

ÖSTERREICHISCHES JÜDISCHES

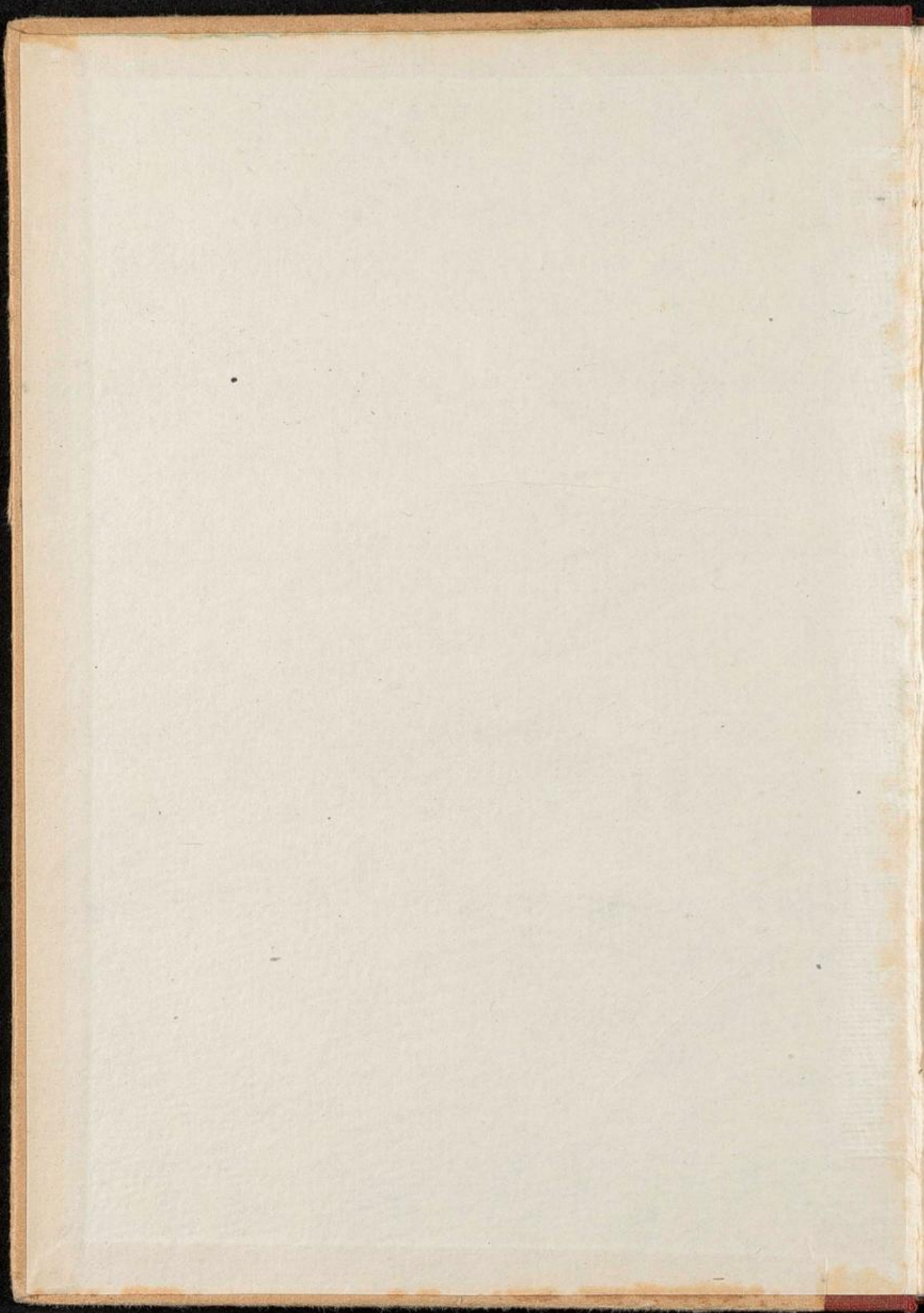
MUSEUM IN EISENSTADT

OJM_BIB_BG_127

~~7/85~~

Edmark
Erinnerungen
aus meinem
Leben
f

Kihola Verlag



Dieses Buch wurde am 9. Dezember 1996 von Dr. Gerhard Winkler,
Amt der burgenländischen Landesregierung, dem ÖJM
als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt.

B-19-4

ÖSTERREICHISCHES JÜDISCHES
MUSEUM IN EISENSTADT
UNTERBERGSTRASSE 6
7001 EISENSTADT
Telefon 0 26 82 / 51 45

H1658

MUSEUM IN EISENSTADT
K. K. HOHENLOHE-SCHWARZENBERG
K. K. HOHENLOHE-SCHWARZENBERG
K. K. HOHENLOHE-SCHWARZENBERG
K. K. HOHENLOHE-SCHWARZENBERG





Karl Goldmark

Bücherei
des
Burgenländischen Landesmuseums
Zeichen. 4481

Karl Goldmark

Erinnerungen aus meinem Leben

Mit einem Porträt

1922

Rikola Verlag
Wien Berlin Leipzig München

Bücherei
181
Lehrer

Erinnerung an mein Leben

Copyright 1922 by Nikola Verlag, Wien
Druck der Gesellschaft für graphische Industrie, Wien

1922

Nikola Verlag
Wien, Berlin, Leipzig, München

V o r w o r t

Von der steilen Höhe meiner Fünfundachtzig seh ich betrübt herab auf den reichen, blühenden Garten der Jugend...“ so schrieb Goldmark nicht allzulange vor seinem Tode an eine Freundin. Im hohen Alter des Patriarchen schritt er rüstig bis in die jüngste Gegenwart hinein; kurz nach der Jahreswende 1914–15 wurde er dem Leben entrissen. Das Schicksal, das sich ihm in der Jugend als sorgenvoller Gefährte zugesellt hatte, wandte sich ihm später lächelnd und freundlich zu; so war es ihm gegönnt, im Lichte seines Ruhmes bis ans Ende zu gehen. Er hatte Recht, vom blühenden Garten der Jugend zu reden. Der Garten grüßte ihn immer wieder im Frühlingsglanze. „Die Königin von Saba“, die Violinkonzerte, die „Ländliche Hochzeit“ und anderes stand noch immer unverwelkt da.

Wir können Goldmark, obschon er in Keszthely geboren ist, einen Wiener Komponisten nennen. Er selbst bezeichnet sich in dem bekannten Hilferufe für seine „Königin von Saba“ an Ed. Hanslick, der, vom Meister in den folgenden Erinnerungen aufgenommen, übrigens von Hanslick im 9. Bande der „Modernen Oper“ veröffentlicht worden ist, ohne Zögern als österreichischen Komponisten. Als Massenet einst um den Unterschied zwischen Brahms und Johann Strauß gefragt wurde, gab er

die charmante Antwort: „Brahms est l'âme de Vienne, Strauss en est le parfum.“ Man kann das, was darin von Brahms gesagt wird, auch auf Goldmark anwenden. Er war Geist, Seele dieser Stadt, in der er als junger, unbekannter Geiger einzog, den Gipfel seines Ruhms erstieg; aber auch in ihm war der Geist von Wien lebendig, jenes Wien, das sich damals aus vormärzlicher Residenz in eine moderne Großstadt umwandelte. Strauss hat eine seiner schönsten Walzersuiten aus dieser Blütezeit Wiens und seines Schaffens „Neu-Wien“ genannt. Der Titel ist wie ein Symbol. Der gleiche freudige Glanz, die gleiche festliche Lebensstimmung durchzieht die Goldmarksche Oper, den Straußschen Walzer, die Architektur dieser Zeit des neuen Wien mit ihrem Gold- und Farbenrausch und das Makartsche Gemälde. Man fühlt hier den großen wirtschaftlichen Aufschwung der Siebzigerjahre in Wien, die Lust an der Pracht, ja an der Verschwendung ...

Es ist unnötig, den Leser mit Goldmark bekannt zu machen. Seine Individualität steht seit der „Königin von Saba“ fest. Sehr fein hat ihn ein Wiener Witzkopf einmal einem Fremden als „Hofkomponisten der Königin von Saba“ vorgestellt. Er hat in dieser Oper alles von seinem Wesen gesagt. Er brauchte nichts mehr hinzuzufügen und nichts wegzunehmen. Es war ein Wurf für ein Erstlingswerk. Etwas Fertiges, Ausgereiftes. Alle folgenden Werke sind wie gut geratene Kinder der „Königin von Saba“: sie denken immer an die Mutter.

Das Charakteristische dieser „Königin“ ist neben ihrer Leidenschaft, dem dramatischen Feuer, vor allem die Verwendung exotisch-orientalischer Musik, nicht gelegentlich, wie etwa in der „Entführung“ oder in den „Ruinen von Athen“, sondern als Prinzip. Sodann die Form, die ein für das Publikum sehr glückliches Kompromiß zwischen der motivisch begleiteten Wagnerschen Rezitativ- und der alten festgefügtten Arienoper darstellt. In dem einen wie dem andern bedeutet die „Königin“ den Beginn einer neuen Opernära. Bei den Jungitalienern, die seit Jahrzehnten die Opernbühnen der Welt beherrschen, erscheint beides wieder, beinahe zum System ausgebildet; exotischer Musik und der erwähnten Kompromißform sind sie für ihre Erfolge sicher zu nicht geringem Danke verpflichtet. Man denke nur an Puccini!

Goldmarks Lebenswerk ist mit seinen kompositorischen Arbeiten nicht erschöpft. Er wußte auch gewandt die Feder zu führen; indes ist der Musikschriftsteller Goldmark ganz in Vergessenheit geraten. In den Memorien spricht der Meister selbst über seine kritischen Aufsätze. Sie sind überzeugend und klug geschrieben, er hat darin — vielleicht als einer der ersten — lebhaft für die Anregungen plaidiert, die unsere abendländische Tonkunst aus der jüdisch-orientalisch-exotischen Musik gewinnen könnte.

Seine Memoiren begann Goldmark, wie wir einer freundlichen Mitteilung der Frau Minna Hegenbarth-Goldmark entnehmen, in seinem 80. Lebensjahre (1910). Der Kriegsbeginn unterbrach die Niederschrift, der Tod hinderte ihre Wiederaufnahme

und Vollendung. Wie durch ein Fenster blickt man hier in sein Leben und späht in die Säle, wo sich die Feste abspielen, aber auch in die Stuben, wo geheime Regungen, wo Wünsche und Hoffnungen, Sorge und Not daheim sind. Wir überblicken die Entwicklung Wiens von den stürmischen Revolutionstagen des Jahres 1848 bis in die neueste Zeit und sehen, wie die großen Wellen geschichtlicher Ereignisse auch mit leisen Schlägen bis in die Kammer des armen Geigers dringen. Ein ganzes Menschenleben steigt langsam vor uns auf. Es ist eine Welt im Kleinen. Immer aber steht Goldmark's vornehmes, liebenswertes Wesen vor uns. Wir werden seine Vertrauten und sicher seine Freunde.

Wien, im September 1921.

Dr. Ferdinand Scherber

Karl Goldmark / Erinnerungen

Vorbemerk

Ich schreibe diese Erinnerungen in meinem 80. Lebensjahr, mit Ausnahme zweier Kriegerlebnisse vollständig aus dem Gedächtnisse. Dadurch mag wohl in dem langen Zeitraume manche Jahreszahl ungenau sein. Ich bin zwar der Meinung, über den werdenden gibt er selbst die beste Auskunft — über den gewordenen sprechen andere besser. Trotzdem habe ich nicht die Absicht, philosophisch über eigene psychologische Entwicklung zu berichten, sondern nur einfach Erlebtes zu erzählen. Man muß doch seinem Biographen auch etwas überlassen. Notgedrungen muß ich jedoch in der Darstellung meiner Jugendjahre meiner Bescheidenheit einigen Zwang auferlegen und nur von mir sprechen. Später will ich von anderen berichten, mit denen ich in Berührung kam und von denen zu reden sich lohnt.

Karl Goldmark

Meine Kindheit

Ich wurde am 18. Mai 1830 in Keszthely in Ungarn geboren. Mein Vater war Kantor und Notär der Gemeinde. Meine Erinnerung reicht bis in mein zweites Lebensjahr. Ein Stadtwachmann (Heiduck) kam ins Haus und trug mich auf seinen Armen ins Komitatshaus zur Impfung. Es scheint damals wenigstens in diesem Orte Impfwang geherrscht zu haben. Noch seh ich deutlich das Gesicht des Mannes, das Zimmer, das mit grünem Tuch überzogene Doppelpult, darüber freischwebend ein gesticktes Glockenband mit Messinggriff; ich sah den Arzt, den Messerstich — damals wurde noch gestochen. Ich denke, einen strammen Jungen von drei Jahren läßt man schon nebenher laufen. Da ich aber getragen und auf dem Arm des Heiducken geimpft wurde, dürfte ich kaum älter als zwei Jahre gewesen sein.

*

Von Keszthely übersiedelten meine Eltern nach einem Dorfe Táb, wo wir ein Jahr verblieben. So wie den Schafen vom Besitzer ein Zeichen eingebrannt wird, so erhielt auch ich eine ungarische Marke zeitlebens. Bei der unpässierbaren Dorfstraße — den Straßenkot eines ungarischen Dorfes im Winter vor 70 Jahren kann man sich nicht genug großartig vorstellen — wurde ich rittlings auf dem Rücken eines Hausgenossen von irgendwo nach Hause getragen, als ich plötzlich einen heftigen Schlag auf den Kopf fühlte, den ein Bub des Nachbars (Konaz, Schafhirt, vulgo Räuber) mit gut gezielter, spitzem Steine ausführte. Ich hatte eine große, tiefe Wunde und noch heute ist die große Narbe sichtbar.

In meinem vierten Lebensjahr zogen wir nach Deutsch-Kreuz, einem Dorfe bei Odenburg. Dort verblieb ich bis zu meinem 14. Jahr. Mein Vater hatte in seinen beiden Eigenschaften als Kantor und Notär, wie man es damals nannte, ein Gehalt von 200 fl. jährlich und 12 lebende Kinder um sich, mit den verstorbenen 21 oder 24, ich bin darüber nicht genau informiert. Selbstverständlich gab es da weder französische Bonnen noch Hofmeister. Das ältere mußte das jüngere erziehen, das heißt des Morgens waschen, kämmen usw. Dann wurde die kleine Herde ins Freie gelassen, die auf Feld und Wiesen tollte — bis zur nächsten Fütterung, die kärglich genug ausfiel.

Und keine Schule

Ich hatte das Glück, keine Schule zu besuchen. Wer da zusieht, wie dem armen Kinde die Jugend, dieser holde Traum — ach, nur einmal geträumt — vergällt und verbittert wird, in der Schule, im Hause mit Arbeit überlastet, die, seinen Jahren noch nicht angemessen, seine Arbeitsfähigkeit übersteigt, in der Stadt, in dumpfen Stuben ohne Luft, von einem Tage zum anderen das kindliche Herz mit Angst und Sorge beschwert, ob die Arbeit dem strengen Lehrer, ob die Zensur die besorgten Eltern befriedigt — wer all das an seinen Kindern selbst erlebt, wird mir glauben, wenn ich sage: ich hatte eine glückliche Kindheit; denn keinerlei Schulsorge oder Plage bedrückte mich.

Es wäre albern, zu glauben, daß ich damit die Notwendigkeit der Schule verkenne. Habe ich es doch selbst später schmerzlich empfunden, aus Mangel jeglicher musikalischen Erziehung die schönsten Jahre blühender Jugend (als Komponist) verloren zu haben. Auch hat nicht gerade jeder den Kopf, die Spannkraft, den eisernen, unermüdlchen Lerntrieb (der mir bis ins hohe

Alter verblieb), immer sich selbst zu lehren und zu ernähren, das autodidaktisch auf großen Umwegen sich mühevoll zu erwerben, was die Schule in sorgfältiger Auswahl wohl vorbereitet ihm auf kürzestem Wege entgegenbringt. Aber von allen diesen Notwendigkeiten hatte ich ja damals keine Ahnung; ich spielte sorglos auf Wiesen und Feldern, in Wäldern, auf Bäumen und — Misthaufen, wo und wie es mir am lustigsten schien. Ich darf mit Recht sagen, meine Kindheit war eine glückliche — im Elternhause.

*

Ich hatte Zeit und Muße genug zu allen Tollheiten und Jugendstreichern. Einer, gewiß der unbedeutendste, ist mir, vielleicht wegen seiner Begleiterscheinungen, doch am lebhaftesten in Erinnerung geblieben.

Ich raubte einer Marktfrau ein wohlriechendes (Mintz-) Blatt aus ihrem Blumenkorbe und lief davon. Der Vater sah es vom Fenster aus und als ich nach Hause kam, gab's eine so ausgiebige Besichtigung dieses Falls, daß ich mehrere Tage das Stehen dem Sitzen vorzog. Und noch heute liebe ich das Blatt, denn sein Duft zaubert mir die Kindheit mit all ihren Süßigkeiten herauf. (Ich finde das Blatt noch stets in meinem Garten eigens für mich gepflanzt.) In dem kleinen ungarischen Dorfe gab es für die deutsche Bevölkerung keine Schule. Den ersten Unterricht im Schreiben und Lesen erhielt ich, zwölfjährig, von meinem nachmaligen Schwager Friedmann.

Musikalische Anfänge

Meine musikalische Anlage offenbarte sich in sonderbarer Weise. Nach einem Hochzeitsdiner blieb eine Anzahl halbgefüllter Gläser

zurück. Ich bemerkte, daß jedes, je nach seiner Füllung, einen tieferen oder höheren Ton gab. Mit diesen Gläsern stellte ich eine Skala zusammen und mit einem Stäbchen spielte ich dann mir bekannte Weisen zum großen Erstaunen meiner Umgebung — und das „Genie“ war geboren. Musik im eigentlichsten Sinne hatte ich nie gehört. Die Tanzmusik, von vier Handwerkern auf entsetzlich verstimmtten Blasinstrumenten gespielt, verdiente wohl kaum den Namen Musik.

Auch mein erster Musikunterricht war nicht danach angetan, mir von der Musik und ihrer erhabenen Mission einen besonderen Begriff zu geben.

Einer unserer Chorsänger, der ein bißchen Geige spielte, nahm mich als Elfjährigen in die Lehre und der Unterricht begann damit — nachdem er mir gezeigt, wie man Geige und Bogen hält — daß er auf seiner Geige einen Walzer spielte und ich, ohne von Noten oder Takt das geringste zu wissen, sollte auf meiner Geige akkompagnieren, das heißt er spielte in C-Dur, markierte mit dem Fuß den Niederstrich (das erste Viertel), und ich sollte auf den tieferen Saiten in Doppelgriffen E-C und F-D, zweites und drittes Viertel, nachschlagen. Nun, ich glaube, der Lehrer hat mit dem Fiedelbogen jedenfalls besser auf meine kleinen Finger nachgeschlagen als ich. Nun aber sollte mir doch eine Ahnung von Musik und ihrer poesievollen Macht aufdämmern.

*

In diesem meinem Heimatdorfe hat das Wort Poesie weder dem Sinne, noch der Empfindung nach überhaupt existiert. Die Menschen daselbst, in ärmlichsten Verhältnissen lebend, in kümmerlicher Arbeit nur den notwendigsten materiellen Lebensbedürfnissen nachgehend, auf die einzig und allein ihr Sinn und

Streben gerichtet war (oder noch ist), hatten nach seelischen Erhebungen keinerlei Bedürfnis. In tiefer Familienliebe und Zusammengehörigkeit sowie in tiefer religiöser Andacht konzentrierte sich alles Gefühlsleben und fand da sein Genügen. Der Begriff „Kunst“ in all ihren Abstufungen, wie Musik, Bildwerke, Theater, Lektüre, existierte nicht. Meine Mutter war zwar eine eifrige Leserin, aber das mußte sie fast heimlich tun, denn es galt für Sünde, ein deutsches Buch zu lesen. Im allgemeinen gab es auch keine Bücher, am allerwenigsten Musik um ihrer selbst willen.

*

Nun trat ein Ereignis ein, das über meine Zukunft entscheiden sollte.

An unser Haus grenzten Baumgärten. Dahinter dehnten sich weite Acker und an diese anschließend ein Haselnußwäldchen. Das war mein liebster Aufenthalt.

Eines schönen, sonnigen Tages ging ich dahin, legte mich auf den Rücken ins Gras, starrte in den blauen Himmel und ließ mir die warme Sonne ins Gesicht scheinen. Es war Sonntagvormittag. Feierliche Stille umgab mich, nur Bienen und Käfer summten; hoch in den Lüften jubilierten die Lerchen süße Weisen.

Da, mit einem Male erklangen sanfte Kirchenglocken aus weiter Ferne, und als diese schwiegen, erbrauste die Orgel mit Macht. Sie wurde sanft und vier Stimmen mit ihr vereint sangen in Dreiklänge die heilige Messe.

Ein Strom von Wohllaut, von weichen Harmonien überflutete mich. Diese durch Entfernung idealisierten, immateriellen, weithin schwebenden süßen Klänge, wie tief senkten sie sich in das der Musik entgegenblühende Kinderherz! Ich hatte so etwas nie gehört, denn die Kirche, von der wir entfernt wohnten, durften

wir nie betreten. Zum ersten Male hörte und empfand ich die erschütternde Macht der Harmonie, der Musik überhaupt. In meiner Unwissenheit konnte ich mir keine Rechenschaft geben über das, was ich hörte — aber ich hatte Tränen in den Augen und noch heute erschauere ich, gedenke ich dieses ersten, so mächtigen musikalischen Eindrucks. In diesem Augenblick hatte sich mein Geschick, meine Zukunft entschieden, war mein Lebensberuf bestimmt — ich war Musiker und — sonderbar genug — durch die katholische Kirche.

