob nur mit wenigen Werken seine Begabung auf das Gebiet der Kammermusik vor: ein „Quintett für Klavier und Streichinstrumente“ op. 19, ein „Trio für Klavier, Violine und Violoncell“ op. 27, und eine „Sonate für Pianoforte und

Violine“ op. 45 —: also nicht mehr als drei Werke, denen aus der Leipziger Studienzeit noch ein „Streichquartett“ op. 11 hinzuzufügen wäre, — bilden den Inhalt seines der Kammermusik gewidmeten Schaffens. Man darf aber nicht vergessen, daß es für einen Musiker keine zeitraubendere und darum kostspieligere Art der künstlerischen Produktion gibt als das Opernkomponieren, daß die Mühe, eine fertige Oper ihrem Element, der Bühne, zuzuführen, die Kraft auch des leicht schaffenden, des fleißigsten und arbeitsamsten Komponisten auf unberechenbare Zeit hinaus vollständig in Anspruch nimmt, ihn seinen Tag so rücksichtslos dem Interesse seines Werkes zu opfern zwingt, daß „ihm zu tun fast nichts mehr übrig bleibt“. Und so sind auch die Grammannschen Kammermusiken in den Erholungspausen zwischen seinen Opern entstanden, nicht eigentlich aber einer gesammelten Energie und einer Vertiefung des schöpferischen Willens, einer vollen Konzentration des ganzen Menschen, des ganzen Künstlers entsprungen. In diesen Werken erfrischte sich der von der Arbeit des Opernkomponierens noch erhitzte Komponist; an ihnen befriedigte er die rein musikalischen Bedürfnisse seiner künstlerischen Seele nach idealer und absoluter Musik, nach einer freien, von dem, ach, so schweren Materialismus der Bühne entlasteten Kunst, in der sich Eingebung, Schwungkraft und Technik im Gleich-

gewicht erhalten, die ebenso sehr Kunst ist wie seelische Ausstrahlung, dem dekorativen Element der szenischen Musik entrückt. Die Kammermusik Grammanns zeugt von einer ungewöhnlichen Begabung für diesen Kunststil und stützt sich auf jene vollendete Herrschaft über alle technischen Mittel, von denen hier die künstlerische Wirkung abhängt. Das beweist bereits das in jungen Jahren — am Leipziger Konservatorium, — komponierte Manuskript-Streichquartett in G-dur, op. 11: eine Arbeit, die mehr ist als talentvolle Schülerleistung. Hier ist es der reinste Quartettcharakter, ein vollendetes Anpassen des Ausdrucks an die Natur der Streichinstrumente, dazu eine prächtige Klarheit der Harmonie, der Stimmführung, der Linie überhaupt, die der bald sorglosen, bald sinnigen Jugendlichkeit der Gedanken, — in deren Mittelpunkt der gebenedeite Genius Schumann's steht, — einen sehr beachtenswerten Grad künstlerischer Reife verleiht. Mit mächtigem Schwung erhebt sich über eine trübe nachdenkliche Einleitung das G-moll-Quintett in seinem ersten, kraftvollen Hauptgedanken, dem als zweites Thema eine ausdrucksvoll sprechende Melodie von langer und schöner Wölbung gegenübertritt. Mit eigenem Klang und sehr vornehmen harmonischen Wendungen besticht der langsame Satz, der sich schon gegen den Schluß hin mit einem neuen, nach dem steilen Aufstieg

einer erregten Stimmung eroberten, prachtvollen und hellstrahlenden Gedanken krönt; in breitem Vortrag klingt es:



Das ist das Lieblingsthema Grammanns, das immerwiederkehrende Leitmotiv, die *Idée fixe* seiner ganzen Musik, die in den Augenblicken eines höchsten Aufschwungs, einer seelischen Vision, einer schwärmerischen Erregung immer wieder in seiner Phantasie emportaucht und Besitz von seinem ganzen musikalischen Vorstellungsvermögen ergreift. Wir hören die nämliche purpurn leuchtende Melodie in der *Melusine*, wo sie als ein Hauptmotiv bereits im Vorspiel eingeführt wird. Augenscheinlich hat sie Grammann aus der *Melusine* in das Quintett hinübergenommen, das trotz der früheren Opuszahl nicht viel früher als die Oper, wohl aber vermutlich in ihrer nächsten Nachbarschaft und mit den ersten Skizzen zur *Melusinenmusik* entstanden ist. Und wir begegnen demselben imperatorischen Dominantenthema, Note für Note, sogar in der „Trauerkantate“, wo es, — für den Kenner Grammannscher Musik überraschend, für den naiven Hörer völlig natürlich, — eintritt als ein Gedanke der Erhebung. Es verbindet

sich dort, seiner innersten Natur getreu, mit den Worten: „Doch die Seele schwingt sich auf zu Gott.“ Es ist ein großes, echtes Idealmotiv und darum fessellos. Mit sehr kräftiger Kontrastwirkung setzt im weiteren Verlauf des Quintetts das ein wenig mit der Wiener Farbe Schuberts betupfte Scherzo ein, ein frischer, kerniger, auf treibende Rhythmen gestellter Satz, der in einem originellen Trio den Gipfel seines launigen Trotzes, seines heroischen Übermutes erklimmt. Das Finale, marschartig ausschreitend, hebt die individuelle Stimmung des Werkes zu einer mehr allgemeinen und unpersönlichen Freudigkeit empor. Auch in dem C-moll-Trio für Klavier, Violine und Violoncell, op. 27, pulsiert noch die frisch zugreifende Kraft der Jugend. Ein schwungvoll feuriges Werk, voll regsamer Phantasie, aber auch zarteren Stimmungen nicht aus dem Weg gehend, erhebt sich dieses Trio in seinem letzten Satz, einem Allegro con fuoco, der wirklich von innerem Feuer glüht und sprüht, mit einem Thema von glücklichster Erfindung und packendem, rhythmischem Reiz — einem wahren Sonntagseinfall, -- zu seiner sonnigsten Höhe. Die „Sonate für Pianoforte und Violine“ — D-dur, op. 45, — liegt jenseits der drei ersten großen Opern Grammanns; sie gehört der reifsten Schaffensperiode des um Welt, um Menschen und seine Kunst wissend gewordenen Komponisten an: mit ihrem starken

melodischen Strom bricht sie aus einer vornehmen und warmen Musikseele hervor. Die schmerzliche Frage der Einleitung, der Monolog der Violine, der im Finale so eigentümlich und innerlich bedeutsam wiederkehrt, dann aber die „unendliche Melodie“ des 1. Satzes, der wie ein einziger großer Gesang dahinzieht, sie berühren tiefer und spannen unser Interesse für den Künstler, der sich hier mitteilt. Seine Musik, die Lebensausstrahlung einer zartbesaiteten, lyrisch gestimmten und immer liebenswürdigen Natur, im großen und kleinen immer wahr, heuchelt keine Katastrophen, keine tragischen Erlebnisse; sie spricht eine Sprache von vollster Natürlichkeit und jener Ehrlichkeit des Gefühls, die heute, in der Zeit der tiefsinnigen Symbole, und der musiklosen Orchesterdichtungen, sehr selten geworden ist. Grammann steht überdies in dieser Sonate wiederum als ein Musiker von echter Empfindung und feinstem Formengefühl vor uns. Die getragene Scherzoepisode (H-dur) verdient das Laureaten-Diplom; wie schön und poesievoll träumt diese Musik!

