



Lilli Lehmann

von Andro L.


ngiyaw eBooks

10
copyright
by
A. Dupont

Nach der Ausgabe:

Andro L.
Lilli Lehmann

»Harmonie« Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst Berlin W. 35

ngiyaw eBooks unterliegen den Urheber- (außer für die Teile, die public domain sind) und Lizenzrechten.

Dieses ebook (pdf) darf weder neu veröffentlicht, kopiert, gespeichert, angepriesen, übermittelt, gedruckt, öffentlich zur Schau gestellt, verteilt, noch irgendwie anders verwendet werden ohne unsere ausdrückliche, vorherige schriftliche Genehmigung.

ngiyaw eBooks werden Ihnen *as-is* ohne irgendwelche Garantien und Gewährleistungen kostenfrei angeboten.

© 2017 Sporer Peter Michael für *ngiyaw* eBooks. 
Földvári u. 18, H - 5093 Vezensy
ngiyaw@gmail.com - <https://www.ngiyaw-ebooks.org>

Erstellt mit Microsoft Word
Gesetzt aus der Gentium Book Basic.

Andro L.
Lilli Lehmann

»Sie ist eine der grössten Künstlerinnen,
die je gelebt haben, und die grösste, die ich
kenne«.

(Felix Mendelssohn über Jenny Lind.)

»Lehmann, Lilli, Sängerin, geboren 24. November 1848 in Würzburg als Tochter der Sängerin und Harfenvirtuosin Marie L. Löwe, debütierte in Prag, folgte 1868 im September einem Engagementsantrag nach Danzig und ging 6 Monate später an das Stadttheater in Leipzig, welches sie in 13 Monaten mit der Hofbühne in Berlin vertauschte, wo sie 1876 zur königlichen Kammersängerin ernannt wurde. Im Herbst 1885 begab sie sich zu einer Gastspielreise nach Nordamerika, wo sie sich 1888 mit dem Tenoristen Paul Kalisch verheiratete. Die eigenmächtige Verlängerung ihres Urlaubs hatte ihre Entlassung aus dem Verbands der Hofbühne zur Folge. Seit 1892 lebt sie wieder in Deutschland. Lilli Lehmann hat sich im lyrischen, sentimental, heroischen Fache im gleichen Maasse bewährt, wie in der letzten Zeit als Liedersängerin«.

(Meyers Conversationslexikon.)

I.

Derjenige, der nach Daten sucht, wird es sich an den eben angeführten genügen lassen müssen. Die Geschichte einer Künstlerlaufbahn zu erzählen mit Aufzählung sämtlicher Orden, den Ansprachen allerhöchster Herrschaften und der Anführung aller lobenden Kritiken ist die Absicht des Verfassers nicht gewesen. Aber es war ihm ein tiefes Bedürfnis, über eine Frau zu sprechen, die er für eine Verschönerin des Lebens im wahren Sinn des Wortes hält und die als mächtig vorwärtsdrängende Persönlichkeit noch weit mehr ist, als die grösste Gesangskünstlerin unserer Zeit. Und wenn es ihm nur ein wenig gelungen ist, etwas von ihrem Wesen und ihrer Art in diesen Blättern festzuhalten, dann darf er schon zufrieden sein. Sie selbst hat öffentlich genug Kluges und Feines über sich selbst und ihre Kunst gesagt; aber vieles aus den Tageblättern ist verweht, anderes nicht über den Rahmen der musikalischen Fachzeitschriften hinausgedrungen.

Da aber ihre Schriften untrennbar mit dem Wesen der Bühnenkünstlerin, der Konzertsängerin zusammenfliessen, mag sich der Versuch auch hierin lohnen, ihrer scharfumrissenen Persönlichkeit nachzugehen. Wo es irgend ging, habe ich ihr selbst das Wort gegeben.

»Nicht um den lauten Beifall der Menge soll der Künstler ringen«, sagt Lilli Lehmann in einem ihrer Aufsätze einmal, »nur um den seelisch unauslöschlichen Eindruck, den er — vielleicht nur in einem einzigen seiner Zuhörer — zurücklässt.«

Dies Buch hat jemand geschrieben, der unter solch einem »seelisch unauslöschlichen Eindruck«, stand, und er wendet sich damit an jene, denen ein grosser Künstler ein tiefes Glück mehr auf dieser Welt bedeutet.

II.

Eine hohe Gestalt mit reifen, sehr edlen Formen, gelassen in der Bewegung. Die Hände einer Königin; ein Hals von unwahrscheinlicher Schönheit und einer Art, den Kopf zu tragen, wie man sie so vollendet nur bei edlen Tieren findet. Schneeweisses Haar, das nichts vom Alter seiner Träge-

rin verbergen will, das dunkle Auge von durchdringender Schärfe, die Nase stolz, ein herber Mund, der aber, wenn er lächelt, das strenge Gesicht mit einem goldenen Sonnenschein von liebenswürdiger Ueberlegenheit, Nachsicht und Schelmerei überzieht. So etwa stellt sich die königlich preussische und kaiserlich und königlich österreichische Kammersängerin Lilli Lehmann dem Beschauer dar.

Das stolze Portamento dieser ganzen Erscheinung spricht niemals: »Sieh her, soviel Triumphe hab' ich gefeiert.« Es sagt nur: »Sieh her, das bin ich *geworden*.« Geworden, trotzdem sie durchaus kein Glückskind war, dem alles von selbst in den Schoss fällt. Sie hat sich, was sie kann und ist, in schwerer Arbeit erworben.

Lilli Lehmann hat wohl kaum je daran gedacht, dass sie etwas anderes werden könnte, als Sängerin. Der glänzenden musikalischen Erbanlage (beide Eltern waren Sänger, die Mutter unter anderem zehn Jahre lang unter Spohr in Cassel tätig gewesen) stand die Tatsache entgegen, dass sie, wie sie sich selbst ausdrückt, nicht als »Stimmprotz« geboren war und obendrein mit schlimmer Kurzatmigkeit zu kämpfen hatte. Tut nichts, sie wollte nun einmal. Mit fünf Jahren war sie bei allen Gesangsstunden anwesend, die ihre Mutter

gab; mit neun begleitete sie selbst auf dem Klavier und sang in deutscher, französischer, italienischer und sogar böhmischer Sprache mit. Mit achtzehn musste sie selbst aufs Theater — viel zu früh (sie meinte, keine junge Sängerin dürfte vor ihrem 24. Jahre öffentlich auftreten); aber die Verhältnisse waren nun einmal nicht glänzend; die beiden jungen Mädchen, Lilli und Marie, mussten auf eigenen Füßen stehen. Sie trat in Prag, wo sie sechzehn Jugendjahre verlebt hatte, als erster Knabe in der Zauberflöte auf und lenkte die Aufmerksamkeit auf sich, als sie kurz darauf in derselben Oper für die Pamina einsprang. Damals sang sie in Opern und Operetten und spielte in Schau- und Lustspielen mit, was ihrer dramatischen Entwicklung gewiss nicht geschadet hat. Dann ging es rasch vorwärts mit ihr — eine kurze Tätigkeit in Leipzig unter Heinrich Laube trug ihr die warme Bewunderung dieses Gestrengen für ihren Cherubin ein — und mit zweiundzwanzig Jahren landete sie in Berlin — sass dort fest, besser gesagt.