*

Im Jahre 1842 wurde ich einem tüchtigen Geigenlehrer in Odenburg übergeben. Eipeldauer hieß der Wackere; Lehrer an der Odenburger Musikschule.

Und so wanderte ich zweimal in der Woche, mit Geigenkasten und Notenschule bewaffnet, zu Fuß zwei Stunden Weges zeitlich früh von Deutsch-Kreuz nach Odenburg zum Unterricht und nachher ebenso zurück.

Eines Morgens sieben Uhr früh stand ich auf dem Marktplatz in Odenburg, die Stunde meines Unterrichtes erwartend. Da wurde es bei wolkenlosem Himmel allmählich dunkler. Große Aufregung ergriff die Marktleute; alles Geflügel schrie und flatterte ängstlich. Die zunehmende Dunkelheit vertiefte sich bis zu schwarzbrauner Färbung — es war die totale Sonnenfinsternis des Jahres 1842.

*

In diesem Sommer machte ich meinen ersten zwölfstündigen Marsch. Das Bad Wolfs am Neusiedler See bildet mit Deutsch-Kreuz und Odenburg ein Dreieck, von einem zum andern genau zwei Stunden Weges. Eines Tages ging ich mit meinem

Vater nach Wolfs, da meine Schwester dort die Kur gebrauchte. Von dort aus mußte ich einen vergessenen Brief von Deutsch-Kreuz holen, zurück nach Wolfs, von dort aus zur Post nach Odenburg, zurück nach Wolfs und von da heim nach Deutsch-Kreuz. Summa zwölf Stunden. Für den Zwölfjährigen eine gute Vorstudie seiner späteren, durch dreißig Jahre fortgesetzten Bergwanderungen.

*

Nun will ich zweier Erlebnisse gedenken, die zu den stärksten Eindrücken meiner Kindheit gehören.

Die Stadt Odenburg hatte ein neues Theater gebaut, das in diesem Jahre eröffnet wurde. Direktor Pokorny vom Theater an der Wien hatte es in Pacht genommen und eine gute Gesellschaft dahingebacht. Zwei junge Männer nahmen mich mit zu einer Vorstellung. Wir gingen zwei Stunden, mußten vier Stunden auf die Eröffnung des Theaters warten, dann hinauf — Stehplätze auf der letzten Galerie. Das dunkle, noch nie gesehene Theater, der geschlossene Vorhang, endlich Licht, das stimmende Orchester — wie mir das Herz klopfte vor geheimnisvoller, süßer Erwartung des Wunderbaren, das sich ereignen sollte — und es ereignete sich — man gab den „Verschwender“. Atemlos, traumverloren, berauscht stand ich da, horchte und lauschte ergriffen — unvergeßlich fürs ganze Leben. In unserer blasierten Zeit, wo man vierjährige Kinder schon ins Theater — wenigstens zu Kindervorstellungen führt, kann man sich nur schwer die Wirkung vorstellen, die dieses poesieumflossene Feenmärchen auf das noch so gänzlich unberührte, unvorbereitete und doch schon so empfängliche Kindergemüt machte. In gleicher Weise und mit gleich starker Wirkung hörte ich bald darauf die „Schweizerfamilie“ von Weigl.

*

Im Geigenspiel schien ich gute Fortschritte gemacht zu haben, denn schon nach einjährigem Unterrichte trat ich im Jahre 1843 in einem Vereinskonzert zum ersten Male auf.

Als ich nach sechzig Jahren einer Einladung zu einer Jubelfeier dieses Vereines folgte, las ich in einer bei dieser Gelegenheit erschienenen Festschrift drei Konzertprogramme, nach welchen ich im Winter 1843 und 1844 als Schüler dieses Vereines auftrat. Ich spielte Stücke über Opernmotive von Jansa. Aber da sollte ich noch etwas Merkwürdiges erleben: ich sah und hörte das erstemal — ein Klavier! Professor Pirkhert aus Wien spielte Lisztsche, Thalbergsche Phantasien. Mein Entzücken war ebenso groß wie mein Erstaunen darüber, daß die Finger nur so hinrasten, ohne sich zu verwirren oder daneben zu greifen. Auch warum die Leute klatschten, war mir unbegreiflich.

*

„Zu Wien, da lernt' ich singen und sagen.“
Walther von der Vogelweide

Mit dem Sommer 1844 beginnt ein neuer Lebensabschnitt; ich kam nach Wien zur weiteren Ausbildung. Mein um zehn Jahre älterer Bruder Josef, der in Wien Medizin studierte, nahm mich auf. Zunächst mußte ich alle niedrigen häuslichen Arbeiten machen, wie Holz- und Wassertragen, Kleider und Schuhe reinigen, doch war das selbstverständlich und machte mir auch nichts. Frühstück und Abendbrot hatte ich zu Hause; für Mittagmahl hatte ich bei sieben verschiedenen wohlthätigen Familien einen Freitisch in der Woche.

Der vortreffliche Quartettspieler Jansa, Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle, wurde mein Lehrer. Er besah meine Geige, sie

war in schlechtem Zustande. Er wies mich an Stofz, den damals besten Geigenmacher Wiens. Seine Werkstatt war ein kleines Kämmerchen in der Grünangergasse. Als ich meine reparierte Geige dort abholte, sah ich etwas ganz besonders Aufregendes: die drei größten Geiger und Lehrer Wiens in traulichem Gespräch in dem engen Kämmerchen beisammen sitzen und sich über Geigenbau unterhalten. Es waren dies Josef Böhm, der Lehrer H. W. Ernsts, Josef Joachims und vieler anderer hervorragender Geiger, dann Mayseder, Konzertmeister der Hofoper, und Jansa. Haydn, Mozart und Beethoven zusammen hätten mich nicht mit solcher Ehrfurcht erfüllt wie diese drei Heroen der Geige. Ich hatte damals noch keine andere Welt als die der Geige.

*

Mein Bruder Josef stand unmittelbar vor seinem Doktor-rigorosum. Er war ein tüchtiger Chemiker und erwarb seinen Unterhalt damit, daß er für Rigorosanten chemische Kurse hielt. Später hatte er die wichtige Entdeckung des amorphen Phosphors gemacht, deren Früchte ihm leider durch seine Flucht nach Amerika verloren gingen.

Bei diesen chemischen Kursen mußte ich Samulus alles vorbereiten, die verschiedenen Präparate, Fläschchen, Gläser, Retorten ordnen. Während seines Vortrages saß ich hinter einer spanischen Wand und schrieb Duette für zwei Violinen. Es waren dies meiner Erinnerung nach meine ersten Kompositionsversuche.

Um sie mit einem Kollegen durchzuspielen, nahm ich sie mit zur Geigenstunde und ließ sie im Vorzimmer liegen. Jansa begleitete mich zufällig hinaus, sah das Manuskript, las es und sagte mit wohlwollendem Lächeln. „Nur immer zu.“ Und ich schrieb immer zu, ohne irgend etwas von Harmonielehre oder

Kontrapunkt zu wissen. Er wohnte im vierten Stock im Schottenhof. Als ich die Treppe hinabging, kam ein junges Mädchen, etwas jünger als ich, mit dem Geigenkasten in der Hand die Treppe herauf. Ich wußte, wohin ihr Weg ging. Auf meine Frage später, wer das Mädchen sei, sagte Jansa: „Das ist ein gar talentvolles Kind namens Neruda.“ Es war die nachmals berühmt gewordene Geigerin Hallé-Neruda.

Jansa empfahl mir, fleißig gute Musik zu hören, und nannte den Sonntagsgottesdienst in der kaiserlichen Hofkapelle als die beste und für mich billigste Gelegenheit hiefür. Ich erinnerte mich des so starken Eindrucks im Haselnußwäldchen in meiner Heimat und lange Zeit fehlte ich an keinem Sonntag in der kaiserlichen Hofkapelle.

Anderweitigen Schulunterricht erhielt ich auch jetzt noch nicht. Aber ich trat in einen Kreis hochgebildeter junger Männer, Doktoren der Medizin, die bei meinem Bruder verkehrten. Ich lernte reines Deutsch sprechen. Das erste Buch, das mir mein Bruder in die Hand gab, war „Knigges Umgang mit Menschen“. Es schien wohl sehr nötig. Das zweite war „Göz von Verlichingen“ und als drittes las ich die „Türkenbelagerung von Wien“.

*

Um diese Zeit verübte ich einen ebenso dummen als niederträchtigen Streich. Die erste Wohnung, in die ich bei meinem Bruder eintrat, war in der Schlüsselgasse (Alservorstadt). Nun wohnten wir in der Biaristengasse. Mein Bruder bereitete sich zu seinem Rigorosum vor, in Gemeinschaft mit dem nachmals berühmten Professor Zeißl. Ich wurde beauftragt, ein ganzes Skelett zum Zwecke anatomischer Studien aus dem nahen Allgemeinen Krankenhause zu holen. Wir bewohnten ein Zimmer

und Vorzimmer, an diese schlossen sich zwei Zimmer, die unsere Hausfrau mit ihrer Tochter, einem Mädchen von 16 Jahren, bewohnte.

Ich hatte das Skelett, sorgfältig in ein Leintuch gewickelt, abgeholt. In tiefer Abenddämmerung hörte ich das trällernde Mädchen sich nahen, um die Betten abzuräumen. Ich stellte das ins Leintuch gehüllte Skelett senkrecht vor die Türe und hockte mich dahinter. Das Mädchen öffnete die Türe und blieb erstarrt stehen. Ich zupfe und ziehe das Leintuch vom Kopfe, so daß der Totenschädel bloß war und mache einen tiefen Seufzer. Das Mädchen stößt einen furchtbaren Schrei aus und stürzt ohnmächtig zusammen. Die Mutter eilt herbei, wir bringen das bewußtlose Mädchen zu Bette. Sie hatte ein mehrwöchiges Fieber. An den nötigen wohlverdienten Ohrfeigen hat es mein Bruder Gott sei Dank nicht fehlen lassen.

*

Mein Geigenunterricht bei Jansa mußte nach 1½ Jahren leider aufhören. Ich hatte tüchtige Fortschritte gemacht; aber mein armer Vater konnte nicht weiter. Die zahlreiche Familie, das spärliche Gehalt (200 fl. jährlich), der Unterricht bei Jansa, 24 fl. monatlich, selbst mit den Nebeneinkünften aus der Notärstelle ging es nicht weiter.

Zu weiterem Unglück für mich bekam mein Bruder, der mittlerweile Doktor wurde, die Stelle als Sekundararzt im Allgemeinen Krankenhaus. Er übersiedelte dahin und ich war ziemlich an die Luft gesetzt. Ich mietete ein Kämmerchen in der Leopoldstadt. Nun begann für mich eine gar traurige, viele Jahre dauernde Zeit des Elends, des Hungerns. Die Verhältnisse meines Bruders waren nicht danach, mich wesentlich zu

unterstützen; die des Vaters noch weniger. Mein Bruder zahlte mir die Zimmermiete, gab mir aus seinem Holzvorrat meterlange weiche Scheite, die ich, in Papier gehüllt, in meine entfernte Wohnung tragen, dort selbst zerkleinern und in den 4. Stock bringen mußte. Vom Hause erhielt ich allwöchentlich einen Laib Brot, ein Säckchen gerösteten Mehls — ein Löffel davon in heißes Wasser gab eine Suppe —, die frischgewaschene Wäsche und einen Silberzwanziger ($\frac{1}{3}$ Gulden). Es war wenig. Aber es genügte, um nicht zu verhungern. All das mußte ich mir von einem Manne holen, der allwöchentlich Gänse von Kreutz nach Wien brachte. Doch wenn der Mann ausblieb, was in wärmerer Zeit immer geschah — o weh! Verzweiflung. Woher am nächsten Tag für eine Woche Brot nehmen? Die Zeit des Elends hat noch viele Jahre gedauert, aber diese war wohl die schrecklichste.

Um diese Zeit hat sich folgende heitere, alles beleuchtende Episode ereignet.

Mein Vater kam nach Wien und schlief die Nacht bei mir. Zeitlich morgens läutet man; ich gehe hinaus und öffne. Ein Freund stand draußen und es entspinnt sich folgender Dialog:

Er: Lieber Freund, ich muß Sie bitten, mir das Geld zu zahlen, das Sie mir schulden.

Ich: Heute leider unmöglich.

Er: Sie müssen mir das Geld geben, ich brauche es dringend.

Ich: Mit dem besten Willen kann ich es heute nicht.

Er: Aber ich versichere Sie, ich muß das Geld haben, ich kann die Summe nicht entbehren.

Ich: Und wenn Sie mich auf den Kopf stellen, ich habe sie nicht.

Ins Zimmer zurückgekehrt, sagte der Vater zu mir, der bei offener Thür alles gehört hatte: „Was ist das, Karl, du hast Schulden?“ „Na, Schulden kann mans so eigentlich nicht nennen, ich bin ihm etwas Geld schuldig.“ „Und wieviel?“ fragte der

Vater. Etwas zögernd antwortete ich: „Zwei Kreuzer“ (wortwörtlich). Hierauf der Vater lächelnd: „Hat er dir diese Summe bar geliehen?“ Ich: „Das gerade nicht; er verkaufte mir dafür eine Speisemarke der Suppenanstalt Todesco.“ Diese Marken waren unentgeltlich zu haben für den, der darum ansuchte. Ich tat's nie.

*

Ich hatte nun keinerlei Unterricht, spielte viel Geige, komponierte ohne die geringste Kenntnis von Harmonielehre oder gar Kontrapunkt immer drauf los, und zwar ausschließlich für die Geige: Fantastien, Variationen, Konzerte. Von der Existenz Haydns, Mozarts, Beethovens hatte ich keine Ahnung. Auch wenn ich vielleicht hie und da von diesen etwas hörte, traten sie mir nicht näher. Meine Götter waren Bériot, Alard, Vieuxtemps. So lebte ich bis zum Sommer 1847.

Mein Bruder, der ohne weitere Ausbildung durch gute Lehrer nur wenig Hoffnung in meine Karriere als Geigenvirtuose setzte, sagte mir im Juli dieses Jahres: „Du gehst jetzt nach Hause zu den Eltern; du mußt in zwei Monaten bis ersten Oktober Prüfung aus der 3. Normalklasse machen (jetzt vierte), da heißt es fleißig arbeiten. Mit diesem Zeugnis findest du Aufnahme in der Technik. Du mußt einen andern Beruf ergreifen; mit der Geige geht es in dieser Weise nicht mehr. Lust du das, so will ich dich weiter unterstützen, wenn nicht — so nicht.“ Mir wurde schwer ums Herz; ich sollte der Geige, der Musik überhaupt, entsagen: aber ich hatte keine Wahl. Und so ging ich auf den sogenannten Tandel- (Trödel-) Markt, kaufte mir, so gut ich es fand, die nötigen Schulbücher für dieses Studium. Bei alldem klopfte mir das Herz vor Freude.

Wie oft hatte ich Nächte in verzehrender Sehnsucht nach meiner geliebten Heimat durchgeweint, namentlich in der ersten Zeit. Der Kontrast war zu groß. Aus dem sorglosen fröhlichen Kinderleben, dem Herumstreifen in Feld, Wald und Wiesen, plötzlich in die fremde große Stadt gepfercht, in die strenge Hand meines Bruders gegeben. Und gar die letzte Zeit des Elends, des Hungerns, getrennt von Eltern, Geschwistern, Jugendspielen, von allem, was mir lieb war. Nun sollte ich die Heimat, die geliebten Eltern und Geschwister wiedersehen.

*

Ende Juli 1847 kam ich heim. Ich legte die Geige weg und nahm die Bücher. Um 5 Uhr morgens war ich mit meinen Büchern auf dem Felde, dann schloß ich mich ins Zimmer ein und arbeitete ohne jede Anleitung bis in die sinkende Nacht.

Unter meinen Lehrgegenständen befand sich auch Geometrie. Ich öffne das alte, abgegriffene Lehrbuch und — o Schrecken! es fehlen zwei Tabellen mit sämtlichen geometrischen Figuren, auf die sich der Text bezog. Ich mußte alle Figuren aus dem Text allein, ohne bildliche Darstellung mir erklären. So auch die bekannte Eselsbrücke, den Pythagoräischen Lehrsatz: das Quadrat über der Hypotenuse ist gleich der Summe der Quadrate über den beiden Katheten. Um mir die Sache, die verschiedenen geometrischen Lehrsätze möglichst klar und anschaulich zu machen, verfertigte ich aus Bindfaden eine Meßkette, ließ mir vom Tischler den Dreifußtisch machen, aus Pappdeckel machte ich ein Diopterlineal, aus dem abgeschlagenen langen Halse einer Flasche eine Wasserwaage. So ausgerüstet zog ich mit meinem jüngeren Bruder Sandor aufs Feld, nahm die Gegend auf, maß aus der Entfernung die Höhe des Kirchturms usw. Diese

Messungen dürften an Verlässlichkeit manches zu wünschen gelassen haben, aber mir verschafften sie doch Klarheit und Anschaulichkeit.

Nach kaum zwei Monaten war ich fertig. Ende September ging ich nach Wien, um dort in die Technik einzutreten. Auf dem Wege dahin hielt ich mich in Wiener-Neustadt auf, um dort bei dem Schuldirektor Prüfung zu machen. Da noch Schulferien waren, konnte dies leicht geschehen.

Ich läute also bei dem Schuldirektor, das Dienstmädchen öffnet, sieht mich an und — verschwindet. Sie kommt gleich zurück und — gibt mir einen Groschen in die Hand. Meine Kleidung ließ wohl den Irrtum begreiflich erscheinen. — Nachdem ich die edle Gabe dankend abgelehnt — wir waren wohl beide rot — und meine Absicht kundgegeben hatte, wurde ich gleich vom Schuldirektor wohlwollend empfangen. Er prüfte mich und zu meinem Erstaunen erfuhr ich, daß Geometrie gar nicht im Schulplan sei. Nur in den „Brüchen“ (noch heute meine Krankheit) und im Diktandoschreiben lateinischer Wörter erhielt ich „gut“. Ich wußte gar nicht, daß letzteres gefordert wird. Sonst durchaus „vorzüglich“.

Es war die einzige öffentliche Prüfung, die ich in meinem Leben machte. Bei allem, was ich musikalisch und literarisch autodidaktisch mir erworben, ist dieses in zwei Monaten errungene Zeugnis mein stolzester Besitz. Ich bewahre diese Reliquie noch heute.

*

Am 1. Oktober fand ich Aufnahme in der Technik. Nach der damaligen Schulordnung war das möglich. Ich hörte Algebra bei Professor Spitzer und verstand zunächst kein Wort von der ganzen Herrlichkeit.

Glücklicherweise fand ich auch gleichzeitig Aufnahme im Konservatorium. Ich ging zu Professor Böhm, spielte ihm etwas

vor (D=Moll-Konzert von Spohr), und er nahm mich in seine Aus-
bildungsklasse. Harmonielehre hörte ich bei Gottfried Preyer. Der
Schüler am Konservatorium lernt vom Mitschüler oft mehr als vom
Lehrer. Diese haben Qualitäten, gute und schlechte; beide sind
instruktiv.

Josef Böhm war ein außerordentlicher Lehrer. Große Vir-
tuosität, verbunden mit musikalischer Durchbildung waren Ergeb-
nisse seines Unterrichts. Er sprach sehr wenig, sein Tadel war
ein höhnisch-grinsendes Lächeln; es war vernichtend. In den fünf
Monaten meines Schulbesuches seiner obersten Klasse bekam ich
nur zu sehen, wie man die Geige hält. Und doch gingen aus
dieser Klasse die größten Geiger hervor; so zum Beispiel Ernst,
Joachim, Auer, Ludwig Strauß, Singer usw.

Freilich, ihn spielen zu hören, genossen nur seine Privatschüler.
Und von diesen lernten wir. Endlich geregelter theoretischer
Musikunterricht. Die Technik sah mich nur wenig mehr, desto
fleißiger oblag ich den beiden Musikfächern. Ich begann endlich
auch Musik zu hören. Als Schüler des Konservatoriums durfte
ich auf der Ehorgalerie des Kleinen Musikvereinssaals die Konzerte
anhören. Da hörte ich Liszt, Thalberg, Dreyschock, Willmers,
die Geiger H. W. Ernst, Vieuxtemps, Molique, den 15 jährigen
Joachim (Beethoven-Konzert), die beiden jungen Hellmesberger
und viele andere. Wichtiger waren mir die sechs Streichquartette
Jansas im Streichersaal, am Sonntag die einzige existierende
Kammermusik, und am allerwichtigsten die von Preyer geleiteten
Orchesterübungen der Schüler. Die beiden letzten offenbarten mir,
wenn auch nur spärlich, eine neue Welt, die Welt Haydns,
Mozarts, Beethovens. Es ist charakteristisch für die Zeit, daß es
damals keine Orchester-, keine Gesangs- oder Liederkonzerte gab.