*

Von den beiden Sinfonien Grammanns ist es die zweite, — *Aventure* op. 31, D-dur — die zahlreiche Aufführungen erlebte und zu weiter Verbreitung gelangte; sie drang bis nach Nordamerika vor. Die Sinfonie, an den üblichen vier Sätzen und ebenso an der überlieferten klassi-

schen Form der Sonatenschemas festhaltend, die sie strenge wahr, ist ein frohgestimmtes Werk von heiterem, zum Schluß hin festlich und jubelnd gesteigertem Grundton. Grammann hat den einzelnen Sätzen Überschriften gegeben, die nichts anderes bezwecken, als den Phantasiegehalt und den Stimmungskreis seiner Musik anzudeuten. Von einer Programmsinfonie im modernen Sinn des Wortes oder einer cyklisch angelegten sinfonischen Dichtung mit irgend einer inneren Handlung und tieferen poetischen Beziehungen zum Leben und zur Natur ist das Werk weit entfernt. Den ersten Satz nennt Grammann „Ausfahrt“: heller Hörnerklang, ein Signal, das zum Aufbruch ruft, funkelt an seiner Spitze und leitet ein Tonstück voll rüstiger Bewegung ein, in der die alte Grammannsche Reiselust, die Freude an Bergfahrten und frohen Wanderungen, lebendig wird; in der das Entzücken an der Großartigkeit der Natur, aber auch die sinnige Beschaulichkeit, die dankbar bei milden Idyllen und poetischen Momenten verweilt, mit schönen Akzenten sich äußert. Dem zweiten Satz hat der Komponist einige Verse aus Heinrich Heines „Nordseebildern“ vorangestellt: die Stimmung ist die eines Strandbildes in der Abenddämmerung; unheimlich schleichende Bässe, die drohend aufsteigen und wuchtend wieder in die Tiefe hinabsinken, rollende Paukenwirbel erinnern an die nachblei-

bende Erregung und zugleich an das Dämonische der See, an die ruhelose Dünung nach einem Sturm, der ausgetobt hat. Züge menschlicher Beseelung tragen in das düsterfarbige Tonbild Schreie der Bläser, schwermütige Gesänge der Sehnsucht, drohende Posaunenstimmen, bis dann, trostvoll und im milden Glanz einer lichten Erscheinung, die Violinen das ruhige zweite Thema beginnen, eine Melodie, die sich über schaukelnden Triolenfiguren der Holzbläser hinspannt. Das Scherzo — „Reigen und Gesang der Okeaniden“, — baut sich auf einer murmelnden, phantastisch gefärbten Figur des Violoncell auf, die die Nebenvorstellung ebenso der leise gleitenden Wellen wie ihrer Personification, der schwimmenden Meerfrau, wachruft. Gestopfte Hörner lassen an muschelblasende Tritone denken: poetische Werte, die sich ganz zwanglos ergeben und als malerischer Reiz über dem festgefügtten Formenbau, eben nur wie ein feiner Lichtreflex, hinspielen. Das Finale — „Rückkehr und Hochzeitszug“ — wiegt in seinen Gedanken nicht allzuschwer und trägt stilistisch mehr den Charakter einer Suitenmusik, als den eines Sinfoniesatzes. Es schreitet in energischen Marschrhythmen aus und erreicht seinen poetischen Höhepunkt in der pianissimo-Episode, wo Hornmotive aus der Ferne herklängen und gleich darauf das ganze Orchester, im vollsten Glanz aufleuchtend, die zukunftsfrohe Einleitungsmu-

sik des ersten Allegro wieder aufnimmt und die Posaunen zugleich — ein Augenblick von sehr bedeutender Wirkung, — das Fugenthema in erzener Pracht hinstellen, das dann über eine breit angelegte und geistvoll-beschwingte Durchführung in eine rauschende Coda mündet. Im Anschluß an die romantische Sinfonie „Aventiure“ wären von kleineren Orchesterwerken Grammanns etwa noch sein opus 17: „Romanze und Scherzo“ und seine „Wiener Walzer“, op. 42, zu erwähnen, gefällige, feingefügte Musik, die ihre Herkunft von einem elastischen, sorgfältig durchgebildeten, die Technik seiner Kunst meisterlich beherrschenden Künstlergeist nirgends verleugnet.

*

Unter den Gesangskompositionen Grammanns, die wesentlich auf Chorbewirkungen ruhen, nimmt, weit vor der grausig-realistischen, dramatisch gegliederten Szene „Die Hexe“, in die flammenrot der schauerliche Aberglaube des Mittelalters hineinglüht, den ersten Platz jenes Werk ein, das der Künstler dem Andenken seines Vaters gewidmet hat: eine ergreifende Totenfeier, ein Opfer des Schmerzes, der kindlichen Liebe und des Trostes, mit dem sich der Sohn das väterliche Bild verklärt und mit dem er selbst den Weg in das Leben zurückfindet. Dieses Werk ist sein op. 23: die „Trauerkantate“⁷⁴) nach Worten der heiligen Schrift für Bariton solo, gemischten Chor und Orchester“. Die

Komposition, die sich mit dem „Deutschen Requiem“ von Johannes Brahms in der Wahl der gleichen biblischen Textworte berührt, besteht aus drei Sätzen, in denen der Chor und die Solobaritonstimme Betrachtungen anstellen über die Vergänglichkeit des Lebens, den Schmerzbeladenen Trost spenden in einer wundervoll milden, über alle Härten und grausamen Akzente hinausgereiften, in Keuschheit getauchten Musik, die wie Balsam fließt. Das heiß empfundene, ausdrucksvolle Baritonsolo, das den Mittelsatz trägt, wird eingerahmt von zwei Chorsätzen: der erste, in seiner Thematik ganz leise von Joh. Seb. Bach gesegnet, voll Verzagtheit und Todesfurcht und Beklommenheit; der letzte, durch ein bratschenfarbened, lichtgedämpftes Orchestervorspiel vorbereitet, rührt und ergreift mit Klängen wie aus einer anderen Welt und verdichtet sich zu Harmonien, in denen ein überirdisches Licht zittert. Mit dieser klangherrlichen und poetischen Tonschöpfung hat Grammann den deutschen Chorvereinen ein wertvolles Werk geschenkt, das in der Würde seiner Haltung, in dem edlen Maßhalten seiner Gefühlsentäußerung und der vollkommenen Übereinstimmung von Inhalt und Form als klassisch gelten darf. Im Schaffen Grammanns bedeutet die Trauerkantate einen Höhepunkt, den der Komponist kaum wieder irgendwo vorher und nachher erreicht hat.

Emanuel Geibel, Carl Grammann, Lübeck: die drei gehören zusammen und bilden eine höhere Einheit, eine Kulturformel; genau so, wie die Namen Friedrich Hebbel, Johannes Brahms und Hamburg zusammengehören. Hier wie dort die gleiche Proportion, die den Dichter, den Musiker und den Kulturboden, auf dem sie wuchsen, in ein inneres Verhältnis zueinander bringt. Hebbel und Brahms mit dem Hintergrund Hamburg, dem unübersehbaren, harten, zwingenden, epischen Hamburg, aus dessen ungeheurer Masse sie die große Linie, die große Spannung ihrer Kraft, Epen und Dramen, empfangen. Geibel und Grammann mit dem Hintergrund Lübeck, einem wundervoll, gedichtartig aufgebauten Städtebild, das sich ihnen in Lyrik und Romantik löst, ihnen beiden in ihrer Weichheit und ihrem lyrischen Schwung zu einer künstlerischen Sprache verhilft, die wesentlich eine Gefühlssprache und gesättigt ist von feinstem, flüchtigstem Seelenstoff. Verhältnisse und Schwergewicht der lokalen und kulturellen Massen kommen hier auch in den künstlerischen Kräften zum Ausdruck. Wer an Lübeck denkt als das male rische Juwel im norddeutschen Städtekranz, an Lübeck als künstlerischen Tatsachenkomplex und harmonischen Akkord, der kann nicht anders, als zugleich auch jenen formvollendeten, singend musikalischen, seelisch zarten Dichter und jenen tonvollendeten, tönend-poetischen, auf

die gleiche seelische Zartheit gestimmten Musiker in das Innerste des schönen Bildes hineinstellen. Lübeck, die Stadt Emanuel Geibels, Lübeck, die Stadt Carl Grammanns, der er, — äußerlich — untreu ward und der er — innerlich — doch nicht untreu werden konnte. Und die Kunst Geibels, die Kunst Grammanns: ist sie in ihrem tiefsten Wesen nicht das Gleiche? Ein Ausstrahlen desselben tief empfindenden Geistes, der nämlichen Seele, nur einmal zum Poetischen, ein anderes Mal zum Musikalischen hin farbig gebrochen? Derselbe Gedanke, in zwei Sprachen austönend? Und was Beide suchten in heißem Streben, was Beide angebetet haben, inbrünstig und mit restloser Hingabe ihres ganzen künstlerischen Menschen, auch dieses letzte Ziel ihrer Kunst, der schimmernde Polarstern ihres Himmels und ihres Lebensweges, war unverändert ein und dasselbe: die Schönheit.