Heute meint sie freilich, ihre untergeordnete Beschäftigung damals sei ihr ganz gesund gewesen. Sie erzählt das zu hübsch, als dass man ihr nicht selbst das Wort geben sollte:

»Als ich im August 1870 nach Berlin kam, waren Albert Niemann, Pauline Lucca, Mathilde Mallinger, Marianne Brandt, Franz Betz, August Fricke die ersten leitenden Künstler. Alles andere musste sich diesen Grössen fügen. Da hiess es aufpassen, nicht genieren, nicht stören und nichts vergessen. Man musste sich alle Stellungen, alle Bewegungen, alle Akzente merken, um jedem zur Hand zu sein, jedem das zu bringen, was ihm zu seiner Rolle oder Auffassung wichtig war. Vom Regisseur wurde einem nichts gesagt, auch nichts von den Künstlern; man musste alles allein ausfindig machen. Man war eben Handlanger; aber — man konnte ja ein guter Handlanger sein.

Ihres besseren Wissens und ihrer überlegenen genialen Künstlerschaft ward ich mir schnell bewusst und fühlte mich damals in meiner scheinbar untergeordneten Stellung ganz wohl. Heute weiss ich, ohne unbescheiden zu sein, dass ich zum Gelingen manchen Werkes und vieler guter Ensembles mein Scherflein habe beitragen dürfen, indem ich mir Mühe gab, den Bessern helfend zu dienen. Meine eigene Individualität brauchte ich dabei gar nicht zu unterdrücken, sondern brauchte ihr nur den rechten Platz einzuräumen.

Das stillschweigende Uebereinkommen von Künstlern, den Grösseren, Geistreicheren gewähren zu lassen, sich ihm unterzuordnen, ihm behilflich zu sein, ihn verstehen zu lernen, sich an ihm und seinen Auffassungen zu bilden, ist für den werdenden eine Aufgabe, die alle andern in sich schliesst.

Auf solche Weise entstanden früher grosse Künstler, und auch heute noch würden sie auf solche Weise entstehen, wenn nicht alle Anfänger schon als geborene Grössen — in ihrer Einbildung nämlich — auf die Bühne kämen.

Grossen Künstlern als Handlanger dienend, kam auch ich nach und nach zur Erkenntnis einer grossen Kunst und ihrer Bedingungen. Das Streben, meine Leistungen denen der Besten meiner Zeit anzupassen, ermutigte mich schliesslich, den künstlerischen Wettbewerb mit ihnen aufzunehmen und leitete mich — in den Grenzen meiner Veranlagung und meiner physischen Kräfte — durch rastlose Arbeit zum Ziel. Nach jahrelanger frei- und unfreiwilliger Unterordnung konnte ich mich nun, auf beste Kenntnisse gestützt, mit ungebrochener Individualität auf meine eigenen Füsse stellen und ward nunmehr ich selber.«

Wenn die strenge Lilli Lehmann in ihren Büchern von ihrer Mutter spricht, bekommt ihr Ton etwas seltsam Weiches. Sie muss eine merkwürdige Frau gewesen sein, diese Mutter, die von ihrer berühmten Tochter als Meisterin aller Stilarten gepriesen wird und die ihr Kind früh darin unterwies, ihre Gesangsorgane auch physiologisch richtig kennen zu lernen. Wenn die junge Lilli sich allzu kühn auf das Brillantfeuerwerk ihrer Koloratur verliess und strenger Uebungen entraten zu können glaubte, rief ihr die Mutter zu: »Du wirst es bitter bereuen!« Und Lilli hat es dann auch wirklich immer bitter bereut. Und als sie zum ersten Male — natürlich nur aushilfsweise — den Fidelio singen durfte, da lag sie auf den Knien und dankte weinend — ihrer Mutter.

Jahr für Jahr reichte sie ihr stets anwachsendes Repertoire der Intendanz ein, ohne dass man davon Notiz nahm. Auch die Tatsache, dass sie 1876 von Richard Wagner für die erste Rheintochter nach Bayreuth berufen wurde, brachte sie nicht weiter. Ihr eigentlicher Stern ging erst bei ihren Gastspielen in Wien auf, wo sie auch Norma, Isolde, Donna Anna zum ersten Male gesungen hat. Ist Lilli Lehmann mit Berlin erst in schlechter, dann in guter Ehe verheiratet gewesen, so

blieb ihr Verhältnis zu Wien stets eine Art Liebesbeziehung. In der oberflächlichen, leichtsinnigen, liebenswürdigen Stadt des Personenkultus braucht man viel länger als anderswo, um hinter die Bedeutung eines Kunstwerkes zu kommen; aber man vergöttert die interpretierenden Künstler. Wer in Person vor das Publikum tritt und ihm gegenüber eine ausgesprochene Individualität geltend macht, der hat gewonnenes Spiel. So musste das herbe, strenge und königliche Wesen der Lehmann hinreißen, trotzdem oder vielleicht gerade, weil es von dem, was man sonst unter Wiener Art versteht, weltenweit verschieden war.

Damals, 1885, war Eduard Hanslick sehr gekränkt, die ausgezeichnete Vertreterin des *bel canto* ins Wagner'sche Lager übergehen zu sehen und warnte sie vor den Folgen für ihre Stimme. Ich habe sie indessen noch volle siebzehn Jahre später in ungeschwächtem Glanz als Isolde und Brünnhilde gehört. Die mächtige Naturkraft sprach er ihrem »etwas kühlen« Temperament damals ab, pries sie aber als »überlegenen Geist, der wie polierter Stahl in jede Aufgabe eindringt und den gehobenen Schatz in schlackenfreier Güte uns vor Augen stellt.«

III.

Wilhelmine Schröder-Devrient und Lilli Lehmann schliessen eine bedeutsame Epoche deutschen Musiklebens ein. Die Schröder-Devrient stand am Beginn und war die erste, die konzertanten Unwesen auf der Bühne ein Ende machte, aus einer schablonenhaften Opernfigur einen Menschen zu gestalten wusste und eine dramatische Sängerin war. Lilli Lehmann steht am Ausgang und hat erkannt, dass wir in dem dramatischen Zuviel die Gesangskunst verlieren. Die Schröder-Devrient hat die volle Entfaltung des Wagner'schen Genius nicht mehr erlebt, und die Lehmann steuert nach Kräften den verhängnisvollen Folgen, die die so oft missverstandenen Lehren des Meisters für unsere jungen Musiker und unsere Stimmen haben. »Richard Wagner hat Sprache und Ausdruck, ja die ganze italienische Opernform umgestaltet; die alte italienische Gesangskunst, auf der jedes Singen beruht, die hielt er hoch, wenn er sich ihrer technischen Geläufigkeit auch kaum bediente. Auf was beruht denn aber die Beweglichkeit der Stimme, der Gesangstechnik? Doch nur auf denselben Gesetzen wie fehlerfreier, getragener Gesang. Wer eines nicht kann, kann auch das andere nicht. Alle, die

darum meinen, Richard Wagner habe die Gesangskunst ebenfalls reformiert, haben ihn gründlich missverstanden. Umso williger freilich, als sie sich nun der Mühe enthoben glauben, ein langes Gesangsstudium treiben zu müssen. Wie aber führen Gesangsunkundige Wagners Werke auf die Dauer durch? Sie gehen einfach an ihnen zu Grunde und schieben es nicht ihrer Unkenntnis, sondern Richard Wagner in die Schuhe.«

Das Verhältnis der Lilli Lehmann zur Wagnerischen Musik ist gewiss ein eigenes Kapitel für sich und nicht das uninteressanteste. Das heimliche Ziel der jungen Koloratursoubrette war immer die Laufbahn der dramatischen Sängerin gewesen, wiewohl selbst ihre Mutter und strenge Kritikerin nicht daran dachte, dass sie es je dazu bringen würde. Unter namenloser Mühe und mit einem Energieaufwand sondergleichen ist sie ihren Weg gegangen; aber sie ist ihn gegangen. Als sie dann viel später die Isolde zum ersten Male sang, ging sie ins leere Theater und probte sechsmal hintereinander den ersten Akt. Als sie das getan hatte, wusste sie, dass sie die Rolle nun ohne Ueberanstrengung werde durchführen können.