Die von der Gesellschaft der Musikfreunde gegründeten Concerts
spirituels sowie die philharmonischen Konzerte Nicolais waren

eingegangen. Und so herrschten nur die Virtuosenkonzerte mit ihren zumeist fragwürdigen Opernfantasiën. Um so wohlthuender und wertvoller waren mir diese unsere Orchesterübungen. Eine der schmerzlichsten Verkennungen künstlerischer Größe und bezeichnend für die Urtheile dieser Zeit über den späteren Beethoven ist ein Ausspruch — der mir auch im Gedächtnis haften geblieben ist — unseres trefflichen Lehrers in Harmonielehre und Kontrapunkt, Gottfried Preyer, der als Direktor des Konservatoriums, wie schon bemerkt, auch die Orchesterübungen leitete. Einstmals ließ er uns den ersten Satz der Neunten Symphonie von Beethoven spielen. Am Schlusse derselben sagte er: „Meine Lieben, ihr müßt euch über dieses Stück nicht sehr verwundern. Beethoven war damals schon nicht mehr ganz klaren Geistes.“ — So geschehen zwanzig Jahre nach dem Tode Beethovens. Und damit sage ich meinem guten, tüchtigen Lehrer nichts Böses nach — es war so ziemlich das allgemeine Urtheil.

Dieses Urtheil hat sich mittlerweile geändert. Noch möchte ich ein hübsches Wort von ihm anführen. Dreiundfünfzig Jahre später sendete mir Preyer zu meinem 70. Geburtstage seinen Glückwunsch. Gerührt dankte ich dem geliebten Lehrer in einem herzlich warmen Brief, ihm als Schüler meine tiefe Verehrung bezeugend. Er, der nun 93 jährige, antwortete hierauf mit folgenden Worten: „Die leere Uhr steht aufrecht, die volle neigt sich.“

Diese fruchtbare Zeit des Lernens von anderen sollte leider plötzlich unterbrochen und für immer zu Ende sein.

Kriegserlebnis

Am 13. März 1848 in den Abendstunden ging ich mit meinem Geigenkasten ahnungslos aus der Leopoldstadt, wo ich

wohnte, ins Konservatorium unter den Tuchlauben zum Geigenunterricht des Professors Böhm. Als ich auf den Hohen Markt einbog, konnte ich kaum weiter; der Platz war dicht gefüllt, vor dem Schrannegebäude (Polizeihaus) am dichtesten. Ich sah, wie einer an der Front hinauffletterte und der daselbst angebrachten Justitia die Wage herunterbrach. Ich hatte keine Ahnung davon, was vorging und ging ruhigen Gemütes weiter in die Tuchlauben zum Konservatorium (jetzt Mattoni-Haus). Da höre ich plötzlich schießen und sehe einen Trupp Soldaten von der Burg herab mir entgegen marschieren. Ich bog in ein nur angelehntes Haustor ein. Unter der Einfahrt fand ich einen an die Wand hingelegten Toten; er hielt beide Hände kreuzweis an die Seiten gepreßt. Ich eilte fort zur Schule. Geschlossen. Da ich außerhalb aller gesellschaftlichen oder studentischen Verbindungen still und einsam lebte, hatte ich keine Ahnung von den Vorgängen und deren Ursachen. Ich hörte nur: „Es ist Revolution.“

Anderen Morgens (14. März) ging ich zu meinem Bruder Josef, der erster Sekundararzt im Allgemeinen Krankenhaus war. Der habe gar nicht zu Hause geschlafen, sagte man mir dort. Von anderen jungen Ärzten erfuhr ich, daß er sich in der Aufstandsbewegung befinde. Mittlerweile wurde viel geschossen. Die Arbeiter hatten eine Fabrik in Fünfhaus angezündet. Die Studenten, die sich formierten, wurden zur Hälfte hinausgeschickt, mein Bruder sollte ihr Führer sein. Am 15. März früh ging ich wieder in seine Wohnung — er war noch immer nicht zurück. Niemand wußte Bescheid über ihn. Am Abend dieses Tages kam die Konstitution. Allgemeiner Jubel. Donnerstag, am 16. suchte ich abermals meinen Bruder auf. Vergebens — noch nicht zurückgekehrt. Nun wurde mir angst und bange. Ich suchte und fragte, schließlich ging ich in die Totenkammer (im Allgemeinen Krankenhaus), ob ich ihn vielleicht unter den Toten fände. Es

lagen etwa zwanzig erschossene Menschen da. Er war glücklicherweise nicht darunter. Am Abend desselben Tages ging ich über den sehr belebten Stephansplatz. Da höre ich dicht hinter mir eine gänzlich tonlose, heisere Stimme „halt“ rufen. Ich drehe mich um, mein Bruder als Führer einer Schar Studenten steht vor mir, einen alten, rostigen Türkenäbel in der Hand (die Scheide fehlte). Bekanntlich bewaffnete sich die Menge aus dem Zeughaufe. Ich erinnere mich, selbst eine alte Steinflinte längere Zeit in meinem Zimmer gehabt zu haben, ohne mehr zu wissen, woher ich sie hatte; denn im Zeughaufe war ich nicht. Ich ging nun mit meinem Bruder und den jungen Studenten ins Gasthaus („Schnecke“) auf dem Petersplatz. Mein Bruder blieb an der Spitze der Bewegung beteiligt. Er war leidenschaftlich-heftigen Gemütes, aber herzensgut, begeistert für Recht und Freiheit, unfähig eines unedlen Gedankens.

Am 26. Mai wäre er bald von der wild aufgeregten Menge gehncht worden, weil er abriet, Barrikaden zu bauen, denn es sei keine Gefahr vorhanden. Er hatte Recht behalten, das Vertrauen in seine freiheitliche Gesinnung hatte noch zugenommen. Später wurde er in den Reichstag gewählt.

Nach dem 26. Mai schickte er mich nach Hause zu den Eltern nach Deutsch-Kreuz.

Die Lage Wiens wurde immer kritischer; Windisch-Grätz schickte sich an, Wien zu belagern und Jelacic zog mit einem kroatischen Hilfskorps („Grenzer“) heran, um sich ihm anzuschließen. Er ging, an Odenburg vorbei, über die steirische Grenze nach Wien. Ungarn stand schon im Kriege gegen Osterreich. Da kam eines Tages von Odenburg eine Kundmachung, daß die ganze männliche Bevölkerung bis zum 60. Lebensjahre, alles was Waffen tragen könne, dem Feinde — das ist Jelacic — entgegenzugehen habe, um ihm den Weg zu verlegen. In dieser

Rundmachung hieß es: „Es werden von nun an alle Glocken schweigen; läuten sie aber, dann bedeutet das Sturm und alles muß marschieren.“ Es war Landsturmaufgebot. Und also geschah es. Das liebliche Mittag- und Abendgeläute war verstummt. Wir erhielten aus Odenburg senkrecht aufgepflanzte Sensen als einzige Waffe. Solcherart wurde das ganze Komitat aufgerufen. Drei Tage hörten wir keine Glocken. Ich benützte diese Zeit, um mich im Gebrauch der ungewohnten Waffe, der Sense, zu üben — Disteln und Gesträuche waren die Feinde, denen es schlecht erging.

Am dritten Tage abends erschien endlich ein Tambour aus Odenburg, Sturm trommelnd und die Aufforderung rufend: „Alles soll sich innerhalb einer Stunde vor der Kirche sammeln und zum Abmarsch bereit halten.“ Sturm trommelnd und rufend ging er durch das aufgeregte Dorf und alle Glocken läuteten Sturm.

Ich bereitete mich vor. Meine gute Schwester mußte mir noch schnell die blaue Feiertagskrawatte ausbügeln, von meiner Mutter nahm ich das große, scharf geschliffene Küchenmesser — es schien mir für den Nahkampf ausreichend. Ein Stück Brot in den Rucksack, das war die Verpflegung, die Sense in die Hand und los ging's! — Die gesamte Männlichkeit des Dorfes marschierte unter Anführung des Tambours. Alle Dörfer, die wir berührten, schlossen sich dem Zuge an. Wir zogen abends aus und marschierten bis Mitternacht. Da wurde in einem Dorfe haltgemacht und jeder legte sich zur Ruhe hin, wo er eben stand.

Anderen Morgens zeitlich früh ging's weiter, immer neue Anschlüsse aufnehmend. So marschierten wir bis Mittag, durchzogen ein schmales Tal und machten in einem am Ende desselben gelegenen Dorfe Mittagrast. Jeder griff in seinen Sack, um zu essen, was er eben bei sich hatte — es war so ziemlich das gleiche Menü — von einer Verpflegung war weiter keine Rede.

Wir waren in dieser angenehmen Beschäftigung noch nicht weit vorgerückt, da hieß es auf einmal: „Auf, vorwärts, der Feind ist da!“ Und wir zogen direkt gegen den Feind.

Die Situation war nun folgende: Zwei ziemlich gleich hohe Berglehnen befanden sich knapp gegenüber, deren beider Fuß ein Bächlein bespülte, neben welchem die schmale Straße einherlief. Diesem schmalen Tal — ungefähr eine halbe Stunde lang — war an beiden Enden je ein Dorf, Nemeskér und Schützen, vorgelagert. Wir hatten das erste Dorf passiert, das Tal durchzogen und im zweiten die vorher erwähnte Mittagsrast gemacht. Über den beiden Berglehnen erstreckte sich beiderseits ein ziemlich ebener Wald, rechts und links. In diesem, von unserem Rastorte rechts gelegenen Walde war der Feind. Wir mußten also zurück in das schmale Tal und die rechte Berglehne hinauf, um den Feind anzugreifen, der sich in diesem Walde wohlgedeckt befand.

Wir, einige tausend Leute, ein zügelloser Haufe ohne jegliche Ordnung und Gliederung, ohne Führung und Kommando, sollten ein wohldiszipliniertes und gut ausgerüstetes Korps, Infanterie, Kavallerie, Artillerie aufhalten. Wir wurden von Odenburger Wachleuten (Heiducken) und Bürgergardisten zu Pferd von rückwärts in die beträchtliche Höhe gegen den Wald getrieben. Am äußersten, hintersten Rande schrie man fortwährend: „Elöre! Elöre!“ Das ist „vorwärts“! Und wir gingen vorwärts. Die ganze Berglehne von einem bis zum andern Ende war vollbedeckt von den Unsrigen. Vom Feinde war nichts zu sehen und zu hören. Ich sah keine Veranlassung, meine Tapferkeit zu zügeln, und mit jugendlich-tollkühnem Mute stürmte ich vor gegen den Feind. Ich kam bis an den Waldesrand. Hier fand ich in einem Abzugsgraben, der den Wald knapp begrenzte, einige Kompagnien ungarischen Militärs postiert. Diese begannen alsbald in den

Wald zu schießen. An der linken Seite, hart am Walde, befand sich ein ziegelgedeckter Meierhof. Nach wenigen Minuten krachte der erste Kanonenschuß aus dem Walde. Es war nicht der gewöhnliche Kanonenbum, es war ein mörderischer, erschütternder Knall, als ob klirrende Ketten durch die Luft flögen. Es dürften Schrapnells oder Granaten oder sonst was Zündendes gewesen sein. Meine Tapferkeit erlitt einen harten Stoß — ich suchte Deckung an der Mauer des Hauses. Aber schon im nächsten Augenblicke stand dieses in Flammen.

Nun folgte Schuß auf Schuß. Da die Schüsse aber vom ebenen Waldboden kamen, die Menge aber auf der stark abfallenden Böschung stand, gingen die Kugeln glücklich über sie hinweg, ohne zu schaden. Da plötzlich — ohne weitere Ursache — nach kaum fünfzehn Minuten, begann die wogende Menge nach rückwärts zu strömen, immer stärker fluchtartig davonzujagen. Da ich allein den Feind doch nicht aufhalten konnte, folgte ich dem allgemeinen Beispiele und stürzte bergab. Tote fand ich keine, aber weggeworfene Sensen überall. Die Masse wälzte sich durch die Dörfer rechts und links, aber da gab es Schlägerei, denn die Dorfbewohner wollten sie nicht durchlassen. Die Flüchtenden, so meinten diese biederen Dörfler, sollten zurück, um sich nochmals dem Feinde zu stellen, da sie von diesem alles zu fürchten hatten. Und so lief ich den gegenüberliegenden Bergabhang hinauf. Dort im Walde angelangt, machte ich halt und sah zurück. Die beiden Bergabhänge waren total leer. Kein Mensch mehr sichtbar, auch das Militär nicht, das sich offenbar infolge unserer Flucht nach rechts oder links zurückgezogen hatte. Ich besah mir die Situation; sie entbehrte nicht der komischen Seite, denn von den fünftausend oder zehntausend Helden war in einer Viertelstunde keine Spur mehr vorhanden. Die Reiterei war aus dem Walde geritten und stand nun in Front: Sereschauer Rotmäntel, offenbar

zu unserer Verfolgung vorgeschoben, aber der Feind zog sich rechtzeitig zurück, es gab nichts zu verfolgen.

Und doch, die Sache hätte furchtbar ernst werden können, unser Glück war, daß wir in tiefer Böschung standen, daß die Kanonen durch die in den Wald schießende Infanterie gezwungen waren, aus der Tiefe des Waldes zu feuern, so daß keine Kugel traf, die alle über unsere Köpfe in den gegenüberliegenden Wald flogen. Wären wir auf den Feind zufällig in einer Ebene getroffen, es hätte ein furchtbares Blutbad gegeben; denn die Kugeln wären in die dichtmassierten Haufen gegangen. Was noch übrig geblieben wäre, hätte die Reiterei niedergemacht. Zur Flucht wäre uns wenig Zeit geblieben. Das Terrain schützte uns nicht nur vor Verlusten, es begünstigte auch die Flucht. Wohl kamen auch Verwundungen vor, denn so mancher schoß seine Jagdflinte von hinten über uns hinweg in den Wald und traf die eigenen Leute. Ich suchte nun meinen Weg heimwärts. In allen Dörfern, die ich, einer der wenigen noch mit meiner Sense zur Seite, passierte, wurde ich von weinenden Weibern umringt und um Mitteilungen über den Ausgang des Kampfes bestürmt. Denn die zu allererst geflohene berittene Bürgergarde aus Odenburg, die den Ausgang nicht kannte, hatte überall in den Dörfern die Mär verbreitet: „Was nicht erschlagen ist, ist gefangen.“ Mitternacht traf ich im Heimatdorfe ein — auch hier Jammer und Verzweiflung. In der Straße wurde ich umringt, denn ich kam vom Feldzug — direkt aus der „Schlacht“. Nachdem ich über unsere Heldentaten ausführlich berichtet, alle über ihre Angehörigen beruhigt, nahm mich die Mutter — stolz auf ihren Heldensohn — in ihre Arme, und verhungert und todmüde, wie ich war, ließ ich mich laben und — legte die Waffen nieder. Die brennenden Dörfer in unserer Nähe bezeichneten uns den Weg des vorüberziehenden Korps Jelacic.

*

In Wien folgten die Oktobertage, die Stadt wurde belagert und eingenommen. Mein Bruder, der mittlerweile Reichstagsabgeordneter wurde, ging mit dem nach Kremser verlegten Reichstag dahin. Dieser Reichstag wurde bald aufgelöst, die radikale Linke, darunter auch mein Bruder, flüchtete zumeist nach Amerika. Für mich gab es nun in Wien nichts mehr zu suchen. Die Schulen waren geschlossen, und wenn auch nicht — ich hätte mich dort nicht mehr halten können. Und so trat ich am 1. Oktober 1848 zur ersten Geige des Theaterorchesters in Odenburg (Direktor Kottan) mit einer Monatsgage von 8 fl. ein. Um gelegentlich öffentlich spielen zu können, brauchte ich einen Frack, zahlte dafür 3 fl. monatlich, 3 fl. Zimmermiete. Von den restlichen 2 fl. mußte ich alles übrige bestreiten; ich hungerte und fror — aber ich hatte einen Frack und tatsächlich sollte er bald sein Debüt machen. Der Ballettmeister forderte mich auf, in seinem Benefiz ein Konzert auf der Bühne zu spielen und ich spielte. (D=Dur-Konzert von Bériot). Das verschaffte mir bedeutendes Ansehen bei meinen Kollegen. Nur mein Nachbar, der Konzertmeister (wir waren im ganzen nur zwei erste Violinen) war verstimmt und rächte sich. In der Oper „Zampa“ sollte auf Wunsch des Sängers in einer Probe eine schwere Geigenstelle um eine Terz transponiert werden. Mein Kollege macht sich mit den Saiten zu schaffen und läßt mich die Stelle allein spielen. Ich hatte die Oper nie gespielt (es war mein erstes Theaterengagement) und ich scheiterte kläglich. Aber man merkte die Bosheit gegen den jungen Un-erfahrenen und es schadete weiter nicht.

*

Im Sommer 1849 ging die ganze Theatergesellschaft nach Raab. Von unserem Orchester ging ein einfaches Streich-

quartett, unserer Viere, in fester Gage mit. Meine Wenigkeit als Primarius mit 12 fl. Gage. Das übrige wurde für Gesangspossen dort ergänzt und täglich bezahlt. Im Schauspiel besorgte ich mit meinen drei Quartettgenossen die Vor- und Zwischenspiele allein. Ich führte Quartette von Dnslow und Reifiger auf, für das Publikum einer kleinen ungarischen Stadt wohl kaum das richtige Programm. Der Vorhang erhob sich und ich mußte mitten im Takt abbrechen. Alles in allem ein mäßiger Genuß.

Mein zweites Kriegserlebnis

Der Krieg zwischen Osterreich und Ungarn war inzwischen heftig entbrannt, die Ungarn waren siegreich. Die Festung Ofen wurde erstürmt und die Osterreicher in einer letzten Schlacht bei Komorn an oder über die Grenze gedrängt. Raab war in Händen der Ungarn. Wir spielten (deutsch) ungarisch-patriotische Stücke, ich spielte ein Solostück in einem von den Offizieren im Theater veranstalteten Konzerte zum Besten der bei der Einnahme Ofens Verwundeten. Dieser Umstand sollte mir später gefährlich werden.

Aber die Kriegslage nahm bald eine andere Wendung. Man hörte alsbald, Rußland käme Osterreich mit 80.000 Mann zu Hilfe. Osterreich zog mit großer Macht wieder heran. Die unheimlichen Zeichen mehrten sich täglich, man hörte jeden Tag im nahen Gehölze Schüsse von rekognoszierenden und verfolgten Kavalleristen. Jedermann wußte, daß eine Schlacht bevorstand. Die Aufregung wuchs täglich. Da, mit einem Male Kanonendonner nahe der Stadt.

Es war am 28. Juni morgens. Eine Schlacht hatte begonnen. Von Neugier getrieben, bestieg ich mit einigen Freunden den Stadtturm, um von da oben das Schlachtfeld zu übersehen. In

Wahrheit sah man nur ein Aufblitzen der Schüsse hie und da, das war alles. Bald kamen ungarische Offiziere in gleicher Absicht hinauf und wir mußten den Turm verlassen. Aber unsere Erregung war zu groß, um nun ruhig zu Hause zu bleiben. So beschloßen wir, hinaus aufs Feld zu gehen und uns die Sache in der Nähe zu besehen. Es war um die Mittagsstunde und wir kamen bis knapp hinter die feuernden Kanonen zu stehen.

Die Schüsse flogen hin und her, ohne daß wir etwas Besonderes bemerkten, als daß Verwundete in die nahe Stadt oder zum Verbandplatz getragen wurden.

Plötzlich hörten wir Kugeln über unsere Köpfe hinwegfliegen, die hinter uns mächtig die Erde aufwühlten, ein Zeichen, daß nach unserer Voraussetzung der Feind vorrückte. Da sah ich ein Kind, das junge Gänse vor sich hertrieb. Die Kugeln schlugen rechts und links von dem Kinde ein, aber ahnungslos ging es ruhig seines Weges, als hätte es seinen Schutzengel an der Seite. Die letzten Häuschen der Stadt waren von Zigeunern bewohnt. Ein Zigeuner sammelte die Kugeln in seiner Schürze und trug sie in sein Haus.

Da sah ich einen Trupp österreichischer Jäger hinter unserer Front im Schnellschritt in die Stadt marschieren.

Es war bereits vier Uhr geworden. Rechts und links sahen wir Kanonen zurückfahren, lauter sehr verdächtige Zeichen, wir standen offenbar im Zentrum. Wir machten kehrt, es war die höchste Zeit. Die Schlacht war abgebrochen und die letzten Kanonen vor uns deckten noch den allgemeinen Rückzug.

Wir hatten noch kaum die ersten Häuser erreicht, als auch schon diese letzten Kanonen hinter uns daherrasteten. Nun hieß es laufen, so schnell die Füße konnten. Aber jetzt kam die Katastrophe.

Zu ihrer Verständlichkeit bedarf es einer Planskizze.

Vom Felde führt die Straße geradeaus zur alten inneren Stadt; vor dieser stand noch ein Rest der alten Stadtmauer mit dem Tore. Die Häuser dieser Straße stehen einzeln und bilden kleine Gäßchen zwischen sich. Hinter diesen Häuschen linker Seite fließt die Raab, hinter diesem Flusse erhebt sich ein Damm. Von rechts kommt ein Flößchen, die Raabnitz, hart an der Stadtmauer vorüber und ergießt sich in die Raab. Rechts, knapp an der Raabnitz, stand der evangelische Pfarrhof, die Kirche mitten drin. Eine Brücke führt rechts über die Raabnitz, eine andere ins Stadttor, eine dritte links über die Raab in die Vorstadt Sziget.

Da wir nicht die einzigen waren, die Neugierde auf's Schlachtfeld trieb, strömte nun alles im letzten Augenblicke und auf einmal in die zwar nicht schmale, aber für Menschenmassen doch zu enge Straße. Wir fanden die Straße von Flüchtigen schon vollgepfropft, hinter uns das nachdrängende Militär mit den Kanonen. Es war ein greuliches Gedränge. Auf dem Damm hinter der Raab waren schon österreichische Jäger postiert, die uns durch die Gäßchen beschossen, was die Verwirrung, den Schrecken vermehrte. Es sind hier viele Leute gefallen, da in die Masse geschossen wurde.