Anmerkungen.

- 1) Musikgeschichte der Stadt Lübeck. Von Carl Stiehl. Lübeck, 1891. Seite 7 u. ff. Dieses fleißige kleine Buch gewährt einen klaren Überblick über Entwicklung und Wachstum der Musik in Lübeck. Auch unsere Skizze schöpft aus dem schätzenswerten Quellenwerk.
- 2) Die Familientradition berichtet, daß am Geburtstag oder kurz nach der Geburt Grammanns Franz Liszt in Lübeck ein Konzert gab und bei dieser Gelegenheit — da sein eigener Flügel ausgeblieben war, — den „Streicher“-Flügel des Grammannschen Musiksalons benützte. (Wobei zu bemerken wäre, daß Carl Stiehl in seinem Buch von einem Besuch Liszts in Lübeck nichts zu melden weiß.) Drei Jahre später wurde der kleine Carl Grammann in Begleitung seiner sehr musikliebenden Bonne Kathinka zu Besuch seiner Großeltern nach Dresden geschickt. Der Zufall wollte es, daß die Beiden in Berlin, wo Nachtstation gemacht wurde, in demselben Hotel wohnten, in dem auch Franz Liszt abgestiegen war. Liszt, der Zimmernachbar, stürmte und raste auf dem Klavier und Carl heulte aus Leibeskräften dazu. Die Bonne vergaß über dem Spiel Liszts alles um sich her und ließ bei der Abreise das mitgenommene Silberzeug liegen, das sie aus Furcht vor Dieben unter dem Kopfkissen versteckt hielt.
- 3) Die Annahme, daß die Grammanns einer süddeutschen Familie (möglicherweise einer Emigrantenfamilie: „Gra-

mant?“) entstammen, wird gestützt durch die Tatsache, daß in Mannheim der alte Carl Grammann, der Bruder des Großvaters Christian Grammann ansässig war, nach welchem noch heute das Haus in L 2, das sogenannte „Grammannsche Haus“, seinen Namen führt.

- 4) In der Familie Marty war die Musik Erbgut. Auch Wilhelm Marty, der älteste Bruder von Frau Grammann, mit Heinrich Marschner befreundet, war ein vortrefflicher Baßsänger, der sich selbst öffentlich hören ließ und so musikalisch war, daß er in Konzerten, bei plötzlichen Absagen, helfend in die Bresche treten konnte.
- 5) Prof. Dr. Ernst Deecke hat sich übrigens auch durch eine Sammlung „Lübecksche Geschichten und Sagen“ sehr verdient gemacht.
- 6) Die Manuskripte der beiden Werke werden als interessante Dokumente der künstlerischen Anfänge Grammanns zusammen mit anderen Manuskripten, Briefen usw. Grammanns in der Staatsbibliothek in Lübeck aufbewahrt.
- 7) Aus dieser Familie Mann stammt Thomas Mann, der Verfasser des sehr bedeutenden Romans „Die Buddenbrooks“. Seine Großmutter war eine geborene Marty, eine Schwester von Frau Konsul Grammann.
- 8) Sie werden im Staatsarchiv in Lübeck aufbewahrt.
- 9) Albert Goldberger; vortrefflicher Bassist, sehr guter Musiker. Wirkte lange Zeit als Oberregisseur am Stadttheater in Leipzig.
- 10) Waldemar Meyer: bedeutender Geiger.
- 11) Arnold Krug: Komponist und Theoretiker; lebte und starb in Hamburg.
- 12) Robert Schwalbe: angesehener Komponist und Dirigent. Wirkt in Königsberg i. Pr.
- 13) Der Titel dieses Oratoriums wird nirgends erwähnt.
- 14) Verleger in Lübeck.

- 15) Justizrat Conrad Schleinitz: Direktor des Kgl. Konservatoriums der Musik in Leipzig. Gestorben 1881.
- 16) Ferdinand Hiller: der bekannte Dirigent, Komponist, Musikschriftsteller. Freund Mendelssohns. Lebte in Köln. Der rheinische Musikpapst genannt.
- 17) Konsul B. Limburger: einflußreiches Mitglied des Gewandhausdirektoriums in Leipzig.
- 18) Avé l'Alleman: musikalische Familie.
- 19) Carl Grammann hat über seine Besuche bei Wagner und seinen Aufenthalt in Triebtschen ein Tagebuch geführt, das leider verloren gegangen zu sein scheint.
- 20) Otto Dessoff: Hofkapellmeister in Wien in den Jahren 1860—75.
- 21) Josef Hellmesberger: geb. 1828 in Wien, gest. 1893 ebenda; bedeutender Geiger, Direktor des Wiener Konservatoriums der Musikfreunde; Konzertmeister des Hofopernorchesters.
- 22) Leonard Labatt: 1868—82 Heldentenor der Wiener Hofoper.
- 23) Verleger in Leipzig.
- 24) Marie Wilt (nicht Wild!): phänomenale dramatische Sängerin; starb 1891 durch Selbstmord.
- 25) Ernst Schuch (später durch den Kaiser von Oesterreich geadelt): geb. 1843 zu Graz; excellenter, nerviger Operndirigent von prickelndem Temperament; bedeutender Musiker. Seine Gattin ist die vortreffliche Koloratursängerin Klementine Proská. E. v. Schuch (Generalmusikdirektor und Geheimer Hofrat) wirkt in Dresden.
- 26) Fedor von Kiel, ein Vetter Grammanns, diesem innig befreundet.
- 27) Julius Rietz: sehr tüchtiger Musiker und Dirigent von stark konservativ-Mendelssohnscher Richtung. Dirigent der Gewandhauskonzerte 1848—1860. Dann Hofkapellmeister in Dresden.

- 28) N. Hartmann (Sohn eines preußischen Generals): Dichter des ersten Melusinenlibretto. Starb frühzeitig.
- 29) Johann Herbeck: bedeutender Wiener Musiker (1831 bis 1877), ausgezeichneter Dirigent der Gesellschaftskonzerte, später Hofoperndirektor.
- 30) Eduard Hanslick: geistvoller Musikkritiker und Aesthetiker, glänzender Stilist. Seit 1864 schrieb er für die „Neue freie Presse“ Musikfeuilletons, die seinen Namen ebenso berühmt wie gefürchtet gemacht haben. Heftiger Gegner Richard Wagners und der Neudeutschen. Eifrigster Anhänger von Johannes Brahms.
- 31) Intendant des K. K. Hoftheaters in Wien.
- 32) Johann Lauterbach: vorzüglicher Geiger; kam 1861 als Konzertmeister nach Dresden. Er führte sowohl das Trio wie auch das Quintett Grammanns, mit Ernst Schuch als Klavierspieler, auf.
- 33) Verleger: in Chemnitz, Leipzig, Dresden.
- 34) Friedrich Grützmacher: wundervoller Violoncellist; seit 1860 wirkte er in Dresden; Kgl. Kammervirtuose.
- 35) Konzertmeister der Wiener Hofoper.
- 36) Der Verfasser dieses Stimmungsbildes ist der Dresdner Musikkritiker Ludwig Hartmann, der sich aus einem Paulus in einen Saulus wandelte und später für Grammann und seine Musik in auswärtigen Blättern von unfreundlichen und bissigen Bemerkungen einen bedeutenden Vorrat zur Hand hatte.
- 37) Franz Jauner: in jenen Jahren Direktor der Hofoper; dann Direktor des Wiener Ringtheaters, das durch die furchtbare Brandkatastrophe vom 9. Dezember 1881 vernichtet wurde. In den neunziger Jahren taucht Jauner an der Seite Pollinis in Hamburg auf, um aber bald wieder zu verschwinden.
- 38) Es sind die „Dresdner Nachrichten“ gemeint.
- 39) Franz Ries: hervorragender Geiger, der eines Nervenleidens wegen die Virtuosenlaufbahn aufgab und einen Musikverlag gründete: „Ries u. Erier.“