Und nun, nachdem sie jahrzehntelang eine der berühmtesten Wagnersängerinnen gewesen ist, kommt langsam der Rückschlag: physisch und seelisch. Mit einem Kunstverstand und einer Selbstkritik, die gewiss nicht allzuoft ihresgleichen haben, hat sie erkannt, dass sie ihre Mittel wohl nicht erhalten könnte, wenn sie sie beständig Wagnereichen Kraftanstrengungen aussetzen würde. Und vorsichtig und Schritt für Schritt, wie sie vom *bel canto* zu Wagner gekommen, geht sie von Wagner zum *bel canto* zurück. Die Sehnsucht nach einfachen Melodien wird mit den Jahren immer grösser. »Mir liegt schon lange ein Geständnis auf der Seele,« schreibt sie einer Freundin, »das ich am liebsten in die ganze musikalische Welt hinausgejubelt hätte, obgleich mich dafür viele verdammen werden. Und doch fühle ich diese Wahrheit so tief, dass ich nicht umhin kann, sie in deine unmusikalische Seele niederzulegen. Also: im April sang ich im Westentheater nach langer, langer Zeit die Traviata. Fünfmal! Man wird mich steinigen, *je m'en fiche*. Und nun kommt das Furchtbare. Verhülle dein Angesicht und weine, wenn du nur auf Richard Wagner schwörst; aber lache und freue dich mit mir, wenn du mir nachfühlen kannst. Ich versank in ein Meer von Wonne und Seeligkeit bei diesem

Melodienfluss natürlicher Wärme, musikalisch süßem Wohllaut. Still für mich berauschte ich mich monatelang daran, und manche Träne echter Rührung weinte ich Meister Verdi nach, dessen tief zu Herzen gehende einfache Melodien sie mir entlockten. Das wirst du nicht begreifen. Aber auch, wenn du mir das nachempfinden könntest, würdest du mein Glück nicht ganz zu fassen vermögen. Vielleicht denken noch viele so und haben nicht den Mut, es auszusprechen. Ich aber befreie mich damit, wie von einem Alp. Es gibt eben doch nur eine reine Musik — sie mögen komponieren, was sie wollen. Wie liebte Wagner Mozart!«

Hierher gehört vielleicht auch ein Wort über die Dauer unserer Musikabende: »Welcher moderne Mensch, der tagsüber seinem Beruf nachgeht, hält es denn auf die Dauer aus, ohne seiner Gesundheit zu schaden, allabendlich grosse ungestrichene Opern von Wagner, oder an einem Abend zwei andere Opern, z. B. die wohllautende Cavalleria und die Pagliacci, die harmonisch unruhigste aller italienischen Opern, zu hören? Wohin soll das mit unsern Nerven! Das sagte mir vor Jahr und Tag ein Berliner Kammermusiker: Frau Lehmann, wir sind alle reif für die Kaltwasserheilanstalt! Kein Wunder!

Sehen wir uns einmal das Programm eines Symphoniekonzerts an. Vier bis fünf Orchester- und Solonummern, ehe die Symphonie beginnt. Symphonie, an der die grössten Meister Jahre gearbeitet haben, sollen wir nach so und so viel anderen, oft sehr schweren Musikstücken in uns aufnehmen. Es ist nicht wahr, sage ich! Wäre es nicht ein idealer Zustand, wenn man statt so und so vieler Musikstücke in einem Konzert nur eine einzige Symphonie von Beethoven, Mozart, Schumann, Brahms etc. zu hören bekäme? Noch immer hoffe ich den Messias zu erleben, der das wagt. Dann erst wird man einem Meisterwerk die gebührende Stimmung und Aufmerksamkeit entgegenbringen können und nach dem Konzert nicht mit brummendem Kopf und zerrüttetem Nervensystem nach Hause kommen.«

In der bildenden Kunst halten wir schon beim Prinzip der kleinen Ausstellungen. Wann werden wir in der Musik so weit sein?

IV.

Die kulturelle Bedeutung der Lehmann vor den anderen Sängerinnen ihrer Zeit liegt darin, dass sie sich für die Kunst mitverantwortlich fühlt. Sie

möchte, dass die ganze Welt von ihren Erfahrungen profitiert; darin ist sie die grösste Altruistin. Das Gelingen eines Kunstwerkes ist ihr, die in Amerika einmal im Chor mitsang, um einer Ensemblestelle zu grösserer Wirkung zu verhelfen, ungeheuer wichtig. Im Fidelio hat sie sich immer die grösste Mühe gegeben, ihren Mitspielern, namentlich dem Rocco, eine Ahnung von dem dramatischen Gehalt seiner Rolle beizubringen. Beim nächsten Gastspiel ist aber zumeist nichts mehr davon übrig. Einem George Brown, der ihr in der »Weissen Dame« die angeblich goldgefüllte Kasette stets abnahm und weitergab, wie ein Kartenblatt, liess sie einmal einen schweren Kasten mit Steinen füllen, so dass er fast vornüber stürzte, als er ihn ihr nonchalant aus der Hand nehmen wollte. Ueberhaupt hat sie es scharf auf die Indolenz und Gedankenlosigkeit ihrer Kollegen abgesehen, und namentlich die meisten Florestan-Darsteller kommen nicht gut weg bei ihr. »Halb Holz, halb Schwamm«, sagte die Schröder-Devrient einmal von einem Tenor

Ihr Selbstbewusstsein ist in seltenem Grade ausgeprägt. Selbstbewusstsein nicht im Sinne von Selbstüberhebung, wie wir das Wort heut zumeist anwenden — das wäre, weiss Gott, keine

Rarität —, sondern wirklich das Bewusstsein, die Erkenntnis ihres eigenen Wesens. Unerbittlich gegen Schlendrian und Faulheit neigt sie sich tief da, wo ihr ein Grösserer begegnet: Albert Niemann bezeichnet sie als solchen. Der Mittelmässigkeit ist sie ein strenger Richter, der Kunst aber allzeit eine demütige Dienerin.

Ich halte es für ein besonderes Glück, wenn der schaffende Künstler auch einmal den Mund auf-tut, um über seine Erfahrungen zu reden. An der Lehmann sind sie nicht zu Boden gegelitten, sondern sie hat das Geschick und die Courage, sie energisch zu verkünden. Als temperamentvolle Kämpferin steht sie höchst originell da, als eine Künstlerin, die ihr Verhältnis zur Kunst auf das Genaueste kennt und sich selbst ihre Stellung anweist. Sie ist sehr interessant als Schriftstellerin, eine Goethe-Kennerin von feinsten Bildung. Buchdeutsch gibt es bei ihr nicht. Sie hat kräftig malende, packende Worte, Worte, wie sie nur ein scharf und fein denkender Mensch zu finden weiss. Sie macht sich allerdings wenig Illusionen über den künstlerischen Ernst, mit dem ihre sachlichen, auf gründliche anatomisch-physiologische Kenntnisse gestützten Schriften von ihren Berufsgenossen studiert werden dürften.

Es ist die stärkste Belastungsprobe für die Selbstkritik eines Künstlers, wenn er, obwohl nicht an eine bestimmte Bühne gebunden, doch nicht zum Virtuosen wird. Nur die grössten Künstler halten das aus, entwickeln sich erst in der Freiheit (Eleonora Duse). So war ihr Kontraktbruch ein Glück für Lilli Lehmann, indem er ihr zugleich ihre Freiheit gab und ihre Klugheit und ihr Gefühl für die eigenen Grenzen, die freilich weit genug gezogen sind, schärfte.