Als wir gegen das Stadttor kamen, stürzten uns Haufen entgegen mit Geschrei, die Brücke sei dort abgebrochen. Der größte Teil der Menge zerstob nach rechts. Auch ich mußte über die Raabnitz, um in die Stadt und in meine Wohnung zu kommen. Dieser Weg war aber sehr gefährlich, nur wenige Bretter lagen noch für die zuletzt abziehenden Kanonen. Auf der gleichfalls abgebrochenen Brücke über die Raab standen österreichische Kanonen, die die Flüchtigen auf der gegenüberliegenden Brücke beschossen. Unter diesem Feuer mußten wir in dichtem Gedränge die schmalen, lockeren Bretter dieser Brücke passieren. Auch hier sind Menschen und Pferde gefallen.

Auf der alten Stadtmauer standen zwar ungarische Kanonen, die zur Abwehr die österreichischen Kanonen beschossen, aber sie zogen sich bald zurück, die Schlacht war beendigt, ich kam mit dem Schrecken davon und unverfehrt in meine Stadtwohnung; die Oesterreicher zogen mit und besetzten die Stadt. Aber das war bloß der Beginn einer für mich nicht minder gefährlichen und höchst unangenehmen Sache.

*

Ich hatte während der ganzen Zeit meines Aufenthaltes in Raab im Hause des Kantors der evangelischen Kirche intim verkehrt. Familie Schmidt waren liebenswürdige Menschen, der Sohn ein tüchtiger Geiger, die reizende Tochter Pauline eine treffliche Pianistin. Wir hatten fast jeden Tag musiziert; mit dem Sohne verband mich herzliche Freundschaft, für das Mädchen hatte ich eine stille Neigung.

Etwa nach einer Stunde, nachdem ich mich von meinem Schrecken erholt hatte, die Stadt ruhig blieb, erwachte in mir die Sorge, wie es meinen Freunden, der Familie Schmidt, erging. Der evangelische Pfarrhof, wo sie wohnten und der knapp an der rechten Brücke der Raabnitz lag, war direkt im Feuerbereich der österreichischen Kanonen. Ich mußte wissen, ob niemand Schaden gelitten hatte. Ich ging hinaus.

Im Parterre des vorderen Traktes wohnte Familie Schmidt. Zur Wohnung gelangte man durch einen langen Korridor. Ich trete ein und finde alles voll Militär. Die Mutter empfing mich — gab mir ein Zeichen, zu schweigen; es ist alles wohl, aber die Kinder sind aus Furcht unten am Flußufer in tiefer Böschung versteckt gehalten.

Im Korridor saßen zwei österreichische Soldaten — Wiener Kinder — ich setzte mich zu ihnen und wir plauderten harmlos. Da erschien am Eingang des Korridors ein Offizier, schreit und flucht, daß seine Leute noch keinen Wein hätten, sieht mich aus der Ferne sitzen und schreit: „Wer ist der Bursche dort? Was macht er da? In die Uniform, er soll mit —“ und verschwand. Die beiden Soldaten, die Front gemacht hatten, standen verduzt da, wußten nicht, wie den Befehl ausführen, was mit mir machen, denn es gab im Augenblicke keine militärische Behörde.

Da sagte der eine: „Beim ‚Adler‘ ist der Generalstab, da führen wir ihn hin, die sollen machen, was sie wollen.“ Sie nahmen mich in ihre Mitte und wir traten auf den offenen Platz; dieser war voll und dicht von Militär besetzt. Die Soldaten — Deutsche und Kroaten — tranken, sangen, schrien und freuten sich des Sieges; die meisten hatten schon zu viel des Guten getan. Durch diese schon halb oder ganz betrunkene Masse sollte ich durch, ein Gefangener, mit langen Haaren, Kalabreserhut samt Kokarde — Abzeichen der Wiener Studentenschaft — dies genügte. Wir hatten keine zwanzig Schritte gemacht, als ich von allen Seiten gestoßen, gezerrt wurde, und alsbald lag ich am Boden, bei den Haaren geschleift, mit Gewehrkolben gestoßen, bis ein ganzer Knäuel Betrunkenener auf mir lag. Der Weg vom Pfarrhof bis zum Gasthof „Adler“ war ziemlich weit — in der „Krone“ gegenüber wohnte der Kaiser — und meine Lage war keine beneidenswerte.

Da kam endlich ein General, sah den Knäuel und befreite mich; auf seine Frage, was ich getan habe, wußte niemand Bescheid, denn die beiden Soldaten, die mich abführten, waren längst abgedrängt. Da sagte der eine: „Er hat auf den Kaiser geschimpft.“ Auf des Generals Befehl nahmen andere mich in

ihre Mitte und führten mich zum Generalstab (oder was Ähnliches) zum Gasthof „Adler“.

*

Im ersten Stock saßen lauter hohe Offiziere bei dem eben beendeten Mahle. Ich wurde hineingeführt. Mein Aussehen war ein trauriges, mein Gewand beschmutzt und zerrissen. Auf die Frage, was ich getan, antworteten die Soldaten, ich hätte auf den Kaiser geschimpft. Allgemeine Entrüstung. Aber was mit mir machen? Gefängnis gab es nicht, die Truppen mußten zur Verfolgung weiterziehen.

Man sprach nur über zwei Fälle: in die Uniform — oder erschießen. Die Mehrzahl war für ersteres, aber ein Oberst war am heftigsten und beredtesten. „Macht doch keine Umstände mit solchen Lumpen; es sind unschuldige Leute von den unsrigen genug gefallen. Eine Kugel vor den Kopf und die ist schon zu viel für solche Rebellen.“

Nun war ich mir meiner Lage voll bewußt und die Gefahr gab mir den Mut der Verzweiflung rücksichtsloser Beredsamkeit. „Sie kommen ins Land,“ sagte ich, „um Ruhe und Ordnung zu machen, wie Sie behaupten, und beginnen damit, einen Menschen zu erschießen, ohne zu wissen weshalb, ohne Untersuchung, auf die Aussage betrunkenener Soldaten, mit denen ich in gar keiner Berührung war.“ Ich erzählte nun den Hergang, daß ein Offizier mich wegführen ließ, weil seine Leute noch keinen Wein hatten, ohne mit mir oder mit einem anderen von mir ein Wort gesprochen zu haben.

Die einzige Anklage: ich hätte auf den Kaiser geschimpft! Nur ein Wahnsinniger konnte eine Stunde nach der Schlacht vor österreichischen Soldaten auf den Kaiser schimpfen; aber einen Wahnsinnigen erschießt man nicht.

Ich weiß nicht, ob meine Beredsamkeit viel genützt hätte, aber jedenfalls war die Stimmung durch meine Darstellung des Falls schon gemildert und eine Reihe von Zufälligkeiten tat das übrige zu meiner Rettung. Meine Oberkleidung hing in Fetzen, so daß mein Hosenträger sichtbar war; er war — schwarzgelb — auch ein mildernder Umstand. Da trat ein Leutnant ein mit der Meldung, er habe bei einem Gefangenen zwei Pistolen gefunden, ob er sie behalten dürfe? Bevor hierüber noch entschieden wurde, kam ein Feldwebel mit der Meldung, es seien zwei Überläufer da, was mit ihnen geschehen solle? Um diesen letzteren Fall zu behandeln, wurde der Leutnant beauftragt, mit mir abzutreten. Er fragte mich draußen teilnahmsvoll um die Geschichte meines Hierseins, ich erzählte ihm alles und auch, daß ich hier in Theaterengagement sei.

Während ich noch sprach, trat ein Major aus dem Zimmer und sagte zum Leutnant: „Was soll man mit dem da anfangen?“ Hierauf der Leutnant: „Ich glaube, Herr Major, der Mann ist unschuldig, seine Darstellung macht den Eindruck voller Wahrheit.“ Der Major: „Nun schauen S', daß S' fortkommen und merken Sie sich's: wenn Sie jetzt mit dem Leben davonkommen, haben Sie's mir zu danken — mein Name ist Major Demuth.“ Und ich habe ihn mir gemerkt. Hierauf fragte ich den Leutnant, womit ich seine mich rettende Fürsprache verdient hätte? „Zuerst weil ich Sie für unschuldig halte und weiters weil auch ich vom Theater bin. Ich bin Schauspieler, die Not des Krieges hat mich hieher gebracht.“ In meiner desolaten Verfassung konnte ich allein unmöglich wieder durch die Massen der nun stark angeheiterten Soldaten gehen, ohne aufs neue in Gefahr zu geraten. Wir gingen hinunter, er kommandierte einen Korporal und vier Mann; die nahmen mich in die Mitte und eskortierten mich wie einen Gefangenen wieder in den Pfarrhof zurück. Der Korporal,

der von mir erfahren hatte, ich sei vom Theater, sagte mir, er sei der Bruder der Frau meines Direktors Kottan, er müsse heute noch weiterziehen und gab mir einen Zettel mit Grüßen für seine Schwester.

Im Pfarrhof wurde ich von Schmidts mit Jubel empfangen, denn ich wurde für verloren gehalten. Die Nacht brachte ich mit allen in der Kirche zu. Nächsten Morgen war das österreichische Militär abgezogen, die Russen zogen ein, ich sah sie in endlosen Kolonnen an mir vorüberziehen.

Am meisten interessierte mich ihre Militärmusik, zumeist weiche Holzbläser, Naturhörner, Fagotte usw. Ich denke, diese Musik kann die Truppe im Momente des Sturms nur durch Nationalweisen, durch Aufruf der Heimatsgefühle erwärmen, aber nicht wie etwa der Kadezky- oder der stürmische Rakoczmarsch zur Begeisterung fortreißen. — Noch einmal befreite mich der Zufall aus einer Gefahr.

Der Kriegslärm verscheuchte das Theater; zudem hatten wir zumeist ungarische patriotische Stücke sowie die Benefizvorstellung für die bei der Erstürmung Ofens Verwundeten gegeben. Unseres Bleibens hier war also nicht mehr. Meine kleine Barschaft ging auf meinem Marterweg verloren. Ich verlangte vom Direktor einen kleinen Vorschuß, aber dieser erklärte, das Theater sei geschlossen, er müsse trachten, mit heiler Haut davonzukommen.

Zur Abreise mußte ich meinen Paß vidieren lassen, der Platzkommandant war glücklicherweise nicht unter den Offizieren gewesen, vor welchen ich tags vorher als Delinquent stand. Aber der Oberst war da, der durchaus für kurzen Prozeß — fürs Erschießen war. Er sah mich scharf an, ich war frei und so beobachtete er mich nicht weiter.

Nun muß ich hier anführen, daß mein Bruder nach Auflösung des Kremstierer Reichstags, dessen energischstes Mitglied er war,

sich mit vielen anderen der Linken auf der Flucht befand, zudem im Verdacht stand, am Tode des Kriegsministers Latour mitschuldig gewesen zu sein. Er wurde sechs Jahre später diesetwegen zum Tode verurteilt, hat sich aber nach zwanzig Jahren freiwillig in einem von ihm selbst angesuchten Prozeß von diesem schmählischen Verdacht gereinigt und wurde glänzend rehabilitiert.

In diesem Augenblicke jedoch war mein Name für mich eine große Gefahr. Hätte der genannte Oberst meinen Namen gehört und erfahren, daß ich ein Bruder des geächteten Goldmark sei — ich wäre trotz aller meiner Unschuld verloren gewesen; man machte damals wenig Umstände. Aber im selben Augenblicke, als der Platzkommandant, der selbst die Pässe vidierte und davon viele vor sich liegen hatte, meinen Namen verlangte, machte der Oberst zufällig einige Schritte ins offene Nebenzimmer; ich sagte schnell und still meinen Namen und erhielt meinen Paß. — Und wie atmete ich auf, als ich die Thür hinter mir hatte.

Anderen Morgens wanderte ich mit meinem Geigenkasten in der Hand zu Fuß hinter dem Gepäckswagen des Theaters auf großen Umwegen — die Brücken waren zerstört, 36 Stunden der Heimat zu. Über das Schlachtfeld wandernd, nahm ich zur Erinnerung umherliegende Sprengstücke mit.

Vom Neustedlersee kommend, trat ich aus einem Wäldchen und sah mein stilles Dörfchen, vom Krieg unberührt, im Abendsonnenschein friedlich daliegen. Um meine tiefe Rührung zu bemestern, nahm ich meine Geige und phantasierte dem lieben Herrgott etwas vor, sagen wir — es war ein Dankgebet. —

Im nächsten Winter in gleicher Tätigkeit wieder in Odenburg. Den folgenden Sommer hatte ich Engagement in Ofen bei Direktor Schmidt, 20 fl. Monatsgage, durch allerlei Abzüge (Reisevorschuß usw.) auf 10 fl. reduziert. Die Not des Lebens hielt an. Wir spielten im Winter in dem kleinen Theater oben

in der Festung, im Sommer unten in der gedeckten Arena. Sie gaben daselbst große Opern (Kapellmeister Doppler, später in Stuttgart) mit zwei, sage zwei ersten Geigen und demgemäß das übrige Orchester. Den üppigberauschenden Klang dieses Orchesters kann man sich leicht vorstellen. Da ereignete es sich, daß mein Kollege Navratil (Konzertmeister) in einer „Hugenotten“-Vorstellung krankheits halber wegblich und ich mußte die ganze Oper die erste Geige allein spielen. (Ich könnte nicht behaupten, daß dies den Orchesterglanz wesentlich vermehrte.)

Nur wer je im Orchester gefessen ist, weiß die Schwierigkeit einer solchen Aufgabe zu würdigen. Es machte auch in den Musikkreisen Pest's und Ofens ein gewisses Aufsehen. Im folgenden Winter wieder oben in der Festung.

Mit einem jungen Orchesterkollegen, auch tüchtigem Pianisten, hatte ich gemeinsam ein Zimmer und Küche in der Festung gemietet. Ein Klavier, ein Stuhl waren die einzigen Möbel in dem sonst gänzlich leeren Zimmer. In der Küche schliefen wir auf einem Strohsack, dem es auch an überaus zahlreichen Mitbewohnern nicht fehlte. Ich komme jetzt selten nach Budapest, ohne die Festung zu besuchen, ohne einen wehmütigen Blick in das ebenerdige Fenster dieses Zimmers zu werfen. Im nächsten Sommer ging's wieder hinab ins Sommertheater. Doch verdanke ich diesem Sommer eine besondere Errungenschaft, ich lernte schwimmen.

Etwa eine Stunde weit hinter dem Blocksberge verbreitert sich die Donau derart, daß die Ufer sehr flach werden. Ich ließ mich in dem Strom auf den Boden sinken, begann daselbst Temp'i zu machen und kam so in die Höhe — ich konnte schwimmen. In ausdauernder Übung habe ich es darin zu einer gewissen Meisterschaft gebracht, — insofern Ausdauer hierauf Anspruch hat. Bei einer solch forcierten Schwimmtour (in Wien, Donau)

hatte ich mir eine Muskelzerrung im rechten Arm zugezogen, deren Folgen ich noch heute — nach 60 Jahren — zeitweilig spüre, die mich aber nicht hinderte, weiter noch große Schwimmtouren zu machen.

Auch ein anderes wichtiges Ereignis, ja eine entscheidende Wendung für meine Zukunft trat in mein Leben — ich mietete ein Klavier und begann wie stets auf eigene Faust fleißig zu üben. Ich tat dies in der bescheidenen Hoffnung, so weit zu kommen, um mit den Sängern am Theater die Possenmusik einzuüben (Operetten gab's noch nicht), sie abends quasi als Kapellmeister oder Konzertmeister zu dirigieren und so meine Existenz zu verbessern. Es sollte anders kommen.

Zunächst half es mir, Klavierunterricht zu erteilen und des weiteren, viel wichtigeren — es lehrte mich die mir noch gänzlich unbekanntes musikalische Literatur kennen. Und damit gab es meinem ganzen musikalischen Leben eine andere Richtung. Doch trat dieser entscheidende Wendepunkt erst später ein. Vorläufig übte ich fleißig Skalen, Etüden, Sonaten usw. Der Vollständigkeit halber erwähne ich, daß ich sowohl in Konzerten als Solist (Geige) als auch, der Not gehorchend, in Odenburg, Ofen und später in Wien auf Bällen bis 4 Uhr morgens Tanzmusik spielte.

Ende des Jahres 51 gab Direktor Schmidt das Theater auf und ich kehrte nach Wien zurück, trat im Oktober ins Josefstädtertheater und nach fünf Monaten ins Carl-Theater, abermals 20 fl. Monatsgage. Doch die langen Hungerjahre blieben für meinen Körper nicht ohne böse Folgen. (Einen Winter bloß Erdäpfel ohne Brot, den darauffolgenden Sommer Topfen [Quark] und rohe Gurken usw.) Mein Blut war verdorben, die Drüsen angeschwollen, die Augen blutrot und in namenloser Schwäche war ich fast dem Siechtum verfallen. Von der Alserstraße, wo ich wohnte, brauchte ich zu der halben Stunde ins

Carl-Theater — zwei Stunden. Außer den teuren Fiakern gab es damals noch keine Fahrgelegenheit.

Der alte treue Freund meines Bruders, Dr. Adolf Fischhof, aus dem Achtundvierzigerjahre genügend bekannt¹, nahm mich ins Spital. Ich wurde gut genährt und nach drei Wochen geheilt entlassen — mit dem Rat, fleißig kalt zu baden und mich gut zu nähren. Nun, das erstere war nicht so schwer — schwieriger das zweite.

Karoline Bettelheim

Da bekam ich im Jahre 1852 eine kleine Klavierschülerin, die siebenjährige Karoline Bettelheim, als Honorar den guten Mittagstisch und somit war ich in der Hauptsache geborgen. Die kleine Karoline und später die große Sängerin an der Wiener Hofoper war ein ungewöhnlich begabtes Kind. Einen klaren, schnellfassenden Kopf und Händchen von Stahl. Dem Unterricht dieses holden Kindes, das ich schon früh ins Herz geschlossen hatte, widmete ich mich mit ganzer Liebe.

Sie machte so erstaunliche Fortschritte, daß sie schon nach einjährigem Unterricht mich in einem Konzerte im Saale Streicher, wo ich ein Violinsolo spielte, begleiten konnte. Beim hastigen Umblättern wirft sie die Noten zur Erde; schnell rafft sie diese aufß Pult und da ich fortspielte springt sie da ein, wo ich eben hielt; für ein achtjähriges Kind Geistesgegenwart und musikalische Sicherheit genug. Meine Unterrichtsstunden dehnten sich oft über drei bis vier Stunden aus, ich ließ sie oft bis zur Grausamkeit üben. So ließ ich sie einmal die Oktavenetüde aus dem Gradus von Clementi (Es=Dur), die bei einmaligem Durchspielen schon

¹ Er war der einzige, der nach Auflösung des Kremstierer Reichstages von der radikalen Linken in Wien verblieben war. Er wurde neun Monate in Haft behalten und dann „wegen Mangel an Beweisen“ (!) freigelassen.

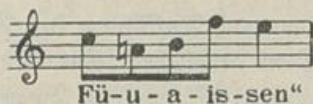
den Arm erschöpft, zwei Stunden ununterbrochen üben — eine Brutalität aus Liebe. Mit Unterbrechung von anderthalb Jahren blieb sie meine Schülerin bis zu ihrem 14. Jahre. In ihrem 15. betrat sie die Hofopernbühne. Mit der herrlichen Stimme und ungemein reifer, künstlerischer Darstellung stand sie bald an erster Stelle. Neben der aufblühenden, großen Sängerin hatte das Klavier keinen Raum mehr. Zwar spielte sie noch häufig öffentlich, so in den Quartetten Hellmesbergers, im Gewandhaus in Leipzig, in London u. a., aber die Klavierkarriere war eigentlich damit abgeschlossen.

Im Zusammenhange spreche ich später noch öfter von ihr.

Carl-Theater

Die Zeit, die ich im Carl-Theater zubrachte, war wenigstens an den Abenden eine sehr heitere. Man denke: Direktor Carl, Nestroy, Scholz, Groß, Treumann, Knaack und andere. Abend für Abend diese Tollheit! Und wenn man auch ein Stück fünfzigmal en suite gesehen hatte, die sich stets erneuernde Heiterkeit des Publikums hatte immer etwas Ansteckendes. Ubrigens war Nestroy oft unerschöpflich an witzigen Extempores und manches Stück verdankte diesem seine Fortdauer. In diesen Possen waren die periodischen Opernpotpourris sehr beliebt.

An einem heißen Sommertag — damals gab es noch keine Theaterferien — erscheint Meyerbeer in der dritten Parkettreihe. Das Theater sehr leer. Nestroy sang so ein Potpourri und verhöhnte in wahrhaft grausamer Weise die Gnaden-Arie der Isabella aus „Robert der Teufel“: „Einst lag ich zu deinen



Es waren glücklicherweise nicht viele da, die darüber lachen konnten und Meyerbeer — schlief oder tat wenigstens so. Er verließ nach dem Akt das Theater.

Nestroy war als Mensch äußerst ruhig, ernst, still, bescheiden, lebenswürdig; er hatte nur als Direktor mit den Mitgliedern unangenehme Erörterungen. Nestroy kümmerte sich wenig oder gar nicht um Regie — auch selbst nicht seiner Stücke — die besorgte Crois. Ich hörte nie eine szenische Anordnung oder Regiebemerkung von ihm. Es ist überhaupt merkwürdig und charakteristisch für ihn, daß ich mich nicht erinnere, in den sieben Jahren meiner Anwesenheit daselbst seine Stimme außer in seinen Rollen gehört zu haben.