- 40) Hermann Dickmann: machte sich bekannt durch eine sehr belobte Sammlung feucht-fröhlicher Gedichte „Die Welt im Becher“.
- 41) Rafael Joseffy: trefflicher Pianist.
- 42) Biblische Oper von Anton Rubinstein.
- 43) Das Gedicht Hermann Dickmanns schildert in leicht flüssigen und launig prickelnden Versen wie „Abbé Liszt“ im Hotel in das Wohnzimmer Grammanns eintritt, wo mehrere Freunde des Komponisten rauchend, trinkend, disputierend sich vergnügen, während der Komponist sich nebenan wäscht und ankleiden will:
- Künstlerisch ist die Umgebung,
Selbst das kaum verlassne Bett
Atmet Kunstsinn und Erhebung
Wie ein Lied von — Bodenstedt.
- Dann heißt es weiter:
- Plötzlich hat mit heitrer Miene
Sich erhoben Meister Liszt:
„Ei, wo bleibt der Melusine
Hochbegabter Komponist?“
Und er hat die Tür der Kammer
Schon geöffnet. — Sieh, da steht
Car!chen Grammann — welch ein Jammer! —
Wie im Zirkus der Athlet!
Ließ das Keifen der Xantippe
Einst gelassen Sokrates,
So dies Schreckbild Liszt; die Lippe
Sprach nur lächelnd: „Herkules!“
- 44) Dr. Wilhelm j, Rechtsanwalt; Bruder des berühmten Violinvirtuosen.
- 45) Oper von Heinrich Hofmann.
- 46) Intendant des Kgl. Hoftheater in Dresden.
- 47) Im „Dresdner Journal“.
- 48) Dirigent dieser Königsberger Thusnelda-Aufführung war der später zu großem Ansehen gelangende Anton Seidl.

- 49) Das Grammannsche Haus in Lübeck erwarb Senator Heinrich Mann, der Vater von Thomas Mann.
- 50) „Aber die Luft ist gut“, pflegen die Hamburger in solchen Fällen zu sagen.
- 51) Paul Bulss: sehr gefeierter Baritonist der Dresdner, später der Berliner Hofoper.
- 52) Wilhelm Jahn: ausgezeichneter Dirigent, geb. 1835. Kapellmeister am Hoftheater in Wiesbaden 1864—81; dann bis 1897 Hofoperndirektor in Wien.
- 53) Trefflicher Regisseur.
- 54) Caroline Camp, geb. v. Schönberg.
- 55) Artur Nikisch, der geniale Dirigent; geb. 1855; seit 1878 Kapellmeister am Leipziger Stadttheater; von 1889 bis 1893 Dirigent des Sinfonieorchesters in Boston; seit 1895 Dirigent der Gewandhauskonzerte in Leipzig. Nikisch führte nach dem Tode Grammanns die Trauercantate und das Melusinvorspiel im Gewandhaus auf.
- 56) Bernhard Pollini, der bekannte geschäftskundige, übrigens amüsische Theatergeschäftsspekulationsdirektor in Hamburg.
- 57) Das Wort ist in dem Brief schwer zu entziffern.
- 58) Theodor Reichmann: der gepriesene Baritonist der Wiener Hofoper.
- 59) Eugen Krantz: tüchtiger Pianist; erwarb 1890 durch Kauf das Kgl. Konservatorium der Musik in Dresden.
- 60) Dr. Theodor Helm: angesehener Aesthetiker und geistvoller Musikschriftsteller in Wien. Seine biographische Skizze Grammanns erschien in der „Neuen Musikzeitung“ 1884 Nr. 15.
- 61) Anna Lankow: angesehene Sängerin und Gesangspädagogin.
- 62) Helianthus: sehr talentvolle Oper des hochbegabten Adalbert von Goldschmidt; zuerst von Artur Nikisch in Leipzig aufgeführt.
- 63) Gioconda: blutrünstige Oper von A. Ponchielli.
- 64) Heinrich Bötzel: stimmungsgewaltiger Heldentenor, (früher

- Rosselenker in Hamburg), von Direktor Pollini der Bühne zugeführt und auf zahllose Gastreisen verschickt.
- 65) Der Vampyr: romantische Oper von Heinrich Marschner.
 - 66) Emma Baumann: Jahre lang die geschätzte Koloratursängerin des Leipziger Stadttheaters.
 - 67) Der Sohn dieses feinsinnigen Kunstfreundes ist der Opernkomponist Prof. Karl von Kaskel.
 - 68) Der Verfasser dieser Besprechung ist Josef Schratzenholz.
 - 69) Diese in der Theatergeschichte kaum je dagewesene Absage (eine Summe von Absagen!) fällt in jene Epoche, da Geheimrat Bär und Intendantzrat Dr. Koppel-Ellfeld die Geschäfte der Dresdener Hofoper leiteten.
 - 70) Mascagnis leidenschaftliche „Cavalleria rusticana“ ist das historische „Standard work“ des italienischen Verismus. Bei Gelegenheit des Gothaischen Opernpreiswettbewerbs siegte Paul Umlauf mit seiner edlen „Evanthia“ und F. Forster mit seiner „Rose von Pontevedra“. Beide Werke sind heute vergessen. Das erste mit Unrecht.
 - 71) Erschienen in den Blättern für Haus und Kirchenmusik. Herausgegeben von Prof. Ernst Rabich. 1897, Nr. 2.
 - 72) Der unvermählt gebliebenen Schwester des Komponisten wurde 1910 vom Senat in Lübeck, ihrer Vaterstadt, der Titel „Frau“ verliehen.
 - 73) „Emanuel Geibel-Gedenkbuch“. Von Arno Holz. Berlin 1884. Seite 180.
 - 74) Die Trauerkantate ist im Verlag von L. Hoffarth in Dresden erschienen. L. Hoffarth gehört zu den treuesten Freunden und Verehrern Grammanns und bewährte diese Treue auch über den Tod des Künstlers hinaus.
-

Verzeichnis der Werke Carl Grammanns.

Nach Opus Zahlen geordnet:

- Opus 1. Festmarsch (für zweites Orchester und Orgel ad lib).
- Opus 1b. Zwei Fantasiestücke zur Violine und Pianoforte. (Manuskript.)
- Opus 2. Sechs Phantasiestücke für Pianoforte. 2 Hefte.
- Opus 3. Drei Lieder mit Klavierbegleitung. (Nr. 1 An den Mond: „Du wandelst still und heiter“. Nr. 2 Frage nicht: „Was blitzt mir vor den Augen“. Nr. 3 Morgenwanderung: „Nun geht's zu Fuß die Welt entlang“.)
- Opus 3. Sonate B-dur für Pianoforte. (Vergriffen.)
- Opus 4. Nachtigallenschlag: „O wie süß! Im blühenden Flieder“, für 3 Frauenstimmen mit Klavierbegleitung.
- Opus 5. Drei Lieder mit Klavierbegleitung. (Nr. 1 „Auf den Bergen liegt der Schnee“. Nr. 2 „O könnt ich dir gefallen“. Nr. 3 Wohin mit der Freud': „Ach du klar blauer Himmel“.)
- Opus 6. Vier Lieder für eine tiefere Stimme mit Klavierbegleitung. Heft 1. (Nr. 1 Morgenlied: „Bald ist der Nacht ein End“. Nr. 2 Auf der Wacht: „Viel tausend Stern am Himmel stehn“.) Heft 2. (Nr. 3 „Ja du bist elend“. Nr. 4 Gesellenlied: „Kein Meister fällt vom Himmel“.)