Es ist noch gar nicht so lange her, dass man die eigentliche Bedeutung der Lehmann zu begreifen anfängt. Das klingt sonderbar bei einer Künstlerin, deren Ruhm über ein Vierteljahrhundert zurückreicht. Dennoch verschwendet unser Publikum seine Gunst wahllos an Grössen von vergänglicher und unvergänglicher Bedeutung und bringt es ganz gut fertig, diese letzteren stürmisch zu bejubeln und — eigentlich gar nicht zu verstehen.

Lilli Lehmann ist eines der bedeutungsvollsten Exemplare derjenigen, die ich als »gewordenes« Genie bezeichnen möchte. Das *geborene* Gesangsgenie war die Patti, die, um die Geheimnisse ihrer Kunst befragt, stets zur Antwort gab: »*Ah, je n'en sais rien!*« Man kann aber auch ein Genie werden, nur muss man eine Kleinigkeit dazu mitbringen:

das geniale Naturell. — Dieses geniale Naturell hat Lilli Lehmann im höchsten Grade. Wäre sie zufällig stimmlos auf die Welt gekommen, so wäre sie wahrscheinlich eine grosse Schauspielerin oder Schriftstellerin geworden oder ihre mächtige Individualität hätte sich sonst ein Ventil geöffnet.

Das Talent ist eine Sache, die *ausserhalb* des Naturells stehen kann, wie etwa die körperliche Schönheit (und in diesem Sinn war die Patti wohl auch nur ein im höchsten Grade ausgebildetes Talent). Das Genie ist in der Natur, ist das Naturell selbst. Der talentvolle Mensch kann nebenbei ein ganz dummer Kerl sein, der geniale niemals. Umgekehrt kann man eine geniale Natur sein und doch muss sich dies nicht in einem bestimmten Werke äussern. Novalis war ein Genie und hat eigentlich nichts hervorgebracht, was man ein geniales Werk nennen könnte. Das Genie ist ein kräftiger Baum: *wird er von prächtigen, weithinleuchtenden Blüten gekrönt, dann ist er natürlich am bemerktesten. Er muss nicht blühen, wenn er aber blüht, dann sind diese Blüten ein Produkt seiner innersten Natur, seiner Kräfte.* Das Talent hingegen ist eine windverwehte Blüte, deren Samen sich auf irgend einem Baum niedergelassen haben kann. Der Baum selbst hat damit nichts zu schaffen.

V.

Mir ist die »*Traviata*« immer die interessanteste Rolle der Lehmann gewesen, weil sie, einfach auf das Gefühl aufgebaut, gerade Zeugnis dafür ablegt, was man sonst schlechthin geneigt ist, ihr abzusprechen. In unserer Zeit, in der jeder Mensch eine Etikette tragen muss, hat die Lehmann das Zettelchen »Stilgefühl« aufgeklebt bekommen. Das hat sie unter andern Eigenschaften allerdings in hohem Grade; aber man pflegt zu meist das Wort als Deckmantel für innere Kälte anzuwenden. Das stimmt hier nun garnicht. Man hat die Lehmann, die ja wie alle grossen Persönlichkeiten natürlich auch ihre Gegner hat, oft mit dem Wort »Verstandeskünstlerin« abtun wollen (ich verwies schon auf einen ähnlichen Ausspruch Hanslicks, der durch seine Irrtümer berühmter geworden ist, als durch seine Wahrheiten). Vielleicht käme man der Wirklichkeit näher, wenn man statt »Verstand« »Verständnis« setzt. Wer die *Traviata*, wer manche ihrer Lieder von ihr gehört hat, der weiss, dass es sich hier nicht um ein kluges Austüfteln der Wirkung handelt, sondern um tiefstes Eindringen in das Menschliche. Eine verträumte Natur ist Lilli Leh-

mann allerdings nicht; aber sie hat eine wunderbare Nachdenklichkeit und in Liedern, wo andere träumen, ist bei ihr etwas herrlich Kontemplatives, wundervoll Ruhiges, etwas, das in dem Zuhörer ein schauerndes Unendlichkeitsgefühl erweckt.

Lilli Lehmann ist ein schönes Beispiel dafür, wie man nach dreissig Jahren höchsten Künstler Ruhmes noch wachsen kann. Sie hat die »*Traviata*« schon vor Jahren gesungen. Aber dieses allerletzte seelische Blosslegen, das hat sie wohl früher nicht gekonnt. Hier kann man von keiner Gesangkunst mehr sprechen, auch von einer Schauspielkunst nicht mehr. Das ist ein Eindringen in das Tiefste, ein völliges Hingeben »in den wogenden Schwall, in den tönenden Schall, in des Weltatems wehendes All«. Das hat sie von der Isolde gelernt und für die Violetta herübergenommen, die nun frei von dem Gedudel italienischer Primadonnen vor uns steht in ergreifender Schönheit. Und es ist klug von ihr und wirkt schön, dass sie die Rolle immer nur italienisch singt. Und mag auch die Herrlichkeit der Isoldenliebe mit dem Herzeleid der armen kleinen Kokotte nicht zu vergleichen sein — es ist jedes Schicksal gross, wenn es nur ganz gelebt wird.

Und angesichts dieser Rolle gibt es Leute, die sagen: Lilli Lehmann singt »noch immer« schön! Oh, dieses »noch immer«, das dem Künstler keine Zeit lassen will, sich zu seiner vollen Höhe aufzurichten! Sollte es nicht lieber heissen — Lilli Lehmann hat noch niemals schöner gesungen. Es ist ja möglich, dass ein oder der andere Ton früher mehr sinnliche Frische gehabt hat. Dafür hat Lilli Lehmann jetzt manches, was sie in der Jugend nicht besessen haben kann. Menschen ihrer Art entwickeln sich immer intensiver von Jahr zu Jahr. Ihre eiserne Willenskraft hat ihr auch Aeusserliches erhalten. Die Natur hat sie in einer glücklichen Stunde erschaffen. Ihre charakteristische und königliche Schönheit konnten die Jahre nur erhöhen. Sie haben den Bewegungen ihrer Herrschergestalt nichts von ihrer stolzen Anmut genommen, den Reiz der ernsten Züge unter dem weissen Haar nur erhöht. Und das Lächeln, das dieses strenge, edle Gesicht manchmal erhellt, scheint dann noch liebreizender, klüger und gewinnender zu sein. Solchen Menschen gibt das Alter unendlich viel mehr für das Wenige, das es ihnen nimmt — und auch sie haben den andern immer mehr zu geben.

Versagt ihre schauspielerische Begabung manchmal beim gesprochenen Wort — ich werde

über ihren Fidelio manches zu sagen haben —, so ist es, als ob ihr der Musik gegenüber neue Flügel wüchsen. Sie hat ein Aufschluchzen, wenn sie dem alten Germont Lebewohl sagt, wenn sie den Abschiedsbrief schreibt und sich dann Alfredo in die Arme wirft: »*Amami, Alfredo!*« vor dessen erschütternder Wirkung man vergisst, dass es musikalisch vortrefflich gesungen ist. Man muss sie unter der Beschimpfung Alfredos zusammenbrechen gesehen haben, um zu wissen, wie gross ihre mimische Begabung ist. Und über dem Ensemble der Ballgäste erhebt sich dann wie mit breiten Schwingen ihre klagende Stimme. Das Verblühen, Verhauchen der Sterbeszene, das ist von einer so unendlichen *seelischen* Wahrheit, so von allem Körperlichen losgelöst, dass ich gern das Wort »psychischer Realismus« dafür anwenden möchte. Uebrigens kenne ich keine deutsche Darstellerin, die die Kokotte des 1. Aktes mit soviel Temperament spielt und doch so sehr Dame dabei bleibt, deren Bewegungen so sehr »Salon« und so gar nicht »Theater« sind.