Nur einmal — aber da ordentlich. Wir mußten die ganze vierstündige Probe eines Stückes aushalten, in dem gar keine Musik vorkam, außer einigen Taktenschrum-schrum zum Abschluß. So unnütze Quälerei erbittert ein Orchester. Ein Orchestermitglied konnte sich denn auch nicht enthalten, seinen Unmut darüber etwas laut zu äußern. Nestroy, der abgewendet an der Rampe stand, wendet sich hastig um und schreit zornig hinab: „Rusch!“ Aber die Wirkung war nicht die beabsichtigte, denn das ganze Orchester lachte laut, als wäre es eine komische Pointe seiner Rolle gewesen. Man nahm dem gutmütigen, so beliebten Menschen nichts übel und er lachte schließlich mit, sein Zorn war bald verraucht.

Auch sonst erlebte ich um diese Zeit manches Absonderliche, die Zeit Charakterisierende. Man war in künstlerischen Dingen nicht sehr empfindlich und vieles wäre, wie ich glaube, heute wohl kaum möglich.

So war einmal auf der Bühne eine Manege gelegt und durch drei bis vier Wochen produzierte sich eine Miß Ella als Kunstreiterin. In den Vormittagsstunden, wenn wir keine Proben

hatten, ging ich gerne ins Theater, um auf verschiedenen Instrumenten zu üben. Da wohnte ich oft den Proben der Miß Ella bei. Und wie wurde das junge Geschöpf mit der Peitsche blutig geschlagen, wenn es vom galoppierenden Pferde das Sprungbrett verfehlte und das unten durchlaufende Pferd nicht rechtzeitig erreichen konnte! Noch heute hör' ich das Hopp-Hopp-Geschrei, das meist von einem Peitschenhieb begleitet war.

Aus dieser Miß Ella entpuppte sich später nach Jahren der bekannte Schriftsteller Vacano. Miß Ella war ein Junge. Ebenso ästhetisch=interessant waren die Auffendstellungen Klischnigg's. Diese waren übrigens mit großer Geschicklichkeit getreu der Natur abgelauscht und sehr possierlich.

Auch sonst noch allerlei artistisch=equilibristische, akrobatische Produktionen fanden statt. Daß alle diese Dinge möglich waren, erklärt sich einfach daraus, daß es damals außer dem altehrwürdigen Wirtshausbrettel mit seinen harmlosen Volksliedern keinerlei Singl=Langl, Varietés, Kabarett's usw. gab.

Enormes Aufsehen machte auch die schöne, graziöse spanische Tänzerin Pepita, deren Nationaltänze sich weniger durch Virtuosität als durch rein sinnliche Bewegung auszeichneten. 50 Abende en suite. Wir im Orchester hatten nicht bloß das Vergnügen, die schöne Tänzerin jeden Abend zu sehen, sondern auch all die lange Zeit keine Proben zu halten. Entzückend war allabendlich die Blumenpracht der hunderte von Buketts und Kränzen, die über unsere Häupter flogen und das ganze Haus mit Blumenduft erfüllten. Und sonderbar! Neben allen solchen Erscheinungen sah ich eine Rachel als Adrienne Lecouvreur, Dawson als Richard III. und Königsleutnant in seiner besten Zeit und andere hervorragende Schauspieler.

Eine interessante Erscheinung war der Neger=Schauspieler Ira Aldridge. Eine gedrungene Statur, der richtige Negertypus,

dunkel, aber nicht mohrenschwarz. Er war, abgesehen von der Originalität und Raffigkeit der Erscheinung, ein hochbedeutender Schauspieler. Selbstverständlich war Othello sein Paradenstück, das man gesehen haben mußte; aber auch bedeutend als Richard III. und köstlich originell in seinen heiteren Niggerstücken.

Es war possierlich anzusehen, wie dieser riesig starke Neger unter dem Pantoffel seiner Ehegesponsin, einer großen, hageren Engländerin, stand. Sie war eifersüchtig, verließ ihn nie und war bei allen Proben. Bei einer solchen traf es sich, daß er um eine Viertelstunde zu spät kam. Man wartete. Als er endlich erschien, fuhr sie wie ein Drache auf ihn los und schrie ihn an: „How can you neglect such business?“ (Wie kannst du ein solches Geschäft vernachlässigen?)

Dieser langen Theaterzeit mit all ihrer Misere, Armseligkeit und Heiterkeit verdanke ich doch ganz köstliches Gut: Ich lernte das Theater kennen, innen und auswendig. Zehn Jahre Abend für Abend die Bühne vor sich; Ernstes, Heiteres, den ganzen Mechanismus in all seinen Aegenden — es war eine gute Schule, die mir später sehr zu statten kam. Nur so erklärt es sich, daß ich, der vorher nie etwas für das Theater, ja kaum noch einen Chorsatz geschrieben hatte, die „Königin von Saba“ schreiben konnte, später überall meine Opern selbst zu inszenieren imstande war. Über letzteres habe ich später noch manches zu sagen.

*

In diesen sieben Jahren am Carl-Theater hatte ich keinen einzigen freien Tag, wenn ich ihn mir nicht durch einen verlässlichen Ersatzmann verschaffte, was doch zuweilen geschah. Damals gab es außer der Nord- und Südbahn noch keine anderen Bahnen. Die jetzt so beliebten Kurorte des Salzkammergutes, Tirols usw.

mit ihren hohen Kurtaxen existierten damals noch nicht; man begnügte sich mit dem nahen Döbling, Hietzing, Heiligenstadt usw. — ohne Kurtaxen. Die vornehme Welt ging nach Baden. Heute reist man eher nach Amerika, zum Nordkap als damals nach Gastein oder in die Schweiz.

Dies hübsche Zuhausebleiben war auch die Ursache, daß damals die fünf Theater den ganzen Sommer spielen konnten. Es gab keinen freien Tag. Aber Welch ein Aufjauchzen auch, wenn ich an solch einem erkaufenen freien Tag mit einigen Freunden früh am schönen Sommermorgen — einen Gulden in der Tasche, in die herrliche waldreiche Umgebung Wiens hinauswanderte. Ich hatte viele Jahre keinen Landaufenthalt gekannt. Es war ein Glücksgefühl, wie aus einem Kerker entflohen zu sein.

Vieles hat sich in der Zeit geändert. Wien hat sich in seiner Baulichkeit, in seiner Einwohnerzahl mehr als vervierfacht. Als ich nach Wien kam, hatte Wien 500.000 — jetzt zwei Millionen. Was flüchten kann, geht im Sommer weit weg in die Berge; die obengenannten und noch viele andere Vororte sind Stadtgebiet Wiens geworden und doch können von 13 bis 14 Theatern heute nicht drei den Sommer über sich erhalten und schließen ihre Hallen.

*

Bisher schrieb ich nur für die Geige: Phantasien, Variationen, Konzerte. Ein glücklicher Zufall führte mich in die Kammermusik. Ein Postbeamter namens Wittrich lud mich und den tüchtigen Violoncellisten Träg von der Hofoper zu sich, um mit ihm ein Trio zu spielen. Da lernte ich den ersten Beethoven und Mendelssohn kennen. Aber was für mich entscheidend war — der Hausherr spielte mir die Sonaten von Beethoven vor; welche ungeahnte Welt ging mir da auf! Ich verlangte nun wieder und wieder Sonaten von Beethoven.

Nun schrieb ich nur mehr Kammermusik. Ein Streichquartett, ein Trio, dessen erste Takte ich (nach 50 Jahren) in mein E-Moll-Trio aufnahm und ein Klavierquartett — letzteres damals mehrfach öffentlich aufgeführt; doch alle zusammen blieben ungedruckt; sie staken noch tief in Mendelssohn.

Meine Orchestration

Zur Orchestration kam ich in folgender sonderbaren Weise. In meinem zweiten Theaterjahr in Odenburg 1849–50 bat mich ein Sänger, ihm ein Couplet zu instrumentieren. Ich hatte bis dahin noch nie einen solchen Versuch gemacht. Er sang in C-Dur und ich instrumentierte in C-Dur. Hätte er in Fis-Dur gesungen, ich hätte doch C-Hörner und C-Klarinetten gesetzt, denn ich wußte überhaupt noch nicht, daß es für Hörner, Klarinetten, Trompeten Transpositionen gibt. Und diese waren damals für das Blech noch notwendig, da es noch keine Ventile gab. Ich hatte vom Instrumentieren überhaupt noch keine Ahnung, aber ich saß doch schon ein Jahr im Orchester, hörte die Verwendung und kannte den Charakter jedes Instrumentes, die Aufgabe war nicht so schwer und so ging ich daran. Nun trat die Solotänzerin mit dem gleichen Ansinnen an mich heran, nur daß ich nicht für Singstimme, sondern für die Füße instrumentierte. Sie sang mir ihre Polka und ich instrumentierte mit Hörnern, Trompete in C. Diese beiden waren meine ersten, sehr bescheidenen Komponistenhonorare (3 fl.).

*

Nun fing ich an, mich fürs Orchester zu interessieren. Ich befragte die Kollegen, wie es mit den Hörnern usw. bestellt sei. Drei bis vier Jahre später schrieb ich eine Ouvertüre, einen

Psalm für Chor, Orchester und Solostimme. Bei Abfassung genannter Werke hatte ich noch immer keine Instrumentationslehre oder Partitur gelesen. Aber ich saß doch schon mehrere Jahre im Orchester und habe so empirisch das grobe Handwerk gelernt. —

Das Klavierquartett, mehrfach öffentlich aufgeführt, erweckte Aufmerksamkeit. Meine Kollegen drängten mich, die Sachen doch in einem Konzert aufzuführen. Da es aber weder Quartett- noch Orchesterkonzerte gab, sollte ich die Stücke in einem eigenen Konzerte produzieren. Eines Tags trat mein Schwager in mein Zimmer und gratulierte mir zu meinem 27. Geburtstage. Sieben- undzwanzig Jahre und noch nichts für die Unsterblichkeit getan! — Heraus mit dem Konzert!

Mein erstes Konzert

Und ich hatte die Kühnheit, ein Konzert mit nur eigenen Kompositionen anzuzeigen. Programm: Ouvertüre, Psalm-Klavierquartett und Ballade. Das ganze Orchester des Carl-Theaters, meine Kollegen, hatten sich ehrenwörtlich schriftlich bereit erklärt, unentgeltlich mitzuwirken. Professor Dachs vom Konservatorium erklärte nach Durchsicht des Klavierquartetts sich ebenfalls bereit, dasselbe mit drei anderen Mitwirkenden (Ludw. Strauß — lebte später in London —, Köver, Dobyhal) zu spielen. Nun galt es den Männerchor für den Psalm zusammenzubringen sowie den Sänger für das Solo im Psalm und die Ballade zu gewinnen. Außer dem Wiener Männergesangverein, der ja für mich jungen und unbekanntem Anfänger nicht zu haben war, gab's damals noch keine Gesangvereine.

Indessen gelang's mir doch, von unseren Theaterchormitgliedern und Dilettanten einen Chor von ungefähr 30 Mann zusammen-

zubringen. Hingegen hatte es große Schwierigkeit, einen Sänger zu finden, der das Solo im Psalm und die Ballade „Der Trompeter an der Katzbach“ sänge. Da es kein einziges Liederkonzert gab, kannte man öffentlich auch keinen Sänger; nur die von der Hofoper kamen in Betracht. Fünf — sechs hatten zugesagt und der Reihe nach — kaum war der Zettel mit ihrem Namen erschienen — wieder abgesagt. Der beliebte Sänger Hölzl wies mir geradezu die Tür: „Wie ich es wagen könne, ihn aufzufordern, nachdem sechs andere bereits auf dem Zettel ständen.“ Endlich fand sich ein drittes Mitglied der Hofoper namens Liebisch, der Wort hielt.

*

Ich hatte mit meinen kleinen Ersparnissen die Saalmiete (Musikverein), Affichen und Billette bezahlt. Der Tag der Aufführung nahte heran. 26. Dezember 1857. Einen Tag vorher hatte ich die einzige Orchesterprobe angesetzt. Das ganze Orchester des Carl-Theaters hatte sich schriftlich mit Ehrenwort verpflichtet, unentgeltlich mitzuwirken. Ich trete ans Pult und die Hälfte des ohnehin kleinen Orchesters (4 erste Geigen usw.) fehlt — und morgen sollte das Konzert stattfinden. Man stelle sich meine Verzweiflung vor!

Ich muß das mit soviel Mühe zustande gebrachte Konzert absagen.

Ein zweitesmal konnte ich die bedeutenden Auslagen nicht machen, auch wenn das Orchester nun vollzählig käme, was ja mehr als unwahrscheinlich war.

Da führte der Zufall — wie so oft der bestimmende Geist — mich mit einem jungen Manne zusammen, der in der Kanzlei eines stadtbekanntem Advokaten arbeitete. Dieser junge Mann

riet mir, mich an seinen Chef zu wenden; er unterstütze junge Talente, sei Kunstfreund und selbst guter Musiker. „Er wird Ihnen in irgendeiner Weise raten und helfen.“ — Ich ging hin, stellte ihm meine Lage vor, sagte gleich, ich käme nicht betteln, aber wenn er seinen großen und reichen Bekanntenkreis für das Konzert interessieren würde, wäre mir, ohne ihn persönlich irgend in Anspruch zu nehmen, geholfen. „Ich unterstütze gerne junge Talente,“ sagte er, „aber eine Konzertanzeige ist noch kein Beweis dafür.“ Ich: „Genügt Ihnen das Zeugnis von Professor Dachs und Hanslick?“ Er: „Vollkommen.“

Nun, des Dachs war ich sicher, aber Hanslick kannte ich nicht. Ich schickte letzterem die Ouvertüre, schrieb ihm, um was es sich handle und bat um seine Meinung. Er schrieb an meinen Kunstmäzen: „Talent, aber noch unreif.“ Hierauf nahm dieser 50 Sitze, mir war geholfen; ich hatte nicht bloß die Kosten gedeckt, sondern viel mehr — ein Publikum.

*

Es war eine an Frechheit grenzende Kühnheit, mit zwei großen Orchesterwerken — ich hatte bisher noch nichts für Orchester geschrieben — vor das Publikum zu treten, mit Stücken, die ich noch nicht gehört hatte. Aber ich hatte sie — die Frechheit. (Und da spricht man immer von meiner Bescheidenheit.) Ich nahm das Hofopernorchester, das Konzert fand endlich (mit einer Probe) Donnerstag, den 12. März 1858 statt. Der Erfolg war freundlich, die Presse so, so, halb and half. Es war gerade kein welterschütterndes Ereignis, aber mein Name kam im ganzen nicht unvorteilhaft in die Öffentlichkeit, der Zweck war erreicht.

Eine heitere Episode sei hier angeschlossen.

Vor kurzem traf ich Eduard Kremser, den jetzigen Ehrenhormeister des Wiener Männergesangvereines. Wir sprachen von alten Zeiten, auch von diesem Konzerte. Er sang mir noch Themen aus der Ouvertüre vor. Da sagte er plötzlich: „Wissen Sie, daß ich noch ein Manuskript von Ihnen besitze? Die Ballade ‚Der Trompeter an der Katzbach‘“. Ich hatte die Existenz dieses Stückes längst vergessen.

„Wie kommen Sie zu diesem Stücke“, fragte ich. „Ganz einfach“, sagte er, „ich begleitete damals den Sänger und behielt das Manuskript.“ Ich bat ihn darum. „Fällt mir nicht ein“, sagt er, „50 Jahre geben mir längst ein Besitzrecht.“ Nun bat ich wenigstens um eine Abschrift. Die erhielt ich, aber wie! Den schwer=pathetischen, feierlichen Schluß ersetzte er durch einen lustigen Duliá=Jodler. Ich drohte ihm, das von ihm so verbesserte Stück mit seinem Namen zu veröffentlichen. Umgearbeitet ist es jüngst in der Universal=Edition erschienen. Mit Ausnahme dieses ist von all den genannten Stücken kein einziges veröffentlicht. Damals konnte ich's nicht (hatte auch keinen Versuch gemacht) und später, da ich es konnte, wollte ich nicht mehr, da ich ihre völlige Unselbständigkeit erkannte. Der Psalm, der ganz Mendelssohn war, ging durch Ausleihen verloren.

Alles was ich bis zu dieser Zeit schrieb, von meinem 14. bis 27. Jahr, ist der Vernichtung anheimgefallen. Und tiefe Wehmut ergreift mich, wenn ich bedenke, daß Mendelssohn mit 17 Jahren den Sommernachtstraum, Franz Schubert, der schon mit 32 Jahren starb, die große Zahl der herrlichsten Werke schrieb, von Mozart gar nicht zu reden — daß mir die blühende Jugend mit ihrer brennenden Phantasie, dem warmen, stürmischen Herzen verloren ging; verloren durch Elend und Dürftigkeit, mehr noch durch Mangel jeglichen Unterrichts — in den fünf Monaten am Konservatorium hatten wir kaum die

Dur-Harmonielehre durchgenommen — Unkenntnis der gesamten musikalischen Literatur, alles dessen, was groß ist, erhebend, belehrend und erziehend wirkte, in stetem, täglichem Verkehr mit der gemeinsten, flachen Possenmusik. Und in diesem Sumpf lebte ich bis zu meinem 28. Jahr!

Beurteilt die Kritik später seine Werke, so kümmert sie sich, und mit Recht, wenig darum, ob der Künstler mit liebender Hand, von tüchtigen Lehrern, mit Wohlwollen seine Entwicklung fördernd, auf geradem Wege zur Höhe geführt wird, oder aber durch tausend Schmerzen und Hemmungen, ohne Lehrer und Ernährer aus Not und Elend (und später durch alle Spöttereien) sich durchgerungen hat.

Und ich war bereits achtundzwanzig Jahre alt! — Das sollte nun anders werden; ich sollte das Possentheater mit seinem verderblichen Einfluß für immer verlassen — eine neue Zeit begann für mich, eine Zeit ernster, rastloser Studien.

Übersiedlung nach Budapest

Familienrückfichten veranlaßten mich, für einige Zeit nach Budapest zu übersiedeln. Aber ich war noch kontraktlich ans Carl-Theater gebunden. Wie loskommen? Zunächst ging ich nach Baden bei Wien und blieb dort vierzehn Tage ohne Theaterurlaub. Zurückgekehrt, ging ich auf meinen Platz ins Orchester, als ob nichts geschehen wäre. Da sagte mein Kollege Krottenthaler (Konzertmeister), der die Theaterverhältnisse genau kannte: „Wenn Sie bleiben wollen, dann tun Sie alles, um fortzukommen, man wird Sie festhalten; wollen Sie aber gehen, dann bereuen Sie und bitten Sie ab — man wird Sie entlassen.“ Und so geschah es; ich bereute, entschuldigte mein Fortsein — und wurde entlassen.

*

1858 ging ich nach (damals noch) Pest. Wenige Klavierstunden genügten für meinen bescheidenen Unterhalt.

Nun begann eine Zeit tiefsten, ernstesten Studiums. Ich nahm Richters Lehrbuch des Kontrapunktes, auch Marx und Sechter zur Vergleichung, machte gewissenhaft täglich mein Pensum. In den eineinhalb Jahren, die ich da verblieb, arbeitete ich mich gründlich durch Kontrapunkt, Kanon und Fuge in allen Formen. Und da ich empfand, daß diese Arbeiten nicht bloß aus rein theoretischen Rücksichten notwendig, dieser Drill des Kopfes, diese Vertiefung und Kräftigung der Denkfähigkeit, der kompositorischen Tätigkeit im allgemeinen, das heißt der Vertiefung der Empfindung in melodischer Beziehung nützlich, ja notwendig waren, so behielt ich sie bei bis in mein spätes Alter.

*

Lebhaft unterstützt wurde diese musikalische Vertiefung durch das Studium neuer, mir gänzlich fremder Werke. Und was stürmte da alles auf mich ein!

Zunächst vertiefte ich mich in das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Welch eine neue, herrliche, ungeahnte Welt erschloß sich mir da! Wie ganz anders wirkte dies Zeichen auf mich! Nicht bloß zur Vervollkommnung meiner kontrapunktischen Studien, vielmehr zur Vertiefung meines, durch elende Possenmusik so verflachten Stils trug er das meiste bei. Das intensive Studium der großen Werke Beethovens (dritte Periode), der Symphonien, Quartette, die ich nun im Quartettspielen selbsttätig aufs gründlichste kennen lernte, schloß sich hieran. Und so stand ich mit einem Male auf eigenen Füßen; der Mendelssohnismus war überwunden.

Die erste sichtbare Frucht dieser Umwandlung waren die Klavierstücke „Sturm und Drang“ und das Klaviertrio in B-Dur. Beide in den Jahren 1858 und 1859 geschrieben.

Ein junger Freund und trefflicher Geiger, J. Grün, später Konzertmeister an der Wiener Hofoper und ausgezeichnete Lehrer am Konservatorium, besaß eine schöne Sammlung klassischer Partituren. Ich entlieh sie von ihm — um sie nie mehr zurückzugeben. Als er sie zurückverlangte, sagte ich ihm: „Dir, lieber Freund, nützen diese Werke gar nichts mehr, liegen tot im Kasten, mir sind sie notwendig und ich kann sie mir nicht kaufen. Willst du sie einmal verkaufen oder verschenken, kannst du sie ja immer haben, bis dahin laß sie mir.“ Und der treffliche Mensch war liebenswürdig genug, dies einzusehen und — er hat sie nie mehr zurückverlangt.

Aus diesen Partituren erweiterte ich wesentlich meine Orchesterkenntnis.