- Opus 7. Zwei Noveletten für Pianoforte und Violine.
- Opus 8. Drei Stücke für Violoncell und Pianoforte.
- Opus 9. Sechs Lieder für Tenor oder Sopran mit Klavierbegleitung Heft 1. „Durch den Wald wie schimmert es sonnig“. „Ein Fichtenbaum steht einsam“. Juchhe: „Wie ist doch die Erde so schön“. Heft 2. Wo: „Wo wird einst des Wandermüden letzte Ruhestätte sein?“ „Mädchen mit dem roten Mündchen“. Nachtgesang: „Die Sterne leuchten am Himmel“.
- Opus 10. Fünf Lieder mit Klavierbegleitung. Heft 1 für Baß. Alt-Assyrisch: „Im schwarzen Walfisch zu Askalon“. Der Ichtyosaurus: „Es rauscht in den Schachtelhalmen“. Heft 2 für eine tiefere Stimme. An zwei schwarze Augen: „Noch nie sah' ich ein Augenpaar“. Wanderlied: „Feinsliebchen nun dich Gott behüt“. „Als ich nach Süden schritt“.
- Opus 11. Streichquartett, G—dur. (Manuskript.)
- Opus 12. Vier Lieder für hohe Stimme mit Klavierbegleitung. Nr. 1 Ausfahrt: „Berggipfel erglügen“. Nr. 2 „Es glänzt so schön die sinkende Sonne“. Nr. 3 Nachts in der Kajüte: „Das Meer hat seine Perlen“. Nr. 4 Wiegenlied: „Es heult der Sturm“.
- Opus 13. Sinfonie Nr. 1, F—dur. (Manuskript.)
- Opus 14. Drei Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Nr. 1 Lied fahrender Schüler: „Pfarrherr, du kühler“. Nr. 2 Wanderers Nachtlid: „Über allen Gipfeln ist Ruh“. Nr. 3 Am Grenzwall: „Ein Römer stand in finsterer Nacht“.
- Opus 15. Erzählungen am Klavier. 2 Hefte.
- Opus 16. (Fehlt.)
- Opus 17. Romanze und Scherzo für Orchester.
- Opus 18. Drei zweistimmige Lieder für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung. Nr. 1 Marienlied: „Aus Himmelsruh schau erdenwärts“. Nr. 2 Volkslied: „Wenn ich ein klein's Waldvöglein wär“. Nr. 3

- Volkslied: „Im Maien, im Maien, da singen alle Vögelein“.
- Opus 19. Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. G—moll.
- Opus 20. (Fehlt.)
- Opus 21. Aus der Kinderwelt. 12 kleinere Stücke für Klavier. Nr. 1 Zum Geburtstag. Nr. 2 Guten Morgen Großpapa. Nr. 3 Langschläfer. Nr. 4 Armer blinder Spielmann. Nr. 5 Französische Vokabeln. So geht's, wenn man nicht Acht gibt. Nr. 7 Nur hübsch artig. Nr. 8 Immer toller. Nr. 9 Großmutter erzählt eine traurige Geschichte. Nr. 10 Das Kind schläft ein. Nr. 11 Kind im Walde. Nr. 12 Spiele im Grünen.
- Opus 22. Acht Tonbilder für Klavier Nr. 1 Marsch. Nr. 2 Es muß doch Frühling werden. Nr. 3 In memoriam. Nr. 4 Ostermorgen. Nr. 5 Aus fernen Landen. Nr. 6 Walzer. Nr. 7 Klare Sternennacht. Nr. 8 Epilog.
- Opus 23. Trauer-Kantate nach Worten der heiligen Schrift für Bariton solo, gemischten Chor und Orchester.
- Opus 24. Melusine. Oper in 3 Akten. Daraus: Marsch (Einzug des Kreuzheeres), arr. von J. B. Gotthard.
Für Pianoforte zu vier Händen:
— Potpourri, arr. von H. Cramer.
— Vorspiel, arr. von Herm. John.
- Opus 25. Walzer für Pianoforte zu vier Händen.
- Opus 26. Stimmungen. Sechs kleinere Stücke für Klavier.
- Opus 27. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. C—moll.
- Opus 28. Vier Lieder für tiefe Stimme mit Klavierbegleitung. Nr. 1 Nachtlied: „Dunkel ruht auf Wald und Heide“. Nr. 2 „Wärest du ein Bächlein“. Nr. 3 „Wie schad', daß ich kein Pfaffe bin“. Nr. 4 Weinlied eines Betrogenen: „Herr Wirt, Herr Wirt, 'ne Kanne Wein“.

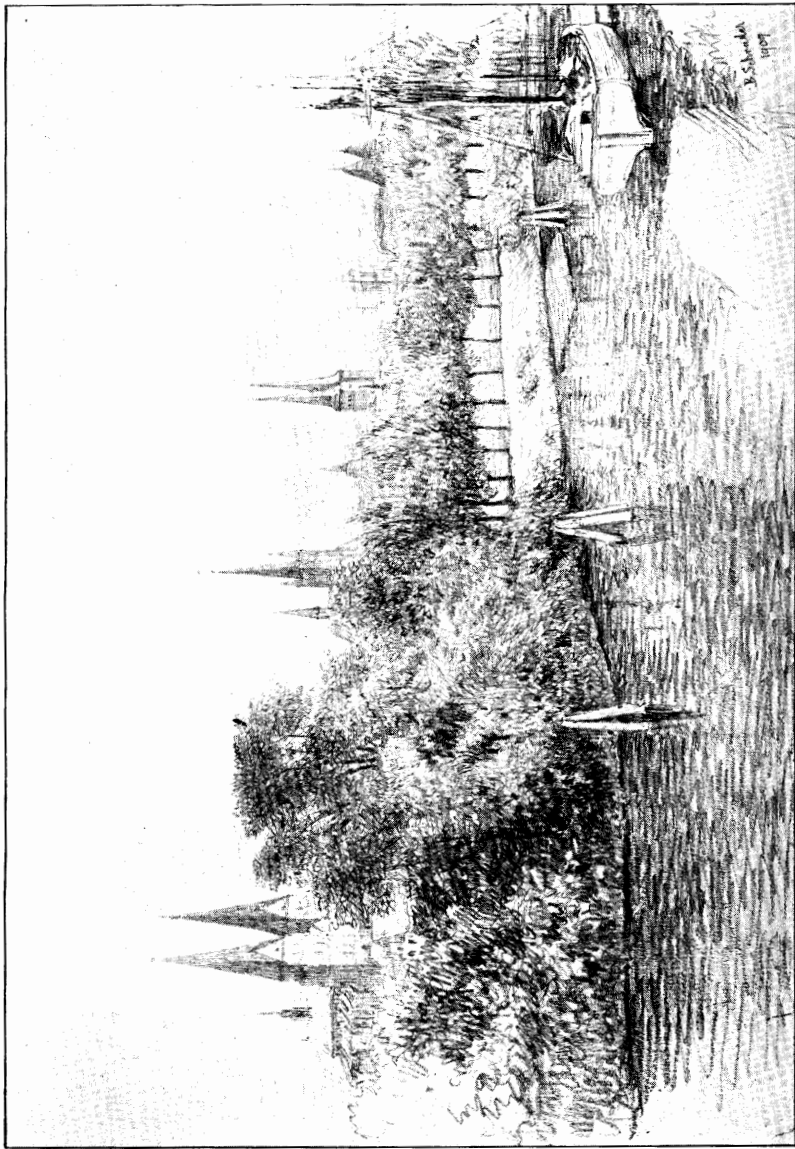
- Opus 29. Thusnelda. Oper in drei Akten.
- Opus 30. (Fehlt.)
- Opus 31. Aventüre. Sinfonie für großes Orchester. D—dur. Klavierauszug zu vier Händen, arr. von G. A. Papendick.
- Opus 32. (Fehlt.)
- Opus 33. (Fehlt.)
- Opus 34. Notturmo für Violoncell und Pianoforte. Für Violine und Harfe übertragen von Melanie Bauer-Ziech.
- Opus 35. Das Andreasfest. Oper in drei Akten. Vorspiel, arr. von G. B. Papendick für Klavier zu vier Händen. Daraus: Szene der Agnes (Sopran) „Froh grüße ich das schöne Fest“. Bailade des Adam (Baß): „Der alte Herr von Falkenstein“. Szene des Walter (Tenor): „Welche Lust, welche Wonne“. Duett zwischen Agnes und Walter (Sopran und Tenor): „Kennst du das schönste Blümelein“. Szene und Gebet der Agnes (Sopran): „War es auch recht“. Lied des Walter (Tenor): „Innsbruck ich muß dich lassen“.
- Opus 36. Drei Lieder mit Klavier Nr. 1 „Mein Herz ist wie die dunkle Nacht“. Nr. 2 „Mein Lieb' ist eine rote Ros“. Nr. 3 „Rothhaarig ist mein Schätzelein“.
- Opus 37. „In der Nacht, wie so süß es sich lauscht“, für Sopran mit Orchester. Dasselbe für hohe Stimme mit Klavierbegleitung. Dasselbe für tiefe Stimme mit Klavierbegleitung.
- Opus 38. Vier Lieder für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. Nr. 1 „Schließe mir die Augen beide“. Nr. 2 Ero's Flucht: „Hört es Alle, Jede mag's wissen“. Nr. 3 Haidenröslein: „Ein wildes Röslein gabst du mir“. Nr. 4 Frau Venus: „Es blinkt ein Stern im Strahlenkranz“.