VI.

Ueber ihren *Fidelio* hat sie selbst ein so überaus gescheites und lesenswertes Buch geschrieben, dass wirklich nicht mehr viel zu sagen bleibt. Dennoch ist es seltsam, dass man von dieser berühmtesten Rolle der Lehmann im Innersten erschüttert und erhoben nach Hause kommt und doch etwas als unharmonisch darin empfindet. Sie ist völlig aus einem Guss und doch erscheint etwas nicht ganz erschöpfend. Und dennoch ist der gesangliche Teil hinreissend und absolut vollkommen, der mimische könnte nicht schöner sein. Lilli Lehmann, diese strengste Kritikerin ihrer selbst, hat das auch empfunden und jahrelang herumgegrübelt: endlich fand sie's. Es lag an der gesprochenen Prosa. Und uns fällt es wie Schuppen von den Augen: natürlich war's die Prosa. Aber nun erlaube ich mir, in meinen Ansichten diametral entgegengesetzt zu der grossen Künstlerin zu stehen. Lilli Lehmann als unendlich musikalische Natur empfindet natürlich die Sprechpausen zwischen den einzelnen Musikstücken als störend, ja illusionsraubend. Also stimmt sie ihre tiefe Sprechstimme auf eine noch schwerere, tiefere Note herab, die dann in Klang

und Tonart oft genau übereinstimmt mit dem ersten Ton des darauffolgenden Musikstücks. Das ist musikalisch überaus fein empfunden, stört aber unser modernes Sprachempfinden (und Lilli Lehmann, die ja eigentlich ungeheuer modern ist, hat sonst sehr viel davon), das nicht jedes Wort mit schweren, tiefen Glockenklängen beschwert haben will. Wir empfinden als Pathos, was durchaus nicht als solcher gemeint ist und würden hervorgestossene oder geflüsterte Worte tiefer empfinden, als diese hallenden metallischen Klänge. *Darin* liegt meiner Ansicht nach der Grund, dass diese Künstlerin, die so unendlich wahre Herzenstöne mit den Forderungen der höchsten Gesangkunst zu verbinden weiss (man denke z. B. an Leonorens Worte: »Ich bin es nur noch nicht gewohnt . . .«), von ihrem eigenen Fidelio so lange unbefriedigt war und es zum Teil gewiss heute noch ist.

Wer die *grosso Arie* von ihr gehört hat, der glaubt ihr's gern, wenn sie sagt, dass ihr ganzes Leben darin aufgegangen ist.

Ueber die Bewegungen des Sängers schreibt sie anlässlich dieser Arie ein paar überaus feine Sachen: »Wenn der grosse Ausdruck getroffen wird, den Musik und Worte verlangen, so genügt

dieser vollständig und bedarf kaum einer vermittelnden Bewegung der Arme und Hände.

Man huldigt beim Theater leicht der Ansicht, dass Bewegungen des Körpers, besonders von Händen und Armen den Ausdruck erleichtern — das ist falsch. In den meisten Fällen wird da zuviel getan. Es ging mir selber so. Derjenige, der sich gewöhnt, zur Unterstützung seiner Leistungen viel Bewegungen zu machen, dem fehlt eben die geistig kontrollierende Autorität. Er wird den seelischen Ausdruck verringern statt fördern und leicht in schablonenhafte Ausdrucksweisen geraten, die nicht mehr erträglich sind. Je mehr ich in die Gesangskunst hineinsehe, je bessere Ausdrucksmittel stehen mir, durch Kenntnis meiner inneren Organe, zur Verfügung. Je größer ich menschlich empfinden lerne, je mehr kann ich mich auf der Bühne vereinfachen. Da ich jede Rolle vor jeder Vorstellung ausmustere, vermag ich da und dort Bewegungen auszuschalten, von deren Nutzlosigkeit ich mich nur zu bald überzeuge, wenn ich sie durch meinen seelischen Tonausdruck allein wiedergeben kann.«

— — — — —
Es ist mir nicht ganz erfindlich, warum Lilli Lehmann die *für* unsere heutigen Begriffe nicht

mehr ganz geniessbare Norma zu ihrer speziellen Lieblingsrolle ernannt hat — diese Partie hat immer auf ihrem Repertoire gestanden, auch zu einer Zeit, da sie fast ausschliesslich Wagner-Sängerin war. Es ist wohl die Erkenntnis, dass sie »die« Norma ist, dass diese Rolle mit ihr steht und fällt und dass sich nach ihr keine Darstellerin mehr finden wird, diese etwas leere Oper mit ihrer grossen Persönlichkeit zu erfüllen. Weder die Koloraturspätzlein noch die dramatischen Raben späterer Zeiten werden dieses Kunststück treffen. Wieviel Schönes bleibt auch hier, wenn man von der idealen gesanglichen Leistung überhaupt ganz absieht. Welch unvergesslicher dramatischer Akzent bei den Worten: »Nun bist du in meinen Händen!« Und — vielleicht das Schönste — die unvergleichlichen Bewegungen dieser priesterlichen Erscheinung. Es ist ein Bild, das im Gedächtnis bleibt, wenn Norma abgewandt, mit wundervoll harmonischen Bewegungen der Arme, die grünen Zweige abschneidet, um sie langsam den jungen Priesterinnen hinabzureichen. Oder wenn sie sich über ihre Kinder neigt, ihnen sanft durch die Locken fährt. Unwillkürlich denkt man an das Shakespearesche Wort: »Und schmeichle dir mit königlichen Händen . . .« Mit einem starken Sinn für plastische

Wirkungen verbindet Lilli Lehmann das feinste psychologische Gefühl, so dass sie nie dazu kommen kann, in einer Theaterpose zu erstarren, wie dies z. B. bei Charlotte Wolter leider der Fall war.

VII.

Im Salzburger Mozarteum, dessen begeisterte Förderin Lilli Lehmann ist, liegt ein Büchlein des französischen Baritonisten Maurel: »Uebersetzt und dem Salzburger Mozarteum gewidmet von Lilli Lehmann, geboren 24.12.1848, gestorben . . .« Nebenbei gesagt, es sieht ihr ähnlich, dieses Stückchen Zukunftsnekrolog unter ihren eigenen Namen zu setzen. Sie hat einmal gesagt: »Mozart ist meine musikalische Heimat.« Ihren ersten Schritt auf die Bühne hat sie mit ihm gemacht, und er ist immer ihr Schutzpatron gewesen. Nun hat sie sich seiner angenommen und fördert seine Sache nach Kräften.

Im Frühjahr 1906 gastierte Lilli Lehmann im Wiener Hofoperntheater in dem von dem genialen Gustav Mahler und seinem genialen Dekorationskünstler Roller kurz zuvor neu inszenierten »Don Giovanni«. Diesmal hatte der feine Kunst-

verstand dieser beiden eine gar kuriöse Blüte gezeitigt. Seinen gut spanischen Namen vor allem — für die deutsche Aufführung geradezu eine Notwendigkeit — hatte Don Juan wieder mit der italienischen Originalbezeichnung vertauschen müssen, und in diesem Fall war der mehr als nur ein Eigename: die Bezeichnung für einen Typus, etwa, wie wenn ein findiger Faustbearbeiter das Gretchen plötzlich Riekchen nennen wollte, vielleicht im Hinblick darauf, dass das eigentliche Vorbild für die Gestalt wahrscheinlich Friederike Brion war. Eine neue Uebersetzung war angefertigt worden, die, um nichts besser als die alte, alle uns geläufigen, schon zu Zitaten gewordenen Wendungen durch fremde zu ersetzen suchte. Ein neues Dekorationsprinzip: Verbannung der Seitenkoulissen, die durch vier graue, in jedes Bühnenbild hineinragende Türme ersetzt wurden, so dass nur der Hintergrund wechselte, was abwechselnd ein paar ausserordentlich schöne und einige ganz abscheuliche Bilder gab. Schlimmer als dies alles aber war, dass die Oper, statt ihrem dramatischen Gehalt nach einheitlich zusammengefasst zu werden, in einzelne Bilder auseinandergezerrt worden war. So musste Elvira ihre grosse Arie in einer Posada singen, Don Juan seine Champagnerarie aber gar in dem am

wenigsten dazu geeigneten Ort, nämlich — im Park seines Schlosses, einer Dekoration, für die Roller die Schilderung offenbar in Mörikes »Mozarts Reise nach Prag« gefunden hatte. Man sieht, allzuviel Literatur tut nicht gut. Eine glänzende Darstellung hätte alles vergessen gemacht. Aber mit Ausnahme einer eigenartigen Donna Elvira (der geistreichen Gutheil-Schoder) stand kein Darsteller auf seiner Höhe, ein richtiger Mozartsänger war überhaupt kein einziger.