Durch Zufall kaufte ich auf einer Auktion für billiges Geld eine große Zahl guter Bücher. Sie bilden den Grundstock meiner kleinen, aber guten Bücherei, die den großen Vorzug hat, daß ich alles, was sie enthält, auch gelesen habe, und der ich auch meine weitere literarische Entwicklung verdanke.

*

Dieser Aufenthalt in Pest, so fruchtbar er für meine innere musikalische Durchbildung war, so wenig Förderung erhielt ich von außen. Pest war damals eine musikarme Stadt. Der werdende Künstler (wohl auch der fertige) bedarf der künstlerischen Atmosphäre, in der er atmen und gedeihen kann. Diese fehlte mir und ich fühlte, daß ich hier nicht wachse.

Da meine materielle Lage auch eine ziemlich dürftige war, so beschloß ich nach Wien zurückzukehren, da sich dort ein neues, mächtiges, künstlerisches Leben zu regen begann. Um mir die Reisekosten zu verschaffen, gab ich ein Konzert, wieder mit eigenen

Kompositionen (das oben erwähnte Klavierquartett, Solostücke, Lieder usw.). Der mäßige Ertrag genügte für die Reise — nicht für mehr. Sommer 60 ging ich nach Wien, ohne vorläufig zu wissen, wie ich mich dort weiterbringen würde.

In Wien oder besser in der Zeit hat sich vieles geändert. Das nackte Virtuosen-tum, der reine Personenkultus herrschte unumschränkt vom Jahre 1830, kaum daß Beethoven und Schubert die Augen geschlossen, bis zu seinem Erlöschen Anfang der Sechzigerjahre. Es gab keine Orchesterkonzerte mehr, die Concerts spirituels waren eingegangen, ebenso die einzigen Quartette Jansas (1847), der exiliert war. (Er hatte in London in einem Konzert zum Besten ungarischer Flüchtlinge gespielt und mußte dort bleiben. Nach etwa dreißig Jahren kehrte er zurück, spielte in einem eigenen Konzert — achtzigjährig — die Kreuzersonate noch wundervoll. Zwei Jahre darauf starb er.)

Wien war überflutet von Solokonzerten aller Art — von der Posaune bis zur Gitarre. Und merkwürdig! Im Konzertsäle, in der Stadt Franz Schuberts, hörte man kein Lied, nur Opernarien, wenn überhaupt gesungen wurde. Die Virtuosen liebten es, das ganze Programm allein zu besorgen. Im Opernhause herrschte vorwiegend Donizetti, Bellini, Rossini, Meyerbeer und regelmäßige italienische Stagione — allerdings mit großen Gesangskünstlern des bel canto. Wer nicht beispielsweise Calzolari gehört hat, kann sich freilich kaum einen Begriff dieses herrlichen bel canto machen.

Die Konzerte Franz Liszts begannen erst nach dem Theater, um zehn Uhr, im kleinen Musikvereinsäle (Zuchlauben), meist zehn bis fünfzehn Konzerte hintereinander. Es war eine Galauffahrt einer vornehmen, aristokratischen Gesellschaft. Ebenso Thalberg, Dreyschock, Willmers, Jaell — wer zählt sie alle . . .

Aber schon in den Fünfzigerjahren begann ein Aufdämmern, ein lebhafter Umschwung des Zeitgeschmackes.

Der ausgezeichnete Dirigent Karl Eckert, Kapellmeister an der Hofoper, nahm die seit Nicolais Abgang erloschenen philharmonischen Konzerte in dem herrlichen, stimmungsvollen kaiserlichen Redoutensaal wieder auf. Und da sollte ich einen jener Eindrücke erleben, die man als Höhepunkte seines geistigen Lebens bezeichnen darf.

Die Neunte Symphonie

Die Neunte Symphonie stand auf dem Programm. Ich schlich mich in die Generalprobe, zu der niemand Zutritt hatte, auf die Galerie. Der Saal im Dämmer. Klopfenden Herzens saß ich da in Erwartung. Das Stück begann — und als es endete, liefen mir in tiefster Erschütterung die Tränen über die Wangen. Kann man denn nach der Entwicklung der letzten 60 Jahre, wo selbst schon so vieles Moderne überwunden scheint, sich heute noch eine Vorstellung machen von der erschütternden Gewalt des ersten Begreifens dieses so lange für unmöglich gehaltenen Werkes? Gewiß, die gegenwärtige Generation kann nach allem, was wir künstlerisch erlebt haben, sich keine Vorstellung davon machen. Mit Wehmut gedenke ich der Worte unseres sonst so trefflichen Lehrers Gottfried Preyer: daß Beethoven bei diesem Werke nicht mehr ganz klaren Geistes war. Man wird solchen Geistern überhaupt nur ganz gerecht, wenn man sie in ihrer künstlerischen Entwicklung, auch in historischem Zusammenhange betrachtet. So wird man der Größe Raffaels sich erst ganz bewußt, wenn man ihn — mit einigen Übergängen als unmittelbaren Nachfolger Giottos und Cimabues ins Auge faßt. So auch Beethoven und speziell dieses

Werk in seiner Entwicklung gegenüber der G-Moll- oder Jupiter-Symphonie von Mozart — die Höhepunkte ihrer kurz vorhergegangenen Zeit. Aber welche Entwicklung in Form und dem lebensvollen, fast dramatisch bewegten Inhalt!

Nun ist allerdings die Neunte Symphonie lange vor Mendelssohn geschrieben, aber sie war tot und wir standen noch ganz im Banne Mendelssohns. Und nun denke man — von dieser Stufe aus das erste Begreifen dieses Ungeheuerlichen, Überwältigenden; das war kein Aufdämmern, sondern eine ungeahnte, erschütternde Offenbarung. Nun mag es zehnmal durchfallen, sagte ich mir, dieses Werk nimmt mir niemand mehr. Nicht das Werk — nur das Publikum kann durchfallen.

In diesen Konzerten hörte ich schon „Fee Mab“ und später vieles andere von Hector Berlioz, das mir eine neue Orchesterwelt erschloß.

*

Gegen Ende der Fünfzigerjahre trat noch ein für die musikalische Umgestaltung Wiens wichtiges Ereignis ein! Die Gründung des Quartetts Hellmesberger.

Josef Hellmesberger war ein ausgezeichnete Geiger. In jungen Jahren, 1845 oder 46, hörte ich von ihm das große E-Dur-Konzert von Vieuxtemps vortrefflich spielen.

Will man zurückschauend der ganzen Virtuosenzeit einigermaßen gerecht werden, so muß man gestehen, daß sie, so sehr sie eine Ursache oder eine Folge der so verflachten Zeit war, doch die Technik auf allen, auch Orchesterinstrumenten, auf eine außerordentliche Höhe brachte und so kunstgeschichtlich eine notwendige Mission, die vollendete Darstellung großer, schwerer Werke sowohl in der Kammer- als auch in der Orchestermusik erfüllte. Ich brauche nur Werke wie die lange unmögliche

Neunte Symphonie, die letzten Quartette Beethovens, die Orchesterwerke Hector Berlioz', Richard Wagners und der hervorragenden Nachfolger hier anzuführen. Hellmesberger gab die Virtuosenlaufbahn auf und widmete seine Geige ausschließlich der edlen Kammermusik. Seine Technik mag heutzutage von manchem zwölfjährigen Wunderkinde in Schatten gestellt werden, aber er war ein Musiker, wie er mir in solcher Fülle kaum wieder begegnet ist. Diese Ansicht hat auch Brahms bewundernd oft zu mir geäußert.

Sein Spiel war von hinreißender Wärme, seine Auffassung klar, geistvoll, in das innere Wesen dringend, unterstützt von einem wundervollen, feinfühligem Gehör. Im Orchester, wo er mehrere Jahre als Konzertmeister in der Hofoper saß, war sein feinfühliges Ohr unschätzbar, er hörte im ärgsten Lärm eine falsche Note der 2. Klarinette.

Eines Tages (1862) brachte ich mein neues Streich-Quartett zur ersten Probe. Während des Spiels erscheint der Orchesterdiener mit der Frage, was er für die Orchesterprobe der Zöglinge auflegen solle? Fortspielend, sagte er dem Diener: „Legen Sie die Symphonie – Cis – Dobyhal“ schrie er. – Er hatte, fortspielend, mit dem Diener redend, in dem ihm gänzlich unbekanntem Stück eine falsche Note der Bratsche korrigiert, die ich in dem schnellen Tempo überhört hatte. In der ersten Aufführung meiner Frühlingshymne im Gesellschaftskonzert überspringt die Sängerin Karoline Bettelheim in der Aufregung zwei Takte Pausen. Ich, dirigierend, rufe ihr zu: „Zu früh!“, sie hört nicht. Aber Hellmesberger, der nur eine Probe mitgemacht hat, merkt sofort, was geschehen ist, gibt dem Orchester ein auffallendes Zeichen, überspringt zwei Takte, spielt die Pianostelle auffallend stark, das herrliche Orchester horchte auf – und folgte ihm. Wir waren gerettet. Nur wer eine Ahnung von der hilflosen

Verzweiflung des Dirigenten in solchen Momenten hat, wird auch das Dankgefühl ermessen für solche Rettung.

Diese Quartette hatten enormen Zulauf. Man hörte nun Quartettspielen in ganz anderer Weise, und zwar ebenso sehr was, als auch wie gespielt wurde. Er probierte sehr viel. Bei den Generalproben waren die Zimmer von andächtig lauschenden Kunstfreunden gefüllt. Man hatte bis dahin nur Haydn, Mozart und den mittleren Beethoven. Hellmesberger wendete sich allem guten Neuen zu. Mendelssohn, Schumann, Volkmann, Raff, Brahms und anderen — und die Hauptsache, der letzte Beethoven wurde aufgeführt. Er war es, der die sieben Siegel von den Sibyllinischen Büchern brach. Diese Aufführungen waren Sensationen. Folgende kleine, die damaligen Wiener musikalischen Zustände illustrierende Episode erzählte er mir einmal. Eines Tages schickte er zu dem Verleger Witendorf, in dessen Händen sich damals der Nachlaß Franz Schuberts befand, die Anfrage, ob nicht ein Manuskript-Quartett von Franz Schubert vorhanden sei. Witendorf ließ zurücksagen: Er bedaure, es sei „leider“ (!) nur ein Trio vorhanden.

Diese Quartette blieben durch fünfzig Jahre bildend und richtunggebend für Wien. Der Einfluß dieser edlen Kunstgattung in poesieverklärter, vollendeter Ausführung ist in seiner instruktiven Wirkung auf das Publikum gar nicht abzuschätzen.

*

Noch ein anderer Umstand trug wesentlich bei zur Verbesserung des so lange verrotteten Kunstgeschmacks — von dem ich nicht sagen kann, ob er eine Folge oder nur eine Begleiterscheinung dieser Quartettaufführungen war. Fast in jedem guten Wiener Bürgerhause wurden jetzt die Kinder gut musikalisch erzogen;

treffliche Pianisten- und Quartettvereine allüberall. Infolgedessen hat Wien ein musikalisch=feinsüßliches, hochgebildetes Publikum in Konzert und Oper, dessen kunstverständiges Urteil nur selten trügt. Allerdings gibt es auch da, wie in allen großen Städten, einen gewissen Snobismus, der bei allem, was Mode ist, an der Spitze steht, am wenigsten versteht und am meisten schreit. Aber das geht nicht in die Tiefe — der Kern ist gesund.

Die wiedererwachten Musikvereinskonzerte unter dem genial veranlagten Herbeck, ebenso die philharmonischen Konzerte unter Hans Richter, später Dessoff, nahmen glänzenden Aufschwung. Auch das längst verklungene Lied Franz Schuberts zog endlich mit Stockhausen wieder in seine Vaterstadt. Hörte man früher hie und da in Familien ein Lied von Schubert — selten genug — so war es in einer unglaublich zimperlich=gezierten, zopfigen Art. Da erschien Stockhausen! — und brachte die Seele Schuberts mit. So hatte man noch nie Lieder singen hören. Der Eindruck läßt sich nicht beschreiben. Auf Treppen und Gängen stand horchend das Publikum, das nicht mehr in den überfüllten Saal konnte. Nun wußte man wie und was Schubert sang. Mit Stockhausen kamen wieder Liederkonzerte. In einem Konzerte der trefflichen Liedersängerin Helene Magnus (Frau Dr. von Hornbostel) saß ich neben Bauernfeld. Sie sang „Blinde“ von Schubert. Da wendet sich Bauernfeld mit den Worten zu mir: „Das war unser Liebling — i hab's dreißig oder vierzig Jahr nit gehört.“ Es war in der Tat zum erstenmal öffentlich gesungen in Wien.

*

Man kann sich heute in unserer musikalisch so gesättigten, überfluteten und wohl auch schon überreizten Gegenwart keine

Vorstellung machen von dem fast jungfräulichen, enthusiastischen Ausblühen dieser neuen, so reichen Zeit. Aber was drängte sich da alles zusammen! Der lang verschüttete, ausgegrabene Schubert, der noch wenig bekannte Mendelssohn, der noch gar nicht bekannte Schumann, Richard Wagner, Berlioz, die Reihe der jüngeren: Volkman, Raff, Brahms und andere, und vor allem — der ganz letzte Beethoven! Es war, als hätte man in stickiger Luft eines festgeschlossenen Zimmers plötzlich die Fenster geöffnet und erquickende Frühlingshöhenluft strömte herein. In den dreißig Jahren von 1830—60 hörte man von größeren Chorwerken alljährlich abwechselnd nur die „Schöpfung“ und die „Jahreszeiten“ von Haydn, und zwar in dem akustisch unmöglichen alten Burgtheater. 1847 fand ausnahmsweise eine Festaufführung des „Elias“ zu Ehren Mendelssohns in der Winterreitschule statt. Da kam die erschütternde Nachricht von seinem Tode. Tausend Ausführende standen auf dem Podium. Das Dirigentenpult in Trauerflor. Mendelssohn sollte dirigieren. An seiner Statt dirigierte Schmiedel. Ich saß an der Geige. Von der Aufführung habe ich weder einen Eindruck noch sonst eine Erinnerung behalten.

Nun hatte man den neuen Musikvereinsaal, der Singverein wurde geschaffen, es kamen endlich die nicht minder unbekannteren großen Konzerte J. S. Bachs und G. F. Händels in würdiger Darstellung.

Rückkehr

In dieser Zeit der Renaissance, der Wiederbelebung einer edleren Musikrichtung, eines reichen Musiklebens überhaupt, kehrte ich 1860 wieder nach Wien zurück. Dasselbst angelangt, nahm ich unter gleichen Verhältnissen den Unterricht meiner kleinen Schülerin Karoline Bettelheim wieder auf. Ich hatte sie bei

meinem Abgange von Wien dem tüchtigen Pädagogen Professor Pirkhert übergeben — demselben, den ich als Kind in Odenburg hörte. Sie hatte tüchtige Fortschritte gemacht.

Anton Rubinstein

Anton Rubinstein lernte ich früh kennen und traf mit ihm zusammen, so oft er nach Wien kam, was ja häufig der Fall war.

In diesen Jahren, als ich nach Wien zurückkehrte, bewohnte er in der Nähe Wiens (Neuwaldegg) eine Villa und arbeitete fleißig an seiner Oper „Kinder der Heide“.

Eines Tages fuhr ich, mein neues Trio (op. 4) im Gewande, mit zwei Freunden, Geige und Violoncell, zu ihm hinaus. Rubinstein spielte es mit den beiden und sein Urteil darüber war: „Spielen Sie fleißig Mozart.“ Es war ihm zu modern. Tempora mutantur. Nach dem Mittagessen (es war bescheiden, die Gärtnerin besorgte es) nahmen wir den Kaffee im Garten. Wir sprachen unter anderem von den Beethoven-Symphonien, von dem unvergleichlichen, in neuen Symphonien so seltenen Humor der „Achten“. Da erklang plötzlich im Nachbargarten ein Leierkasten, der gerade das Motiv des letzten Satzes dieser Symphonie, aber im Dreivierteltakt, als Walzer spielte. Der Zufall war belustigend und wir lachten. — Es wurde Abend und wir kehrten ins Musikzimmer zurück. Rubinstein setzt sich ans Klavier und phantasiert eine Weile planlos. Da nimmt er mit einem Male das eben gehörte Walzermotiv des Leierkastens — der Achten Symphonie — auf und variiert es in mannigfacher Weise, kontrapunktiert es im Basse, bringt es als Kanon, als vierstimmige Fuge in einfacher Durchführung, dann wieder in zarter Liedform aufgelöst, einmal in Beethovenscher Urform, dann

als flotten Wienerwalzer mit eigenartigen Harmonien, um dann endlich ganze Kaskaden glänzender Passagen, wahre Sturmfluten über das immer festgehaltene Thema hinstürzen zu lassen. Es war herrlich! Ich hatte eine solche Improvisation nie gehört; eine Kunst, die ja leider gänzlich verlorengegangen ist.

Und wie spielte er! Wer nicht die D-Moll-Sonate von Beethoven (op. 31, Nr. 2) oder die erschütternde Orpheusklage (2. Satz) des G-Dur-Konzertes von Beethoven von ihm gehört hat, hat nie Klavierspielen gehört. Noch lebt die Erinnerung in tausend Herzen nach und ach, wie lange wird's dauern und auch diese ist erloschen.

*

Es ist eine eigentümliche Erscheinung, daß einige unserer großen Meister den Grandseigneur so im Leibe hatten, daß er sich in ihrer ganzen Lebensführung stark bemerkbar machte. Hierzu gehörten Richard Wagner, Liszt und Rubinstein. Brahms, der ja ein hübsches Vermögen hinterließ, hatte die denkbar einfachste Lebensweise. Richard Wagners Bedürfnisse nach vornehmer, behaglicher Umgebung sind bekannt.

In diesem Punkte ist für Liszt folgende kleine Episode oder Anekdote charakteristisch. Auf einer Konzerttournee spielte er auch in einer kleinen Stadt. Der Saal war kaum zu einem Drittel gefüllt — die Leute sind dort weniger neugierig. Liszt, in bester Laune, spielt wie ein Gott, das anwesende Drittel applaudiert wie rasend. Am Schluß tritt Liszt vor und sagt zu den Anwesenden: „Darf ich mir erlauben, das verehrte Publikum zum Souper einzuladen?“

Auch Rubinstein hatte, wie gesagt, diesen Teufel in sich. Während seiner Anwesenheit in Wien als Direktor der Gesellschaftskonzerte hatte er jede Woche einen Rout mit glänzendem

Büfett bei sich. (Wie ich hörte, zahlte er am Schlusse der Saison 4000 fl. an die Delikatessenhandlung — mehr als sein Gehalt.)

An einem solchen Abend spielte er seine Variationen für zwei Klaviere mit Liszt, den er vergötterte. Es war ein eigentümlich schöner Anblick, die beiden größten Pianisten des Jahrhunderts am Klavier beisammen zu sehen und zu hören; das dürfte sich kaum oft wiederholt haben. Leider umdüsterte sich sein sonst so neidlos edles Gemüt in den letzten Jahren, ja, er wurde außerordentlich verbittert gegen die Zeit und alle Welt. Er fühlte sich als Komponist vernachlässigt. Abgesehen von Richard Wagner, dessen Kunstrichtung seinem ganzen Wesen fremd gegenüberstand, hatte er auch einen verbissenen Groll gegen das glänzend aufsteigende Gestirn Brahms.

Zur Gründung unseres Tonkünstlervereins war eine stattliche Zahl hervorragender Musiker in den Restaurationsaal des Musikvereins geladen. Liszt, Rubinstein, Brahms waren anwesend und saßen beim Souper nahe beisammen. Da läßt einer das Wort fallen: „Das Triumvirat!“ Da sagte Rubinstein, auf Liszt deutend: „Cäsar“ — auf sich zeigend: „Brutus“ und auf Brahms weisend: „Lepidus!“ —

Später trafen wir uns eines Abends bei Professor Julius Epstein. Nach dem Souper gingen wir rauchend ins Klavierzimmer. Auf dem Piano lagen unter anderem Werke von Richard Wagner und Brahms. Bei dem Anblick dieser Werke erwachte sein Unmut und er ließ sich in der heftigsten Weise aus gegen beide; sowohl gegen Wagner als auch gegen Brahms. Ich erwiderte ihm: „Sie sind ungerecht, Sie kennen beide nicht. Es ist die Eigenart stark ausgeprägter Naturen, daß sie die anderen nicht erkennen, wie mit einem Scheuleder vor den Augen nur ihr eigenes Ideal sehen, aber nicht, was um sie vorgeht.“

„Ach was,“ sagt er zornig — „Sie sind auch so einer, ich weiß, Sie sind als Komponist viel berühmter als ich,“ — (Saba', Sakuntala', Ländliche Hochzeit' machten gerade die Runde) — „aber bis Sie ein Werk schreiben, schreibe ich hundert.“ Wir lachten über dies naive Geständnis, an das er ja selbst — und mit Recht — nicht glaubte. Ich umarmte ihn und sagte: „Rubinstein, Sie sind ein großes Kind!“ — In Wahrheit war er ein großer, edler Mensch.

Mein zweites Konzert

Gleich im ersten Jahre meines neuen Wiener Aufenthaltes (1860) schrieb ich mein B-Dur-Streichquartett. Mit dem fertigen Manuskript ging ich zu Hellmesberger, es ihm zur Aufführung anzubieten.