- Opus 39. (Fehlt.)
- Opus 40. Auf neutralem Boden. Oper in einem Akt. Klavierauszug.
- Opus 41. Reiner durch's Feuer (Die Hexe) von Fr. Mauthner, für Altstimme, Solo, Männer- oder gemischten Chor und Orchester. Partitur. Klavierauszug.
- Opus 42. Wiener Walzer für Orchester.
- Opus 43. Fantasie für Violine mit Orchester. (Manuskript).
- Opus 44. Neuer Frühling. 10 Stücke für Klavier nach Gedichten aus dem Liederzyklus: „Neuer Frühling“ von H. Heine.
- Opus 45. Sonate für Pianoforte und Violine.
- Opus 46. Romanze für Violoncell und Pianoforte.
- Opus 47. Albumblatt für Violine und Pianoforte.
- Opus 48. Mummelsee: „Kennst du das Lied?“ für Sopran oder Tenor mit Orchester.
Dasselbe mit Klavierbegleitung.
- Opus 49. Sechs Lieder mit Klavierbegleitung. Nr. 1 Der Rose Begräbnis: „Und als die junge Rose starb“. Nr. 2 Hüte dich: „Ich weiß ein Mädchen hübsch und fein“. Nr. 3 Das Röslein: „Am dunklen Waldessaume“. Nr. 4 Das Gott dich behüt': „Du liebliche Rose“. Nr. 5 Ich habe dich: „Ich weiß nicht, was die Welt noch hätte“. Nr. 6 Trutzliedchen: „Und bild' dir nur im Traum nichts ein“.
- Opus 50. Den Manen Emanuel Geibels. Fantasie für Pianoforte.
- Opus 51. Sechs Lieder eines fahrenden Schülers, von R. Baumbach, für Bariton oder mittlere Stimme für Klavierbegleitung. Nr. 1 „Im Korn, im gelben Korn“. Nr. 2 Triftiger Grund: „Dirnlein kommt vom Maientanz“. Nr. 3 Wächterruf: Liebchens Arm mich weich weich umschlingt“. Nr. 4 Angeführt: „Daß sie mich betrogen“. Nr. 5 Warnung: „Ich denke zurücke“. Nr. 6 Wirtstöchlein: „Und wärest du, Traute, ein Engelein“.

- Opus 52. Wenn zwei sich gut sind. Liederzyklus für Sopran und Bariton mit Klavierbegleitung. Nr. 1 Abschied [Duett]: „Wenn sich ein junger Knabe“. Nr. 2 Wanderers Nachtlid [Bar.]: „Dort unten, hinter dem Walde“. Nr. 3 Trost im Scheiden [S.]: „Du ziehst dahin“. Nr. 4 Liebesbotschaft [Bar.]: „Wolken, die ihr nach Osten eilt“. Nr. 5 [S.]: „Seit er von mir gegangen“. Nr. 6 Sommernacht [Duett]: „Der laute Tag ist fortgezogen“.
- Opus 53. Festmarsch für Pianoforte.
- Opus 54. Sechs Charakterstücke für Pianoforte. Heft 1 Zu-eignung. Heft 2 Langsamer Walzer. Heft 3 An der Wiege. Ad Astra. Heft 4 Am Springbrunnen. Auf grüner Wiese.
- Opus 55. Vier zweistimmige Lieder für Sopran und Alt oder für Tenor und Bariton mit Klavierbegleitung. Nr. 1 Mai: „Mit Sturmwind und Regen verschied der April“. Nr. 2 Das Veilchen: „Ging ein Mägdlein durch die Au“. Nr. 3 Gute Nacht: „Mutter Nacht im Mantel grau“. Nr. 4 „Der Friedel und die Nachtigall: „Der Friedel zählte zwanzig kaum“.
- Opus 56. (Fehlt.)
- Opus 57. Ingrid. Oper in 2 Akten.
- Opus 58. Das Irrlicht. Oper in einem Akt.

Werke ohne Opuszahlen.

- „O könnt' ich dir gefallen“, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.
- Romanze: „Bonne nuit, bonne nuit! Loin de nous le jour s'enfuit“ — „Gute Nacht, gute Nacht! Tagesarbeit ist vollbracht“, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.
- Seliges Glück: „Ach du klar blauer Himmel“, für eine hohe Stimme mit Klavierbegleitung.
- Blut und Eisen: „Da schlag ein Donnerwetter drein“, für Männerchor.



STADTANSICHT VON LÜBECK
Zeichnung von Bertha Schrader, Dresden



CARL GRAMMANN
1843



CARL GRAMMANN
ALS SIEBENJÄHRIGER
KNABE



CARL UND
EMMA GRAMMANN
ALS KINDER



CARL UND EMMA GRAMMANN
ALS KINDER



Großvater
HEINRICH MARTY
 aus Glarus
 † 1848 in Lübeck



CHRISTIAN GRAMMANN
 Gründer der Firma
 1770--1848



Großmutter
ELISABETH MARTY
 geb. Croll
 die Urgroßmutter von
 Thomas Männ



DAS Ehepaar CROLL
in Lübeck 1745



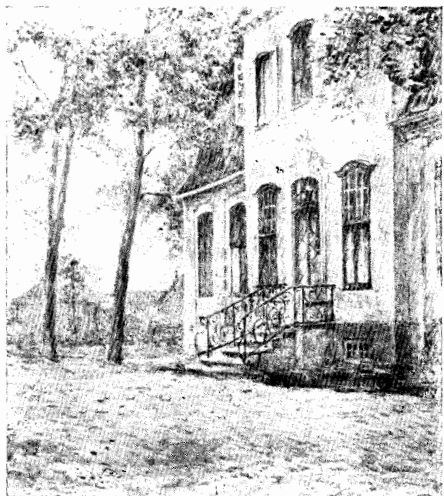
CHRISTINE GRAMMANN
Carl Grammanns Großmutter
geb. Horning (1780—1862)



ELISABETH MARTY
geb. Croll, Carl Grammanns Großmutter
1776—1868
Miniaturgemälde auf Elfenbein