Lilli Lehmann hatte kurz vorher geschrieben: »Die Handlung eines Stückes oder einer Oper, die oft viele Jahrzehnte umfasst, jedoch auf das knappste Zeitmass für einen Theaterabend zusammengefügt ist, gibt genügend zu sehen und zu denken. Dort, wo es sich um eine Unterstützung der Darsteller durch Nebendinge handelt, mit denen sie eine erhöhte Wirkung ihrer geistigen Aufgaben zu erzielen glauben, muss alles geschehen, was sich mit der Aufgabe und dem Gefühl des verständigen Darstellers deckt. Alles andere ist störend. Auffallend wirkende Nebensachen entkräften das eigentliche Bild des Werkes, anstatt es zu unterstützen. Es ist unkünstlerisch.

Mir ist's, als läge der Erfolg eines Bühnenwerkes weit mehr in der innerlichen Vertiefung der Charaktere, in der Kunst des Gesangs und in der

genialen Darstellung, als im neuen Gewand . . .
Würden Sorgfalt, Zeit, Geld und Mühe, die heutzutage für Dekorationen, Maschinerien und Kostüme verausgabt werden, nur teilweise zum Studium von Gesangs- und Darstellungskunst verwandt, man käme zu ungleich wertvolleren Resultaten. Man kann den Vorwurf weder den Künstlern, noch den Leitern ersparen, dass beide seit langem schon auf das erbärmlichste vernachlässigt werden.

Die geistige Wirkung, die die Künstler hervorbringen sollten und nicht mehr hervorzurufen imstande sind, sollen nun durch Kostüme usw. ersetzt werden . . .

Dem Auge des Publikums werden unaufhörlich Ausstattungswunder vorgegaukelt. Betäubt von all den Zerstreungen vermag niemand mehr dem eigentlichen Werke gesammelt zu folgen, da die Aufmerksamkeit mit tausend belanglosen Nebendingen vollauf beschäftigt ist. Das »dem Künstler so wertvolle naive Empfinden des Publikums«, sein andächtiges Zuhören, sein natürliches Urteil für seelisch Schönes wird systematisch untergraben, sicher ertötet.

Der zur Nebensache degradierte Künstler ist noch übler daran. Er empfindet die Ausstattung als unkünstlerische, unwürdige Spielerei und

vermag seiner Kunst nicht mehr froh zu werden . . . Das geistige Schaffen eines Künstlers ist für die Herren völlig belanglos. Ja, man erkennt die Werke selbst kaum wieder in der neuen Fassung, in der nichts von der Ursprünglichkeit zu finden ist, die uns so fremd anweht, dass nicht einmal unser Erinnern sich mehr darin zurechtfindet. *Der Teufel hole die Ausstattung!*«

In dem neuen Mahlerschen Don Giovanni, diesem Sammelsurium von Schönem und Absurdem, stand die Donna Anna der Lehmann in einsamer Grösse.

Eine schöne, blonde Patrizierin, wie aus einem Bild des Veronese herausgetreten — nicht die wüste Rachefurie, die auf unseren Bühnen mit wildem Armgefuchtel herumzusausen pflegt. Mozart bringt uns seine Anna fast immer nur im stärksten Affekt — an der Haltung der Lehmann in der Ballszene konnte man auch sehen, wie dieses Mädchen in der Ruhe ist und dass es schon sehr starker Erregungen bedarf, um sie aus derselben zu bringen. Diese weibliche und weiche Haltung rettet nicht nur die Donna Anna, sondern auch den Don Ottavio, der uns daneben weniger schlapp vorkommt. Die zweite Arie der Lehmann war ein Erlebnis. Hier scheidert sonst

jede Anna. Der Racheschrei, die Versicherungen ihrer Treue, all das geht noch zur Not. Wenn aber unsere heutigen dramatischen Sängerinnen ihr



hilflos, im Schweiss ihres Angesichts herausstossen, bekommt das etwas Peinliches, fast Lächerliches. Wie singt das Lilli Lehmann! In diesem Munde werden die Verzierungen das, was sie werden sollten, nämlich dramatische Notwendigkeiten, ohne die es gar nicht ginge. Und da vergass man, ob der Hintergrund schon war oder nicht und ob es Seitenkoulissen oder graue Türme gab.

Dieser groteske Don Giovanni mag beigetragen haben, dass Lilli Lehmann sich dazu entschloss, ihren übrigens schon lange gehegten Plan zu verwirklichen und beim Salzburger Mozartfest einmal zu zeigen, *wie sie* sich den Don Juan Mozarts vorstellt. Sie schloss sich im ganzen den Ideen Maurels an und berief eine zum grossen Teil von ihr selbst ausgebildete Künstlerschar. Und für die, die ihn gehört haben, ist dieser Don Juan wohl eines der grössten künstlerischen Erlebnisse gewesen. Keinerlei Ausstattung — Dekorationen und Kostüme ohne Belang, keine neuen

dramaturgischen Mätzchen, aber drei so grosse künstlerische Persönlichkeiten, dass man wie vor einer Offenbarung vor ihnen stand: die Donna Anna der Lehmann, der sprühend lebendige Don Juan d'Andrade's und die entzückend temperamentvolle Zerline der Geraldine Farrar. Welch ein Unterschied zwischen der Kunstauffassung der Lehmann und der Gustav Mahler's, der wenige Tage später mit seinem Ensemble in Salzburg den Figaro zur Aufführung brachte! Auch hier in ihrer Art die Vollendung: das Ensemble bis zur Ueberfeinerung abgestimmt, nuanciert bis ans Marionettenhafte, aber nicht *eine* grosse persönliche Leistung. Was uns aber bei einem Kunstwerke im Gedächtnis bleibt, ist eben doch nicht das Ensemble, sondern die grosse Gestalt des Einzelnen, und wer etwa die moderne Berliner Bühnenkunst als Gegenbeweis anführen will, der muss sich sagen lassen, dass auch diese Ensemblekunst ihre *ganz* Grossen hat: Sauer, Bassermann, Else Lehmann. Es hat mit Starsystem ganz und gar nichts zu tun, wenn Lilli Lehmann sagt: »Weit verbreitet ist die Ansicht, es dürfe, um ein gutes Ensemble zu ermöglichen, niemand besonders hervorragen. Dieser Ansicht habe ich nie zuneigen können; denn an dem Theater, wo keiner mehr besonders hervorragt,

wird meiner Meinung nach nur zu bald ein Grad dürftiger Mittelmässigkeit erreicht werden, der ein reges Interesse beim Publikum und selbst bei den Künstlern garnicht mehr aufkommen lässt . . . Meines Erachtens könnten auch ausgezeichnete Ensembles mit einzelnen hervorragenden Künstlern erzielt werden, sobald diese ihrer Kunst aufrichtig dienen, nicht ihren Manieren, und wenn minderwertige Kräfte die Mühe nicht scheuen, den hervorragenden sich künstlerisch unterzuordnen.«

»Ich werde dergleichen nicht mehr erleben«, meinte Lilli Lehmann an jenem Salzburger Begrüssungsabend, da man all ihre Mühe und Aufopferung pries. Die Liebe zu Mozart sei das Vermächtnis, das sie der jungen Generation hinterlasse, sagte sie damals. Und denen, die ihren Don Juan gehört haben, hat sie die reichste und grösste Erinnerung hinterlassen, die ein Künstler überhaupt zu geben vermag.