Das Dienstmädchen meldet mich und aus der halboffenen Türe schallt mir seine Stimme mit fröhlichem: „Herein, nur herein“ entgegen. Ich trat ein, er stand, den Oberkörper entblößt, am Waschtisch und — überschüttete sich mit Wasser. Ohne aufzusehen, begrüßte er mich nochmals freudig. Da wendet er sich — Tableau! er blickt mich erstaunt an — er hatte statt Goldmark — Volkmann verstanden, dessen G-Moll-Streichquartett er erst vor kurzem gespielt hatte. Entschuldigung von beiden Seiten. Ich trug mein Anliegen vor, er hieß mich zur nächsten Probe wiederkommen, er wolle das Quartett durchspielen. So geschah es und — ich erhielt es zurück, er könne es nicht aufführen, es sei kurzatmig in den Themen usw.

Durch die Ablehnung gereizt und gekränkt, beschloß ich — mir blieb keine andere Wahl, mein Werk in die Öffentlichkeit zu bringen — wieder ein Konzert mit eigenem Programm zu geben.

Der Leser dürfte wohl über diese wiederholten selbständigen Kompositionskonzerte lächelnd den Kopf schütteln. Es war eben eine andere Zeit. Heute werden dem Konservatoristen von gestern seine neuesten Werke aus den Händen gerissen. Ja selbst die sonst so schwerfälligen Theaterleiter nehmen jede nur halbwegs mögliche (oder auch unmögliche) Oper, wenn sie nur die Uraufführung haben können. Das war dazumal anders. Das Publikum war nicht neugierig, es war skeptisch, es wollte mühelos Altbewährtes genießen und keine Rätsel auflösen. Allem Neuen kam man mit Mißtrauen entgegen und neue Werke — kam doch eins — hatten einen schweren Stand.

Brahms erzählte mir einmal, daß, nachdem eine seiner Serenaden in Leipzig durchfiel, die Mozartsche G-Moll-Symphonie mit Jubel aufgenommen wurde.

Bald darauf kommt Rubinstein mit seiner Ozean-Symphonie, die ebenfalls durchfiel, darauf ebenfalls Mozarts G-Moll-Symphonie. Da fragte Rubinstein den Konzertmeister David: „Ist das hier schon statutarisch, daß nach einem mutmaßlichen Durchfall immer die G-Moll-Symphonie gespielt wird?“

Ein klassisches Beispiel für die Schwierigkeit der Aufführung von Novitäten um diese Zeit in Wien ist folgendes:

Die Gesellschaft der Musikfreunde, die ihre Konzerte wieder aufgenommen hatte, schrieb einen Preis aus für die beste Symphonie. Der Preis hiefür bestand — in der Aufführung des preisgekrönten Werkes in einem ihrer Konzerte. Den Preis erhielt Joachim Raff — er wurde aufgeführt — und fiel durch. Das hat sich, wie gesagt, alles glücklich geändert. Brahms fand freilich in Joachim, Frau Schumann, Stockhausen ebenso vornehme, ausgezeichnete, als tatkräftige Interpreten seiner Werke; durch den berühmten Geleitbrief Schumanns bei hervorragenden Journalisten wie bei Hanslick, beim „Musikalischen Wochenblatt“

und bei anderen warme Unterstützung und Förderung. Mir fehlte all das; ich mußte, um gehört zu werden, wieder ein Konzert geben — und gab es.

Ich führte das von Hellmesberger abgewiesene Quartett auf, und zwar von Hellmesberger und Genossen gespielt. (Ich hatte sie gegen Honorar engagiert.) Meine Schülerin Karoline Bettelheim, die ich wieder ein Jahr lang unterrichtet hatte, spielte sechs Stücke aus den Klavierstücken „Sturm und Drang“, Professor Julius Epstein das Trio in B-Dur. Das Quartett hatte so guten Erfolg, daß Hellmesberger es im nächsten Winter in sein Programm aufnahm. Und damit war mein Weg eröffnet, — ich brauchte keine Konzerte mehr zu geben. Hellmesberger führte von nun an alle meine Kammermusikwerke auf.

Aber dieses Konzert sollte mir nicht bloß den Erfolg im Publikum, sondern auch die Freundschaft Peter Cornelius' entgegenbringen.

Peter Cornelius

Einen Tag nach diesem Konzerte fand ich bei meiner Heimkunft die Visitenkarten von Peter Cornelius, Karl Taubig und dem Grafen Laurencin, dem Musikreferenten der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (damals noch Brendel) auf meinem Tische liegen. (Cornelius hatte sich — wie bekannt — nach seinem Mißgeschick, dem Durchfall seines „Barbier von Bagdad“ in Weimar, nach Wien geflüchtet.)

Am folgenden Tag suchte ich ihn auf. Er bewohnte ein bescheidenes Zimmer mit einem ebenso bescheidenen alten Klavier in der Vorstadt „Unter den Weißgärbern“. Er empfing mich mit den Worten: „Ihr Quartett, das ich gestern gehört habe, hat mir den Wunsch nahegelegt, Sie kennen zu lernen.“ Und wer konnte Peter Cornelius nahekommen, ohne ihn sogleich zu lieben!

Sein kindlich-naives und doch so tiefes Gemüt, sein treues, warmherziges Wesen, sein hochgebildeter, geklärter Geist mußten jeden sofort gefangen nehmen. Er erkannte in mir einen Jünger der neuen Zeit, wir waren hierin gleicher Gesinnung und schlossen uns enger zusammen — er trug mir später das „Du“ an.

Cornelius schrieb damals schon an seinem „Eid“. Ich kam oft zu ihm, wir tranken schwarzen Kaffee und bei der Zigarre plauderten wir gemütlich über Musik und musikalische Entwicklung und natürlich über Richard Wagner; stand er doch schon im Mittelpunkt alles musikalischen Interesses.

Eines Tages erhielt ich folgende Karte: „E. Taubig ladet Herrn Goldmark zu einer ‚Tristan‘-Aufführung en miniature für Sonnabend 3 Uhr nachmittags.“ Ein wichtiges musikalisches Ereignis! R. Wagner hatte Cornelius die Aushängebogen des Klavierauszuges geschickt. Wir sollen ihn mit Taubig gemeinsam durchnehmen. Der Eindruck dieser „Tristan“-Aufführung wird mir unvergesslich bleiben. Karl Taubig, der später so Abgeklärte, Herrliche, war damals in seiner Jugend noch ein wilder Tastenstürmer, der noch fast alles mit stets offenem Pedale spielte. Cornelius sang, aber wie! — nicht den Ton richtig, den er singen sollte, sondern deklamierte nur so obenhin, nebenbei und zog die Phrase von einem falschen Ton zum andern, herauf — hinunter. Nun denke man den „Tristan“ im Jahre 1861! In der langen Zeit (1911) haben unsere Ohren vieles an Dissonanzen ertragen gelernt und „Tristan“ erscheint unseren Modernen wohl schon als überwunden. Aber damals war Mendelssohn noch der Moderne, Herrschende. Nun, Taubig an dem alten, verstimmtten Klavier des Cornelius, mit offenem Pedale vom Blatt spielend, ebenso das immerwährende Miauen von Cornelius — Gesang konnte man's nicht nennen — und „Tristan“ mit seiner reichen, gänzlich neuen und kühnen Harmonik! — es war zum Stein-

erweichen. Nach dem ersten Akt stand ich auf und sagte: „Hört einmal, alle heiligen Weisen in Ehren, aber das halte ich einfach nicht aus, mein Kopf ist voll zum Platzen.“ Die anderen mochten stillschweigend gleicher Gesinnung sein — das Klavier wurde geschlossen. Später erzählte mir Cornelius, er habe Wagner auch sein Bedenken geäußert, ob er (Wagner) in diesem Werke nicht doch zu weit gegangen sei; worauf ihm Wagner antwortete: „Du bist ein Esel!“ —

*

Bald nach meinem Konzerte hatte Cornelius mich gebeten, ihm das obenerwähnte Quartett zur Durchsicht zu leihen. Nach Wochen blätterte ich, als er auf einen Augenblick das Zimmer verließ, in seinem dicken Manuskriptbuch, das auf dem Klaviere lag; und was erblickte ich? — den ersten Satz eben dieses Quartetts von seiner Hand eingeschrieben. Ich war gerührt und erfreut von dieser seltenen künstlerischen Zustimmung und stillen Anerkennung.

Als ich das Stück von ihm zurückverlangte, sagte er mir, er habe es Grafen Laurencin gegeben, der darüber schreiben wolle. Tatsächlich schrieb dieser in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Brendel) einen wahren Hymnus. Als ich es auch von diesem zurückverlangte, fand sich das Stück nicht, trotz allen Suchens, trotz meiner wiederholten Bitten, das Stück fand sich nicht.

Da ging ich einmal selber zu ihm und bat, doch einmal gründlich nachzusehen, ich hatte keine Abschrift, er hatte es niemandem weitergeliehen, es müsse sich finden. Während nun Laurencin in seinen Noten kramte, einen Kasten ausleerte, nahm ich aus Langeweile ein Notenheft vom Klavierstuhl — es war mein

Quartett; er benützte es als Unterlage, saß die ganze Zeit darauf, ohne es zu wissen. Cornelius verließ bald darauf Wien — ich sah ihn nie wieder.

*

Der Weg zwischen Stephansplatz und Graben war damals noch eine enge Passage. Im vorspringenden Hause, das die Straße so verengte, befand sich ein Café im ersten Stock (Elefant, jetzt Haas). Hier hatte sich ein interessantes Konventikel junger Männer, Gelehrter, Musiker, Doktoren der Medizin und der Rechte, gebildet. Ich brauche nur die Namen anzuführen: der später so berühmt gewordene Professor Mach und Popper (Synkeus). Von Musikern gehörten dazu: Cornelius, Heinrich Porges, zeitweilig Felix Draeseke, Weißheimer, Graf Laurencin, Kulke (Musikkritiker des „Vaterland“). Man kam nach Tisch (nach zwei Uhr) und blieb meistens bis zwei Uhr nachts, selbstverständlich so zu verstehen, daß einige früher kamen, andere später, ebenso verschieden weggingen und wiederkamen — eine richtige zivilisierte Boheme. Das Bleibende im Wechsel aber war die Debatte. Es wurde ununterbrochen und mit Geist und Schärfe über philosophische, musikalische, naturwissenschaftliche Themata und schließlich über alles und jedes debattiert.

Einer der hervorragendsten war auch damals schon Professor Ernst Mach, zur Zeit noch Dozent. Sein tiefgründiges Wissen, sein scharfes, logisches Denken, die ruhige, nie heftige Art imponierte allen. Er war wohl der erste einer, der mit den eben erschienenen „Tonempfindungen“ von Helmholtz sich intensiv wissenschaftlich beschäftigte und uns darüber interessante, lehrreiche Aufschlüsse gab. Ein hochbegabter, philosophisch durchgebildeter junger Mann namens Neurat, der, ohne die Universität besucht zu haben, doch zum Doktorat in Wien zugelassen wurde (er

erhielt später eine Professur, wie ich glaube an der k. k. Forstakademie) führte mich in die so schwierige Terminologie der kantischen Antinomien ein. Es war eine ungemein anregende Zeit. Speziell der musikalische Kreis hatte seine Physiognomie — es waren die einzigen Musiker, die mit Wagner gingen. Ich schrieb damals die Musikkritik für die „Osterreichisch-konstitutionelle Zeitung“ und war, in Wien wenigstens, der einzige, der für Wagner öffentlich eintrat. (Der genannte Kulke war damals noch nicht beim „Vaterland“.) Das war zur Zeit noch eine Heldentat, denn man rückte im Konzertsaal von einem weg, von dem man wußte, er sei ein Wagnerianer. Auch stand mein Name — was heute nur wenige wissen — auf dem ersten Aufruf zur Gründung eines Wagner-Vereines. Dafür wurde ich später von der offiziellen Wagner-Partei in Acht und Bann getan.

*

Bei einer dieser Zusammenkünfte fragte mich Professor Mach: „Kennen Sie ‚Sakuntala‘ von Kalidasa?“ Da ich verneinte, brachte er mir eine „Sakuntala“-Übersetzung (aus dem Französischen), eine schwerfällige, schwulstige Gelehrtenausgabe von Meier mit tausend verwirrenden gelehrten Fußnoten. Trotzdem ergriff mich das herrliche Werk und es keimte in mir die Idee einer musikalischen Nachdichtung. Aber erst nach drei Jahren (1865) sollte sie entstehen. Einige Jahre nach Veröffentlichung meiner Ouvertüre „Sakuntala“ kam eine vortreffliche Übersetzung von Lobedan, die er mir durch L. A. Frankl in Wien übergeben ließ.

Zum Schlusse will ich noch eines mir unvergeßlichen Erlebnisses aus dieser Zeit gedenken.

Der Schriftsteller Kulke, der mit Friedrich Hebbel in näherer Beziehung stand, brachte eines Tages die Korrekturbogen der

Hebbel=„Nibelungen“ mit, die ihm Hebbel wahrscheinlich zur Korrektur anvertraute. Wir lasen das Stück in einem Rande durch. Welche Wirkung! Heute, nach fünfzig Jahren, nachdem der Stoff durch Richard Wagners „Nibelungen“ durch dreißig Jahre uns so vertraut, ja fast abgenützt ist, kann man sich nur schwer einen Begriff machen, wie ergriffen, bis ins Innerste erschüttert wir von der, trotz mancher Einwendung, machtvollen Dichtung waren. Es gibt Gipfelpunkte künstlerischen Erlebens, die sich weit über das durchschnittliche, alltägliche Kunstgenießen erheben; unvergeßliche Eindrücke, Hochspannung der Seele. Zu diesen gehört für mich auch diese erste Lektüre der Hebbelschen „Nibelungen“.

*

Von Budapest zurückgekehrt, war meine Lage noch immer eine sehr ungünstige. Meine früheren Schüler waren in anderen Händen und andere fanden sich nicht sogleich. (Später hatte sich das sehr zu meinem Vorteil geändert; ich wurde ein sehr gesuchter und gut honorierter Lehrer.) War ich früher zehn Jahre Orchestergeiger, so hatte ich jetzt bis zum Erscheinen meiner „Königin von Saba“ fünfzehn Jahre Klavier unterrichtet. Klavierlehrer! Ein sehr unterschätzter, um nicht zu sagen geschmähter Beruf. In gewissem Betracht mit Recht. Fünf bis sechs Stunden und mehr täglich so einen talentlosen, faulen und störrischen Bengel ohne Gehör, ohne Rhythmus, ohne Gefühl unterrichten zu müssen — dagegen ist fünf Meter Holz zerkleinern eine ideale, wenigstens gesunde, nervenstärkende Tätigkeit. Aber die Sache hat vom Standpunkte der Beobachtung doch ihre interessante Kehrseite und wieviel Genuß kann sie bereiten! Ich gestehe, ich habe talentvolle Kinder mit Freude unterrichtet. Wie eigenartig, mannigfach offenbart sich so ein junges Gemüt! Wie erfreulich

das entgegenkommende, schnelle Erfassen komplizierter Gliederung; wie wohlthuend die Wahrnehmung der tief ins Gemüt sich senkenden Reime warmer Empfindung eines Mozartschen oder eines Beethovenschen Adagios, der aufblühende künstlerische Enthusiasmus einer jungen Menschenseele. All das ist lohnend und herzergüickend.

Oder gar, wenn so ein zehnjähriges Mädchen, das ich heftig gescholten habe, es könne sich nichts merken, habe gar kein Gedächtnis, mich erschrocken mit seinen großen Kinderaugen ansah, mir die Hand streichelnd, mit den Worten mich besänftigend: „Sie werden sehen, Herr Goldmark, morgen werde ich schon Gedächtnis haben.“ Kann man da anders, als so ein liebes Kerlchen gerührt in die Arme schließen?

Das wäre ja alles recht schön, aber zum fleißigen Komponieren bleibt da wenig Zeit und Lust. Und das dauerte noch fünfzehn Jahre und, wie gesagt, anfangs ging's noch recht spärlich.

Da erhielt ich 1862 mein erstes Staatsstipendium mit sechshundert Gulden, das mir ermöglichte, einen Sommeraufenthalt zu nehmen; nach fast zwanzig Jahren, seitdem ich das Elternhaus verlassen, wieder einen Sommer reine Luft zu atmen, die heiße Stadt mit ihrem Qualm, ihrer Unruhe mit ländlicher Stille und Arbeitsfrische zu vertauschen.

Und so zog ich Sommer 1862 nach Unter-St. Veit, einem kleinen Vororte Wiens. Die Wahl war keine sehr glückliche. Ein kleines Hofzimmer in unmittelbarer Nähe eines Schlossers — man miete nie an Sonntagen — der meine so selig geträumte Hoffnung auf Ruhe und Kontemplation gar arg enttäuschte. In diesem Sommer machte ich mit einem Bekannten eine Fußtour nach dem berühmten Wallfahrtsort Mariazell in Steiermark. Bis Payerbach mit der Bahn, von da ging's zu Fuß durchs

Höllengebirge, Tote Weib, über Prein und Studentenalpe — im ganzen etwa fünf bis sechs Stunden — nach Mariazell. Nach kurzer Rast gingen wir hinab, das nahe Gußwerk am Erlassee zu sehen. Die Nixen des auch von Franz Schubert besungenen herrlichen Erlassees lockten mich und gleich dem Fischerknaben bei Goethe — halb zog sie ihn, halb sank er hin — rasch entschlossen warf ich die Kleider ab und hinein in die kühle Flut. Welche Wonne nach dem langen, heißen Marsch! Ich schwamm und dachte nicht ans Umkehren — eine halbe oder dreiviertel Stunden. Aber — o weh! — das jenseitige Ufer war mit Schilf und Schlingpflanzen bedeckt und ich mußte ohne zu rasten den Weg zurückmachen, während mein Begleiter händerringend am Ufer stand. Ich hatte nach der stark erhitzen Bergwanderung eineinhalb Stunden im kühlen Wasser gelegen. Die Folge war eine sehr heftige Grippe. Von dieser Fußtour heimgekehrt, schrieb ich doch in dieser hämmernden Umgebung das Adagio meiner ersten Violin-Klavier-Suite; doch davon später.

Meine einzige Begegnung mit Wagner

Das erstemal sah ich Richard Wagner in einer Konzertprobe. Er studierte die „Tannhäuser“-Ouvertüre, verlangte gleich eingangs vom ersten Hornisten die ersten Takte des Chorals mehr gebunden. Nach zwei- bis dreimal vergeblichen Probierens sagte der erste Hornist: „Ich bitte, Herr Meister — diese Stelle ist auf dem Horne nicht zu binden.“ Hierauf Wagner: „Ja, mein Lieber, wofür wären wir denn Künstler?“ Und die Stelle kam gebunden.

Richard Wagner kam bekanntlich anfangs der Sechzigerjahre nach Wien, um seine Konzerte zu leiten, wohnte, wie

ebenfalls bekannt, in dem nahen Penzing bei Wien — ich in dem benachbarten Unter-St. Veit.

Eines Abends ging ich lesend übers Feld, es war bereits starke Dämmerung. Da hörte ich in der Ferne schreien und sah zwei Männer auf mich zukommen. Ich dachte, sie wären ein bißchen angeheitert und setzte mich auf einen Stein, um sie vorüberzulassen. Als sie näher kamen, erkannte ich Richard Wagner mit einem meiner Bekannten. Wagner war es, der so schrie; er klagte über das zu schnelle Tempo eines Chores im „Lohengrin“ in der Wiener Aufführung und sang eben die Stelle, wie sie sein sollte. — Nachdem ich vorgestellt war, begleiteten wir ihn zu seiner Villa und da klagte er sehr über seine damaligen materiellen Verhältnisse. Ich kannte bereits „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und aus seinen letzten Konzerten Fragmente aus „Meistersinger“, „Walküre“, „Siegfried“ und war voll Enthusiasmus. Es war mir ein überaus schmerzliches Gefühl, es schnitt mir ins Herz, diesen Mann so klagen zu hören. Obwohl ein Feind jeder sentimentalischen Pose, entfuhr mir doch mit einer gewissen Herzenswärme die Bemerkung: „Aber, verehrter Meister, finden Sie keinen Trost in dem Bewußtsein Ihrer Größe, Ihrer Unsterblichkeit?“ „Ach was, lassen Sie mich,“ sagte er, „was hat's damit! Cherubini lag im Sterben — und das war ihm unangenehm, er wollte nicht sterben und wehrte sich und jammerte über sein nahes Ende. Als nun Berlioz den Sterbenden an seine Unsterblichkeit erinnerte, wendete er sich mißmutig ab mit den Worten: „Machen Sie keine schlechten Scherze!“

Seither bin ich dem Meister nicht mehr gegenübergestanden. Wenige Wochen nachher kam ja das Wunderbare zu ihm — König Ludwigs Botschaft! Wagner ist dann nur noch ein- oder zweimal nach Wien gekommen; aber allerlei Zufälligkeiten haben eine neuerliche Begegnung verhindert.

Ignaz Brüll

Es war im Winter 1862, daß ich bei einer Morgenprobe zur Erstaufführung meines Streichquintetts bei Hellmesberger, Professor Julius Epstein mit seinem Klavierschüler, einem Knaben von etwa vierzehn Jahren traf; er sollte Hellmesberger etwas vorspielen. Ein schwächtiges Bürschchen mit schmalem Gesicht, aber schönen, warmen blauen Augen, aus denen die helle Musik sprach. Es war Ignaz Brüll der Komponist des nachmals vielgegebenen „Goldenen Kreuzes“. Er spielte einige kleine Stücke eigener Komposition, die ganz seinem kindlichen Wesen entsprachen. Diese Einheit des Menschen, seines inneren Wesens mit seiner Musik ist ihm — natürlich mit dem Wachstum und der Reife des Mannes gleichzeitig erstarkt und vertieft — auch treu geblieben bis in sein reifes Alter.