ALEXANDER GRAMMANN
1813—1873
Vater des Komponisten



LANDHAUS GRAMMANN
VOR DEM HOLSTENTOR



EINGANG ZUM
GRAMMANNSCHEN LANDHAUS



JUGENDBILDNIS
DER MUTTER GRAMMANNS



*Friedrich Heibel
Lübeck*



FEDOR VON KIEL
UND CARL GRAMMANN
ALS STUDENTEN



RICHARD WAGNER
um 1868



CARL GRAMMANN
1870



CARL GRAMMANN
1831



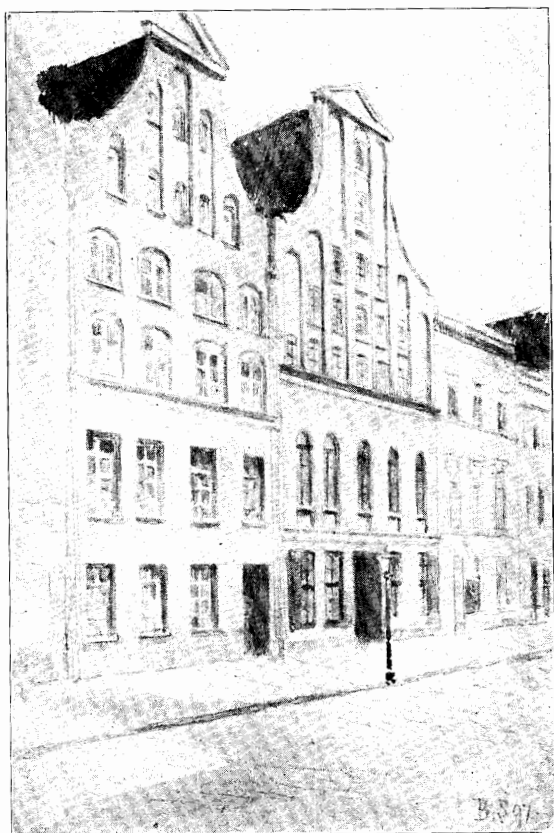
EMMA GRAMMANN
Schwester des Komponisten



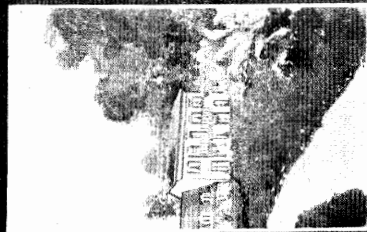
CAROLINE CAMP
Mitarbeiterin an der Dichtung
der Melusine



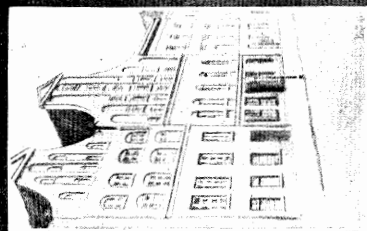
DES KOMPONISTEN
MUTTER UND
SCHWESTER in Dresden



GEBURTSHAUS DES KOMPONISTEN
IN LÜBECK (1842)



LANDHAUS
MARTY



STADTHAUS
GRAMMANN



DAS HINTERE HAUS
MIT GARTEN

Nach einem Aquarell von Berta Schrader



Kapellmeister
SUCHER



N. HARTMANN
Dichter des
ersten
Melusinenbuches



Kapellmeister
JAHN



*Dem fortranfthen Mäister
Grammann
zu just Wilhelm*



Dem hübschen, edlen, geistvollen
 jungen E. Grammann, dem
 Besitzer des herrlichen Thurns
 zum Gedenken an die erste Hochzeit
 in Dresden und des selben Thurns

Leise Hallen 1884



Die Sängerin
REUTHER
in Thusnelda



Die Tänzerin
ZINK
in Thusnelda



PAUL BULSS
als Germanicus
in Thusnelda



HEINRICH GUDEHUS
als Siegmund
in Thusnelda



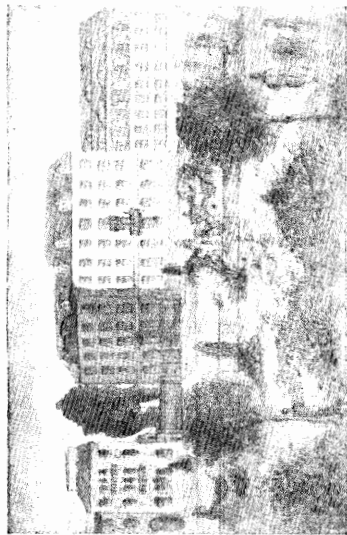
THERESE MALTEN
als Thusnelda



CARL PERRON
als Maximilian
im Andreasfest

[illegible]

URAUFFÜHRUNG
IN DRESDEN



DIE BÜRGERWIESE IN DRESDEN UM 1845



DIE BÜRGERWIESE IN DRESDEN 1845
Nach Zeichnungen von Alexander Grammann



THERESE MALTEN
als Melusine



THERESE MALTEN



JOSEPH
TICHATSCHEK



ERNST SCHUCH
als junger
Kapellmeister
in Dresden



T. f. f. u. C. P. 9, 74



THERESE BOSSENBERGER
in Ingrid



Ihre Ziech. v. f. Kammermusikerin.
 Als Zeichen der hohen verehrlichen Anerkennung
 für ihre ausgezeichneten Talente

Mit freundlichen Grüßen
 Dresden, den 8. September 1888
 Kgl. Hofkapellmeister

MELANIE BAUER-ZIECH
 Kgl. sächsische Harfenvirtuosin
 in Dresden

K. K. Hof-



Operntheater.

Samstag den 31. August 1885.

31. Festlegung im Abonnement.

Zum ersten Male:

Das Andreassfest.

Domnliche Dier in 3 Aufzügen von Hederich Fels. Musik von Carl Grammann.

Ja Garat geht von Chirurgical College

[illegible]

Die Tänze von Carl Zelle

Im 2. Akte: „**Tirolenne**“, Die Herren und Damen vom Ballet.
Walzer (Einlage, Opus 12, von C. Grassmann). Die Fräulein Löcher, Hauffe, Altesch,
 Pagliaro, Herr, Rathner, Wolf, Grasselli und Rikus.
 Das Textbuch ist an der Kasse für 40 Kreuzer zu haben

Der freie Eintritt ist heute ohne Ausnahme aufgehoben.

Hauptstadt: B. Bazar. Unabhängig seit 1924.

Sonntag den 1. Februar. Redoute.

Name: Herr 2. Jun 2. Rue: Das Andreassen
 Telefon: Herr 2. Jun 2. Rue: Das Andreassen

Im Jahre der Hepteteris wurde die Verfassung des Reichs durch die 4. Synode von Chalcedon (451) verändert. Diese Synode wurde in der 4. Synode von Chalcedon (451) verändert. Diese Synode wurde in der 4. Synode von Chalcedon (451) verändert.

Kassa-Eröffnung **6 Uhr**, Anfang **7 Uhr**.