VIII.

Isoldens Drama spielt sich nur im ersten Akt ab. In den beiden andern Aufzügen bewegt sie sich in einer Extase, die in gerader Linie aufsteigt bis zur

verzückten Todesseligkeit. Aber im ersten Akt durchläuft ihr Empfinden alle Phasen, die das Gefühl einer liebenden Frau überhaupt durchlaufen kann. Ich gestehe, dass ich niemals eine absolut schlechte Isolde gesehen habe. Die hinreissende Gewalt dieser Musik trägt von selbst — aber wie wenig individuelle Erinnerungen bleiben dafür! — Lilli Lehmann ist eine Königstochter und bleibt es auch. Wenn aber dann ihre schmerz- und hohndurchzitterte Stimme Tristans Worte wiedergibt: »Dies wär' ein Schatz, mein Herr und Ohm, wie dünkt euch die zur Eh'?'«, dann bleibt einem dieser schneidende Ton für immer in der Seele haften. Und im Zwiegesang des zweiten Aktes schmilzt ihre reine Stimme mit dem Rauschen der Quellen, dem Raunen der Blätter zusammen, als sei sie selbst die Stimme der Nacht.

In ihrer Studie zu Tristan dringt Lilli Lehmann nicht so weit in die mystische Tiefe des Werkes hinab, wie Hans Pfitzner z. B. in seinem geistreichen Essay »Melot der Verräter«. (Süddeutsche Monatshefte, Januar 1906)

Die Lehmann sagt gleich selbst, dass sie nur einige Anweisungen für Darsteller und Regie zu geben wünscht. Sie fehlte in Berlin bei keiner Probe und keiner Vorstellung, als Wagner das Werk dort einstudierte, nachdem sie es schon 1876 in

Bayreuth durch Felix Mottl und Therese und Heinrich Vogl kennen gelernt hatte. 1883 sang sie, um die Wiederaufführung zu ermöglichen, die Brangäne, und mit dieser Nebenrolle, die keine ist, weil in einem grossen Werk keine Nebenrollen existieren, beschäftigt sie sich besonders eingehend.

Ihre Brünnhilde ist eine Göttin, die nur einmal menschlich wird: da Gunther sie schändet und Guttrune sie schmäh. Da lernt sie menschliches Leid, menschliche Erniedrigung und menschliche Rache kennen. Aber sie wird wieder Göttin, als ihr Opfer Siegfried gefallen ist. Mit grossen, feierlichen Schritten schreitet sie auf seine Leiche zu und gross und schaurig ernst klingt ihre Stimme, wenn sie ihren feierlichen Klagesang anhebt: Zur Rache schreitet sein Weib . . .

IX.

Das Verhältnis der modernen Bühnensängerin zum Konzertsaal ist ein Kapitel für sich. Im allgemeinen ist es nicht allzu günstig. Die Konzertsängerin (mag auch durch die ungeheure Ueberfüllung der Konzertsäle vieles Dilettantische mit unterlaufen) steht intellektuell und technisch

meist höher. Die Tatsache, dass eine beliebte Opernsängerin sich einmal zu wohltätigem Zweck im Konzertsaal versucht, macht sie noch nicht zur Liedersängerin. Die Liedersängerin braucht psychologisches Verständnis, subtiles Empfinden. Sie muss durch die Kraft ihrer Persönlichkeit wirken, denn die Gloriole von Dekoration und Kostüm fehlt ihr. Ihre Technik muss vollendet sein und doch wird man bei ihr einen gelungenen hohen Kopftoune lange nicht so bejubeln, wie bei der Operndiva. Passiert ihr einmal ein kleines Intonationsmalheur, dann wird die Aufmerksamkeit des Publikums davon nicht durch das Orchester und die anderen Mitwirkenden abgelenkt.

All das lässt es begreiflich erscheinen, warum sich unter unsern Opernsängerinnen, die zu meist mehr durch imposante Stimmittel wirken, als durch feinere Kultur, so wenig gute Liedersängerinnen finden. Ich glaube, dass Lilli Lehmann eine von den ganz wenigen, vielleicht die einzige ist, die *beide* Stilarten souverän beherrscht.

Menschen von ihrer Intelligenz müssen sich im Konzertsaal wohlfühlen, können sie hier an einem Abend doch viel reicher alle Seiten ihrer Persönlichkeit zeigen. Ihr Letztes und Höchstes

gibt sie zumeist bei Schubert. »Auf dem Wasser zu singen«, »Du bist die Ruh« — hier hat ihr Ton nichts Irdisches mehr, das ist ein völliges Entrücktsein in das Reich der reinen Melodie. Als rein lyrische Sängerin scheint sie mir hier noch höher zu stehen, wie in der dramatischen Ballade, wiewohl der Erbkönig bei keiner anderen so betörend süß zu raunen weiss, wie bei ihr. Wie lieblich gibt sie Robert Franz' »Sterne mit den goldnen Füsschen«, wie leis und hold lässt sie Schumanns Nussbaum flüstern! Und Hugo Wolf! In wundervoller Ruhe rauscht es über Anakreons Grab. Man höre einmal von ihr das Lieblingslied aller modernen Sängerrinnen: »Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen!« Da wirft sie den Oberkörper zurück und hebt zählend die Finger der rechten Hand und plötzlich ist der glänzende Konzertsaal verschwunden mitsamt der schönen weisshaarigen, diamantengeschmückten Frau, wir sehen im fernen Blau die duftigen Konturen der Sabinerberge und vor uns steht, die rote Nelke im Mund, zerlumpt, zerzaust und braungebrannt, die nichtsnutzige kleine Dorfkokette . . .

So reizend dies aber ist — hier kommt man zu einem Punkt, wo man mit der Lehmann rechten muss: zu der Geberde im Konzertsaal. Es passiert

jedem gescheiten Menschen mit ausgesprochenen Ideen, dass er sich einmal zu seinen eigenen Prinzipien in Widerspruch setzt, und das ist auch hier der Fall. Dieselbe Künstlerin, die so klug sagt, dass sie die Geberde auf der Bühne ausschaltet, wenn sie sie durch den seelischen Tonausdruck ersetzen kann — faltet hier bei Schuberts »An den Mond« die Hände und blickt schwärmerisch-verträumt zur Gallerie hinauf. Das kann man sich einmal gefallen lassen, zur Regel dürfte es aber nicht werden, und Lilli Lehmann ist wohl auch viel zu gescheit, um sich das nicht selbst zu sagen. Denn was sind die Konsequenzen der Geberde? Kostüm und Dekoration — also hielten wir dann glücklich wieder beim Theater. Dass jedes Lied ein kleines Stimmungs-drama für sich ist, dass die Züge des Sängers etwas von den ausgesprochenen Empfindungen widerspiegeln müssen, soll der Zuhörer nicht zu Eis erstarren, ist gewiss. Man braucht aber nur an den idealsten Liedersänger unserer Zeit — Johannes Mes-schaert — zu denken, um sich der Grenzen zu entsinnen.