Lyman

1886

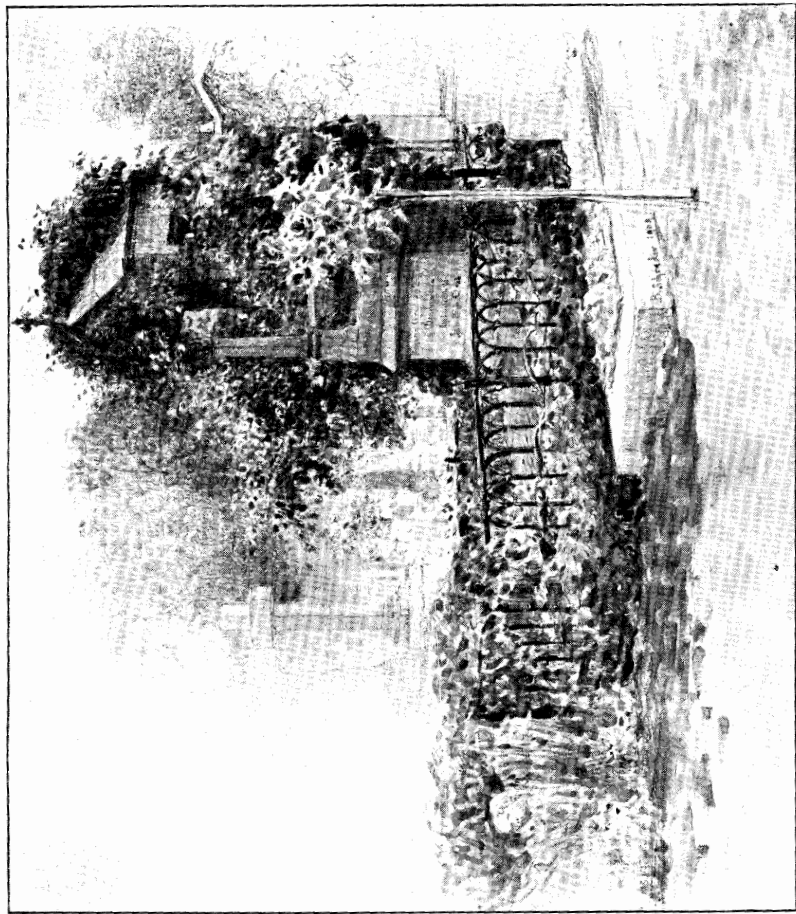


DIE MUTTER DES
KOMPONISTEN IN IHREN
LETZTEN LEBENSJAHREN



ARBEITSZIMMER DES KOMPONISTEN

Nach einem Aquarell von Berta Schrader-Dresden



DAS GRAMMANSCHE ERBEGRÄBNIS IN LÜBECK

Bei Schuster & Loeffler, Berlin, erschienen:

Richard Wagners Briefe

in sechs Bänden:

Richard Wagner an Minna Wagner

Zwei Bände mit zwei Porträts. 4. Auflage.
Geh. M. 8.—, in Leinen geb. M. 10.—, in
Halbfranz geb. M. 12.—

Richard Wagners Bayreuther Briefe

(I. Band.) Herausgegeben von C. Fr. Glase-
napp. 2. Auflage. — Geh. M. 5.—, in Leinen
geb. M. 6.—, in Halbfranz geb. M. 7.—

Richard Wagner an seine Künstler

(Der Bayreuther Briefe II. Band.) Heraus-
gegeben von Erich Kloss. 3. Auflage. —
Geh. M. 5.—, in Leinen geb. M. 6.—, in
Halbfranz geb. M. 7.—

Richard Wagner an Eliza Wille

Herausgegeben von Wolfgang Golther. 2. Aufl.
Geh. M. 2.—, in Leinen geb. M. 3.—, in
Halbfranz geb. M. 4.—

Richard Wagner an Ferdinand Praeger

Herausgeg. von Houston Stewart Chamberlain
2. Auflage. — Geh. M. 2.—, in Leinen geb.
Mk. 3.—, in Halbfranz geb. M. 4.—

**Richard Wagner an Freunde und Zeit-
genossen**

Herausgegeben von Erich Kloss. 3. Auflage.
Geh. M. 7.—, in Leinen geb. M. 8.—, in
Halbfranz geb. M. 9.—

E. Fechner's Buchdruckerei (H. Scholz), Guben.

Richard Wagner-Literatur
im Verlage von Schuster & Loeffler, Berlin:

Julius Kapp, Richard Wagner. Eine Volksbiographie. Mit über 100 Abbildungen und Faksimiles. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.25

Julius Kapp, Richard Wagner und Franz Liszt. Eine Freundschaft. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.50

Hans von Wolzogen, Aus Richard Wagners Geisteswelt. Geh. M. 4.—, geb. M. 5.—

Hans von Wolzogen, Richard Wagner als Dichter. 4. Tausend. Mit Abbildungen. Kart. M. 1.50, in Leder M. 2.50

Hans von Wolzogen, Richard Wagner und die Tierwelt. 3. Auflage. Mit Abbildungen. Geh. M. 1.—, geb. M. 2.—

Paul Moos, Richard Wagner als Ästhetiker. Geh. M. 5.—, geb. M. 6.—

Wolfgang Golther, Bayreuth. 4. Tausend. Mit Abbildungen. Kart. M. 1.50, in Leder M. 2.50

Erich Kloss, 20 Jahre „Bayreuth“ (1876–1896). Geh. M. 1.50, geb. M. 2.50

Richard Wagner-Literatur
im Verlage von Schuster & Loeffler, Berlin:

Dr. Julius Kapp, Der junge Wagner. Geh. M. 4.—, geb. M. 5.—

Erich Kloss, Wagner-Anekdoten. 3. Tausend. Geh. M. 1.50, geb. M. 2.—

Edgar Istel, Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels. (1858–1872). Geh. M. 1.—

Arthur Seidl, Wagneriana.
Band I: Richard Wagner-Credo.
Band II: Von Palestrina zu Wagner.
Band III: Die Wagner-Nachfolge im Musikdrama.
Geh. je M. 5.—, geb. je M. 6.—

Wilhelm Broesel, Evchen Pogner. Geh. M. 1.50

C. Fr. Glasenapp, Siegfried Wagner. Mit Abbildungen. Kart. M. 1.50, in Leder M. 2.50

Neun Wagnerhefte der „Musik“. Geh. je M. 1.—

Wagner-Kalender. Geh. M. 1.—, geb. M. 1.60

- Das erste Lied: „Wer hat das erste Lied erdacht“, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.
- Kriegslied: „Empor mein Volk“, für Männerchor mit Klavierbegleitung.
- Liebesbotschaft: „Du kleine Schwalbe fliege“. Neapolitanisches Volkslied für Tenor mit Klavierbegleitung.
- „Singende Meereswellen haben mir's angetan“, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.
- Marche triomphale für Pianoforte.

Ungedruckte Werke ohne Opuszahlen.

- Melodie für Pianoforte.
- Andante für Orchester.
- Der arme Peter (Heinrich Heine) für gemischten Chor.
- Der Jettatore. Oper in drei Akten.
- Konzertouvertüre (A) für Orchester.
- Konzertouvertüre (D) für Orchester.
- Sinfonie (C) für Orchester.
- Ahasver, Oouvertüre für Orchester. (Verloren gegangen?)



Georg von Glin

Samstag Abendung des 17^{ten} Decembrio

10 Uhr. Abend.

Alten.

Späteste Erwählung durch

Dresden 31/12
Herrn Johann
Fussner

~~Alten.~~
~~Samstag~~
~~Abendung~~
~~des 17^{ten}~~
~~Decembrio~~

And

*f*allt das in der Hollenwand künden Rufen das in der Will mannt hat den Rufen Wie kommt es Log
*f*allt das in der Hollenwand künden Rufen das in der Will mannt hat den Rufen Wie kommt es Log
*f*allt das in der Hollenwand künden Rufen das in der Will mannt hat den Rufen Wie kommt es Log
*f*allt das in der Hollenwand künden Rufen das in der Will mannt hat den Rufen Wie kommt es Log

Fortissimo

kommt das aus dem Himmel wie kommt es Log kommt das aus dem Himmel wie kommt es Log
 kommt das aus dem Himmel wie kommt es Log kommt das aus dem Himmel wie kommt es Log
 kommt das aus dem Himmel wie kommt es Log kommt das aus dem Himmel wie kommt es Log
 kommt das aus dem Himmel wie kommt es Log kommt das aus dem Himmel wie kommt es Log

Handwritten musical score for a choir and piano. The score is written on ten staves. The top four staves are for voices (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor/Bass) and the bottom six staves are for piano accompaniment. The lyrics are in German and appear to be a hymn or prayer.

Voice Parts:

- Soprano 1: *0! heil'ge Maria! Und du Jesu! du stehst in der Welt und*
- Soprano 2: *0! heil'ge Maria! Und du Jesu! du stehst in der Welt und*
- Alto: *0! heil'ge Maria! Und du Jesu! du stehst in der Welt und*
- Tenor/Bass: *0! heil'ge Maria! Und du Jesu! du stehst in der Welt und*

Piano Accompaniment:

- The piano part features a prominent left-hand melody with many beamed sixteenth notes, suggesting a lively or urgent tempo.
- There are dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte).
- There are also tempo or mood markings like *Allegro* and *Andante*.

Lyrics:

0! heil'ge Maria! Und du Jesu! du stehst in der Welt und