Zur Zeit, da Lilli Lehmann die Sehnsucht nach der einfachen Melodie am stärksten empfand, war sie nach Kräften bemüht, dem Volkslied Eingang in den Konzertsaal zu verschaffen. Mehr als

ein Experiment konnte und wollte das freilich nicht sein. Eine so durch und durch bewusste Künstlerin brauchte auch ein mit Bewusstsein geschaffenes Kunstwerk, nicht etwas, was uns der triviale Instinkt der Menge zufällig aufbewahrt hat, wie das »Mailüfterl« oder »Hoch vom Dachstein her«. Dennoch trafen das Volkslied und die Sängerin zuweilen zusammen. Wer das »Long long ago« von ihr gehört hat, dem muss noch ihr sehnsüchtig erinnernder und doch durch die Erinnerung schon beglückter Ton im Ohre klingen; das war eines von den ganz unvergesslichen Dingen. Wie schelmisch reizend war das »Mädle ruck ruck ruck«, wie süß verhauchend »Robin Adair«, wie keusch und ernsthaft rauschte der alte »Tannenbaum«!

Seither ist sie freilich zum Kunstlied zurückgekehrt mit einer ganz persönlichen Vorliebe für Schubert und — merkwürdigerweise — für Hugo Wolf, denselben Wolf, den sie früher einmal nicht hatte empfangen wollen, als er sie bat, in einem seiner Konzerte mitzuwirken. »Nun Alberich, dies schlug fehl«, schrieb der Arme damals ganz verzweifelt an Oskar Grohe; hatte er doch die grössten Hoffnungen darauf gesetzt, dass »die berühmte Lilli Lehmann« seine Lieder dem Publikum mundgerecht machen werde. Er fand dann

an Emilie Herzog die hingebungsvolle Interpretin, die er brauchte. Heute ist Lilli Lehmann eine der besten Wolfsängerinnen. Es hiesse einer grossen Künstlerpersönlichkeit schweres Unrecht tun, wollte man sie mit allen Tugenden wackerer Familienblatthelden ausstatten und das einfach wegretouchieren, was die Franzosen »*les défauts des vertus*« nennen. Wen solche Dinge stören, der darf sich dann auch nicht an den anderen Zügen ihrer Energie, ihres Gradausblickens erfreuen wollen. Man ginge indessen ganz fehl, wollte man annehmen, dass Lilli Lehmann niemals einem jungen Komponisten die Wege ebnet hat. Ich habe Lieder von Fritz Kögel von ihr gehört, die sie als Erste und wohl auch als Einzige gesungen hat. Vor einem Liederheft August Bungerts (»Lilli Lehmann-Album«, bei Friedrich Luckhard, Berlin-Leipzig) finden sich von ihrer Hand folgende Zeilen (aus dem Jahre 1894):

»Verweile! Zwei Menschenseelen fühlten hier ihr Bestes und gaben's preis darin zu Anderer Freude. Die Seelenkämpfe zweier Menschenleben. Willst du so schnell daran vorübergehen?

Nimm sie erst auf in dir! Bist du ein edles Wesen, so spricht ein jedes Wort, ein jeder Ton zu dir, und kannst du sie mit deiner Stimme wiedergeben, wiedergeben was in diesen Liedern liegt,

dann musst du dich als bessern Menschen fühlen. Doch gib auch du von deinem Leben eine Weile.«

Diese begeisterten, jambisch anklingenden Worte scheinen indessen nur wenig genützt zu haben; die Lieder haben niemals weitere Verbreitung gefunden. Und doch finden sich neben ein paar banaleren auch Stücke von hoher Schönheit darunter, »Die Sphinx«, »Dämona«, »Auf ein Grab«. Aber die richtigen Entdecker sind Naturen wie Lilli Lehmann nun einmal höchst selten.

X.

Erzieher sind sie schon viel eher. Und hier kämen wir nun zu der Tätigkeit der Lehmann als Lehrerin. Sie hat schon eine Reihe tüchtiger Künstler ausgebildet, als bedeutendste wohl Olive Fremstad und Geraldine Farrar, in der ein besonders strahlendes Licht aufzugehen scheint. Hier heisst es allerdings auch eigene Persönlichkeit mitbringen; Lehrerin und Schule allein tun's nicht. Das beste Beispiel hierfür ist wohl ihre Schwester Marie Lehmann, die, aus derselben Schule hervorgegangen, dem Wiener Hofoperntheater als tüchtige und geschätzte Sängerin jahrelang angehörte, ohne dass es ihr je gelang, das Publikum

erschauern zu machen und hinzureissen, wie Lilli es tut. Aus den Schriften der Lilli Lehmann klingt es zumeist wie ein Seufzer über Leichtfertigkeit, Undankbarkeit, Ungeduld der Schüler: »Alle diejenigen, die von der Kunst nur Angenehmes, Reichtum und Vergnügen erwarten, werden sich endlich daran gewöhnen müssen, sie als einen Gläubiger zu betrachten, dessen Schuldner sie zeitlebens bleiben, der gleich einem Wucherer unbarmherzig Forderungen an sie stellt.«

Will sie den Künstler mit aller Strenge erzogen haben, so ist sie dafür, das unverständige Publikum mit Milde und Konsequenz zu richtigen Anschauungen zu bringen. Sie sagt da ein paar sehr beherzigenswerte Sachen: »Das Beste ist nur immer gut genug für jedes Publikum, sobald es sich um die Kunst handelt . . . Ist es ungebildet, so muss man es mit dem Besten bekannt machen, es das Beste verstehen lassen . . . Der Künstler hat die Aufgabe, das Publikum durch Darbietungen seiner wohlvorbereitetsten Leistungen zu erziehen, zu veredeln und sollte ohne Rücksicht auf den schlechten Geschmack desselben seine Mission vollbringen.«

— — — — — — — — — — —

Ein Mensch kann von dem andern stets nur malerisch gesehen und geschildert werden, niemals plastisch. Das heisst: eine reiche Menschenatur kann niemals von einem Einzigen in allen ihren Facetten gesehen, beurteilt, dargestellt werden: da müssten sich schon mehrere dazu vereinigen.

Vielleicht würden sich dann Widersprüche ergeben. Jeder sähe den Betreffenden anders. Aber gerade aus diesen Widersprüchen liesse sich vielleicht erst ein richtiges Bildnis konstruieren. Hat doch nicht nur das physische Antlitz des Menschen zwei oft ganz verschiedene Profile. Das Seelische wahrscheinlich auch.

Um einen Künstler ganz zu schildern, müsste man allerhand Neigungen seines Privatlebens darstellen. Müsste, wenn man von Lilli Lehmann spricht, ihrer Liebe zu Tieren, ihrer Bestrebungen gegen die Vivisektion gedenken, Dingen, die mit ihrer Kraftnatur tief zusammenhängen. Aber dies Buch sollte nur der *Künstlerin* gewidmet sein, die strebt und arbeitet und schafft, wie sie es in jungen Jahren getan.

Je weiter man einem grossen Menschen folgt, desto mehr fühlt man, wie eine blosser Schilderung seiner Art mit ihm selbst nicht Schritt zu halten vermag. Aber glücklicherweise ist ja Lilli

Lehmann selbst noch da und hat in ihrer königlichen Art noch immer zu schenken. Und mir scheint ein Wort von ihr so besonders bezeichnend für sie, das Befriedigung atmet und doch wie ein Seufzer klingt: warum half ich nicht noch mehr Zeit vor mir zum Lernen!

»Nur Schritt für Schritt können wir uns vervollkommen. Um die allerletzte ideale Vollendung zu erlangen, dazu ist die Gesangkunst zu schwer und das Leben zu kurz.«