Diese Begegnung führte mich in seine Familie und seitdem, fast fünfzig Jahre, verbindet mich treue, ungetrübte Freundschaft mit ihm und den Seinigen. Ignaz Brüll hat sich neben dem Komponisten auch zum ausgezeichneten Pianisten entwickelt. Er ist in jungen Jahren viel gereist, hat auch in London viel konzertiert. Er spielte die Don-Juan-Phantasie Liszts, die Paganini-Variationen Brahms' technisch so vollendet, mit einer Selbstverständlichkeit, daß man die Schwierigkeiten der Stücke nicht ahnte. Leider entbehrte besonders in früheren Jahren seine Technik der Plastik, wie sie der große Saal erforderte. Auch das hat sich in letzten Jahren wesentlich gebessert; aber a la camera, im Hause war sein Spiel für mich stets ein hoher Genuß. Nichts Virtuosenhaftes, alles in Poesie und Gesang aufgelöst. Dabei konnte man jeden Augenblick jedes Stück der gesamten Klavierliteratur verlangen, er spielte es, natürlich auswendig, als hätte er es eben studiert. In diesem Hause wurde

die edelste Musik in edelster Weise gepflegt. In späteren Jahren verkehrten hier auch Brahms und Billroth gerne und ersterer liebte es, seine Lieder selbst begleitend von der Schwester Ignaz Brülls (Frau Schwarz), einer vorzüglichen Sängerin, sich vorführen zu lassen. Auch bei Eduard Brüll, einem Hause, wo sich die Pflege guter Musik mit einem guten Tisch zu angenehmster, heiterer Geselligkeit verband, verkehrte Brahms gerne.

*

Noch will ich hier einer kleinen, in diese Zeit fallenden Episode gedenken, die dazu beitragen könnte, so manches Vorurteil zu zerstreuen.

In dieser Zeit, 1862, dirigierte ich eine Zeitlang den Gesangsverein „Eintracht“, ein Verein sangesfroher, junger Männer. Als ich einmal das Halleluja von Händel in einer Liedertafel mit ihnen aufführte, avancierten sie in ihrer Begeisterung dermaßen vor, daß ich alsbald nicht mehr vor ihnen, sondern in ihrem Rücken stand. O, der Enthusiasmus kann viel und war nicht zu halten.

Eines Tages ging ich mit dem Verein zu einem Bundesgesangsfest nach Wiener-Neustadt, zwei Eisenbahnstunden von Deutsch-Kreuz entfernt. Von heißer Sehnsucht ergriffen, ließ ich den Verein mit den anderen „bundesfest“ singen und ging, nach achtzehnjähriger Abwesenheit den Ort meiner glücklichen, dort verlebten Kinderjahre wieder zu sehen. Ich trete ins Haus, ins Zimmer, wo ich mit den geliebten Eltern und Geschwistern gelebt, gespielt und getollt habe. Eine Frau mit dem Kinde auf dem Arme fragt nach meinem Begehren. Statt aller Antwort stürzen mir die Tränen aus den Augen; keines Wortes mächtig, eile ich hinaus aufs Feld — ins Gras und heule wie

ein Schloßhund. Ungarische Blätter haben mir oft nicht bloß Heimatsrechte, sondern auch Heimatsgefühle abgesprochen, weil ich nicht ungarisch spreche und so lange außer Landes lebe. Nun, ich lebe seit siebenundsechzig Jahren in Wien, habe mich aus deutschen Bildungsquellen in Wissenschaft und Kunst aufgezogen und in diesem Sinne zähle ich mich auch zu den Deutschen. Auch liebe ich diese meine zweite Heimat des Wachsens und Werdens, der ich alles verdanke, was ich bin und bedeute. Aber all das hat die starken, tiefwurzelnden Heimatsgefühle nicht ausgelöscht. Es muß ein vertrocknetes, verknöchertes Herz sein, dem die Scholle, auf der seine Wiege stand, all die süßen Erinnerungen glücklicher Kindheit nicht teuer sind. In diesem Sinne habe ich meiner Geburtsheimat die Treue bewahrt.

Johannes Brahms

Wann und wo ich Johannes Brahms kennen lernte, ist genau zu sagen mir heute schwer, doch dürfte es kaum später als 1860–61 und allerwahrscheinlichst im damaligen Café Čech im Trattnerhof am Graben gewesen sein; denn dort trafen wir uns lange Zeit. Mit dem Aufgeben des Carl-Theaters hatte ich auch die Geige vollständig aufgegeben, das heißt ich zog mich im Quartettspiel auf die Bratsche zurück. Wir — vier junge Leute — hatten ein gutes Quartett und spielten viel Quartettmusik. Diesem Quartett übergab Brahms sein neues, später mehrfach umgearbeitetes Streichquintett zur ersten Probe. Bekanntlich hatten seine ersten Werke in Wien einen ziemlich schweren Stand. Die tiefe und oft herbe Art, wenigstens für die damalige Zeit, fand nur kühle Aufnahme. Bei einer Probe eines seiner Klavierquartette machte der Sekondgeiger Durst des Hellmesberger-Quartetts eine etwas abfällige Bemerkung, worauf Brahms

zornig erwiderte: „Ich habe Sie nicht um Ihre Meinung gefragt.“ Auch in einer philharmonischen Probe einer seiner Serenaden unter Direktion Dessoff's benahm sich das Orchester in sichtbarer Unruhe, die dem Werke galt, etwas unfreundlich. Brahms trat ans Dirigentenpult und sagte: „Meine Herren! Ich weiß, ich bin nicht Beethoven, aber ich bin Johannes Brahms.“ Dieses sich schon früh äußernde Selbstbewußtsein imponierte und machte — dies wohl nicht allein — die einflußreichsten Kritiker ihm vollständig ergeben. Allmählich kam man dahinter, oder vermutete doch, was da los sei, sie glaubten an ihn, Jurare in verba magistri, auch wenn sie ihn nicht ganz verstanden. Sein intimes Verhältnis zu Hanslick, der ganz in seinem Banne stand — ohne ihn ganz zu verstehen — ist bekannt. Aber auch Ludwig Speidel war sein Bannerträger, bis eine brüske Bemerkung Brahms' diesen zum unversöhnlichsten Feinde machte. Ubrigens ist folgende verbürgte Tatsache sowohl für Speidel als auch für den Herausgeber der „Neuen Freien Presse“ charakteristisch. Letzterem mißfiel die ewige starke Verhimmelung Brahms' — des Gegenkaisers Wagners — durch Hanslick, da er nicht wußte, welchen Anteil der Haß Hanslicks gegen Wagner hieran habe, der ihm die Feder führte. Hierüber Klarheit zu erhalten, ließ er sich eines Tages Speidel rufen und sagte ihm: „Ich bitte um Ihre ehrliche Meinung — was halten Sie von dem kritischen Urteil Hanslicks über Brahms? Verdient der Mann diese auszeichnende Behandlung?“ Und Speidel antwortete trotz seiner offenbaren Feindschaft: „Er verdient sie vollkommen.“ Der Redakteur sprach kein Wort weiter und ließ Hanslick frei gewähren. Ehrenhaft für beide.

*

Brahms war eine durchaus großangelegte Natur, von großer Wahrhaftigkeit, der auch im alltäglichen Verkehr keine Notlüge sagen konnte. Seine Freunde standen bis zur Willenlosigkeit in seinem Banne. Er war als Mensch ebenso groß wie als Künstler, auf den so hellglänzenden Charakter fiel kein Schatten. Aber er war gewohnt, sich gehen zu lassen, sich kein Blatt vor den Mund zu nehmen, was ihm mißfiel, geradeheraus zu sagen und bei seiner, nach außen etwas derben Art fiel das manchmal auch recht derb aus.

Zirkulierte doch in Wien das Wort eines Witzboldes, daß er (Brahms) nach einer Soiree sich von der Dame des Hauses mit den Worten verabschiedete: „Entschuldigen Sie, wenn ich vielleicht jemand zu beleidigen vergessen hätte.“ Und so mag es wohl gekommen sein, daß er, ohne Absicht zu schaden, oft eine abfällige Äußerung achtlos hinwarf, namentlich in seiner ersten Wiener Zeit. Aber seine Intimen in der Wiener Presse: Hanslick, Gehring, Dömpke lasen das anders (vor und nach dem Essen) und ich bekam's zu spüren, was jedoch unsere persönlichen Beziehungen nie beeinflusste.

Nur durch ein kleines Beispiel will ich hier zur Illustration anführen, wie sehr Hanslick unter dem Einfluß Brahms' stand. Ich hatte den Text von Martin Luther: „Wer sich die Musik erkliest“ — für gemischten Chor komponiert und probierte ihn in einem befreundeten Hause (Frau Schwarz, Schwester Ignaz Brülls). Einige Tage nachher sah Brahms den Chor auf dem Klavier liegen. Nachdem er ihn gelesen, geriet er in hellen Zorn und fiel mich an: „Wann haben sie den Chor geschrieben? Woher haben Sie den Text? Der ist ja gar nicht von Luther usw.“ Noch auf dem ganzen langen Heimweg konnte er sich nicht beruhigen und tobte förmlich, was um so komischer war, als nicht der geringste Grund hiesfür vorlag. Der Chor wurde

bald darauf im Gesellschaftskonzert aufgeführt und Hanslick nahm nicht Anstand zu schreiben, der Text sei gar nicht von Luther. Das war Brahms' Geschloß. Ohne sich weiter zu informieren, schrieb Hanslick seine Worte nach. Brahms scheint sich indessen besser informiert zu haben, denn einige Tage danach, gelegentlich eines Mittagessens bei Ignaz Brüll sagte er übermäßig laut (in meiner Gegenwart) zu dem neben ihm sitzenden Sänger Gura (Vater): „Finden Sie es nicht sonderbar, daß ein Jude einen Text von Martin Luther komponiert?“ — Und all das, der ganze Zorn, weil der zarte evangelisierende Text, der ihm sehr gepaßt hätte, ihm entgangen ist. Dieser brüskte, durch nichts provozierte Anfall hatte eine mehrmonatige Entfremdung zur Folge. Mag sein, daß er Reue empfand, er klagte, daß man seine schlechten Witze gleich so übel aufnehme, er habe es nicht so böse gemeint — und es erfolgte bei Brüll eine Ausöhnung. Sein Verkehr mit mir war überhaupt wechselvoll; heute herzlich warm, intim, morgen kalt, zurückhaltend, spröde.

*

In einem der Philharmonischen Konzerte wurde meine neue zweite Symphonie erstmalig aufgeführt. Zwei Tage später aßen wir gemeinsam mit Dr. Mandyczewski im „Roten Igel“ (im Zimmer, das Beethoven gern besuchte). Brahms nahm das „Fremdenblatt“, das gerade in der Nähe lag, las und wurde feuerrot, — ich wußte, er ist zornig. Es war eine Kritik Speidels, der mich jahrelang in der heftigsten Weise heruntermachte und nun die neue Symphonie lobte. „Das ist doch erbärmlich,“ sagte Brahms, bebend vor Zorn, „lesen Sie, was der heute über Sie schreibt.“ (Ich hatte es schon gelesen.) „Übrigens weiß ich, daß er das nur tut, um andere zu ärgern.“ Ich sah ihm

lächelnd in die Augen und sagte: „Was ihm aber offenbar — nicht gelungen ist.“ Er lachte etwas beschämt in seinen Bart. Er konnte überhaupt schwer eine boshafte Bemerkung unterdrücken, wenn sie ihm auch nachher manche Unannehmlichkeit bereitete, so die langdauernde Feindschaft Speidels. Eines Tages waren wir beide bei dem Hofopernsänger Gustav Walter zu Gaste, dessen Tochter mit großer Stimme sich für die Bühne ausbildete. Es wurde toastiert und da sagte ich dem Mädchen in der Weinlaune scherzend: „Ich hoffe Sie noch als Königin von Saba zu begrüßen!“ Darauf Brahms: „Na, Sie glauben wohl auch, daß Sie ewig leben.“ Ich antwortete: „Das glaube ich von meiner Oper ebensowenig wie von mir selbst; aber eines glaube ich gewiß: Ihnen lebt sie schon zu lange.“ Ein anderes Mal waren wir zu Mittag gemeinsam mit Hanslick bei Viktor Miller von Nischholz. In dieser Altwiener Patrizierfamilie von einfachen, aber liebenswürdig-vornehmen Formen, der Musik leidenschaftlich ergeben, der Hausherr doctor philosophiae, selbst tüchtiger Pianist, die schöne, liebenswürdige Hausfrau die Güte selbst: hier fanden wir uns oft zusammen. Dieses Mittagessen war in Gmunden und zu Ehren Hanslicks 70. Geburtstag. Es wurden Reden gehalten und auch ich nahm zu einem Toaste das Wort. Nachdem ich von seinen Vorzügen, seinem geistreichen Stil gesprochen und wie viele er berühmt gemacht, sagte ich: „Die größte Freude hat er jedoch immer jenen bereitet, die sich da freuen — wenn der andere verrissen wird.“ Allgemeines Auflachen und ebenso schnelles Verstummen, denn Brahms zu meiner Rechten schien getroffen, was ich nicht wollte und was er auch nicht verdiente. Nach mir sprach Brahms. Mit Tränen in den Augen dankte er Hanslick für die ihm jahrelang bewiesene treue Freundschaft.

*

Im Laufe von dreißig Jahren haben sich solche Plänkeleien und Bosheiten des öfteren begeben und ich könnte noch manches, den Charakter Beleuchtende berichten. Aber ich halte es eines so hervorragenden Mannes für unwürdig, ihn, den Großen, mit Kleinlichkeiten verkleinern zu wollen. Trotz mancher Aus- und Anfälle war er mir — soweit nicht Aufführungen in Betracht kamen — doch tief innerlich zugetan, ja, er hatte eine stille, fast geheime Zärtlichkeit für mich und zeigte sie mir (wenn norddeutsche Freunde nicht dabei waren, denn da war er mehr als zugeknöpft) und suchte mich, wann und wo er konnte.

Er sagte einmal zu Ignaz Brüll: „Ich liebe Goldmarks Musik nicht, aber ich schätze ihn und Sie um Ihrer Tüchtigkeit willen.“ Und das war ehrlich, offen und begreiflich — waren wir doch in Temperament und Richtung verschieden wie Nord und Süd. —

Wir machten im Winter Ausflüge über Berg und Tal, über Eis und Schnee. Es waren herrliche, genußvolle Wanderungen. Des Abends trafen wir uns lange Zeit im sogenannten Keller des Grand Hotel, später im „Roten Igel“, aber da blieben wir selten lange. (In noch späteren Jahren hat der „Brahmstisch“ daselbst sich vergrößert.) Wir gingen meist allein ins Café vis-à-vis der Oper, wo wir bis zwölf Uhr nachts lesend, plaudernd sitzen blieben. Da war er zumeist aufgeknöpft und mittheilsam. Und da sprachen wir einmal von der Symphonie „Ländliche Hochzeit“. „Das ist Ihr Bestes,“ sagte er, „rein, fleckenlos, plötzlich wie Minerva aus dem Haupt Jupiters entsprungen.“ (Das Stück war unmittelbar nach der „Königin von Saba“ geschrieben, die er nicht mochte.) Er war ungehalten, daß einige, zuerst in Hamburg, das Stück eine Suite nannten, weil der erste Satz nicht in üblicher „Symphonieform“, sondern in Variationen geschrieben ist. Beethoven, meinte er, habe viele Symphonienstücke in Variationenform geschrieben. Auf den symphonischen

Charakter, auf die symphonische Arbeit komme alles an. (Auch zu Otto Dessoff äußerte er sich über das Stück in gleicher Weise.) Über „Merlin“ äußerte er sich ebenfalls günstig. Er hatte den eben erschienenen Klavierauszug früher in Händen als ich und schrieb darüber sogleich einen sehr warmen Brief an Hanslick, den er in wichtigen Fällen, wie ich glaube, immer informierte, und dieser hat mir den Brief nach dem Tode Brahms' als eine Art Vermächtnis eingesandt. Gleichzeitig schrieb auch Billroth einen enthusiastischen Brief über „Merlin“ an mich, wie ich glaube, ebenfalls auf Brahms'sche Anregung. Unglücklicherweise verbrannte ich den Brief mit weniger interessanten. Auch einige meiner Lieder gefielen ihm (Brahms). Das ist aber auch alles, so weit mir bekannt ist oder er sich geäußert hat.

*

Seine Schätzung meines Urteils auch über ihn möge folgendes, auch heitere, Erlebnis bezeugen. Eines Tages, 20. August 1882, kam Brahms von Ischl herüber nach Gmunden, mich zu besuchen (v. Millers wohnten damals noch nicht in Gmunden), und blieb mein Gast den ganzen Tag. Der ungewöhnliche Besuch war auffallend. Anderen Tags kam die Aufklärung. Ich erhielt von einem Dr. Wagner aus Altauffsee die Einladung, dahinzu kommen, es werden zwei neue Werke: Klavier-Trio (op. 87) und Quintett für zwei Bratschen (op. 88, F=Dur), von Brahms in diesem Sommer geschrieben, zum ersten Male dort aufgeführt werden. Ich kam. Es war große Zuhörerschaft geladen. Die Stücke wurden gespielt und gefielen natürlich auch sehr. Ich wußte, wie Brahms auch zustimmende Urteile Unberufener oft brüsk ablehnte, er war immer umgeben, zu einer ruhigen Aussprache kam es nicht — und ich schwieg. Wir waren beide Gäste des

Hauses. Anderen Morgens forderte Brahms mich auf, mit nach Grundsee zu gehen, vielleicht dort die ihm befreundete Familie des Dr. Eh. zu besuchen. Wir wanderten über einen herrlichen Bergsattel durch schattigen Wald. Auf dem Wege dahin fragte ich ihn, welches der beiden Werke zuerst entstanden sei. Brahms, unwillig, fast abweisend, brummte so vor sich hin: „Ach ja — so — ich — ich weiß nicht.“ Ich wußte aber, woher der Wind blies; ablehnend gegen Unberufene, wollte er doch mein Urteil. Dies der Zweck seines Besuches bei mir. Mein Schweigen verdroß ihn — und mit Recht. Zeige ich einem verständigen Freunde eine neue Arbeit, so erwarte ich, wenn auch kein abschließendes Urteil nach einmaligem Hören, so doch den Eindruck wahrzunehmen, worauf gar sehr viel ankommt. Sagt er mir: dies und das ist schlecht, aber im ganzen ist es gut, so ist das Zustimmung. Sagt er aber: dies und das ist gut, aber im ganzen ist es mäßig, so ist das Ablehnung, in beiden Fällen weiß man, woran man ist. Aber Schweigen ist das Schlimmste, man nimmt dann an, es habe ihm mißfallen, aber man weiß nicht, bis zu welchem Grade es ihm mißfallen habe, in Teilen oder im ganzen. Es liegt in diesem Schweigen ein hoher Grad von Geringschätzung, vielleicht Verachtung, und das verbittert. Ich nahm mir vor, meinen Fehler gutzumachen.

Wir kamen zur Villa der genannten Familie, alle Türen in der schönen Morgensonne standen offen, kein Mensch zu sehen. Wir treten direkt ins Musikzimmer, das Klavier ist offen, auf dem Pulte liegt das erste Heft der „Schule der Geläufigkeit“ von Czerny. Brahms setzt sich ans Klavier, spielt die erste Skalenetüde voll Fehler, falscher Noten, stolpernd, stockend, diese Note dreimal anschlagend, im nächsten Takte steckenbleibend. Da ruft eine Stimme (Mama) aus dem Nebenzimmer: „Aber Franz, was machst du denn? Langsamer!“ Brahms spielt schneller und

hudelt und schmiert noch ärger. „Aber Franzl, du hudelst ja entsetzlich! Warum denn fis? F, f! Langsamer!“ Brahms treibt's immer fürchterlicher. „Nein, das ist nicht auszuhalten, du hast es schon so gut gespielt — das ist Mutwille!“ Die Türe wird aufgerissen und wütend stürzt Mama herein. Tableau! — Allgemeines Gelächter. — Auf dem Rückwege — wir gingen nach Markt Auffee — fand ich Gelegenheit, über seine beiden neuen Werke zu sprechen und ihm meine Bewunderung darüber zu äußern. Er wurde warm und sehr aufgeräumt. Wir aßen im „Hackel“ und waren fröhlich. Ich ging heim, er begleitete mich zur Bahn und blieb noch einige Zeit in Auffee.

*

Noch möchte ich einen Zug seines so vornehmen Wesens und seiner — auf dem Grunde des Herzens ruhenden Wertschätzung für mich hier anführen.

Ich erwähnte schon oben, daß Ende der Fünfzigerjahre die Gesellschaft der Musikfreunde eine Preiskonkurrenz für die beste Symphonie ausgeschrieben hatte und daß der Preis darin bestand — auch ein Zeichen der Zeitwandlung — daß die Symphonie auch aufgeführt wurde. Auch mir schien es des Schweißes des Edlen wert und auch ich reichte eine noch in Pest geschriebene Symphonie in vorgeschriebener, anonymen Weise ein. Da meine Symphonie nicht der Aufführung wert befunden wurde, kümmerte ich mich nicht weiter darum. Mein Manuskript blieb im Archiv und da es mein einziges Exemplar war, vergaß ich es im Laufe der Jahre gänzlich. Dreißig Jahre später saß ich einst mit Brahms und Dr. Mandyczewski, dem Bibliothekar der Gesellschaft der Musikfreunde, im „Roten Igel“ beim Essen. Es kam die Rede auf das Archiv der Gesellschaft. Da erinnerte ich

mich meiner Symphonie, erzählte ihre Geschichte mit dem Schluß, daß diese noch im Archiv liegen müsse, wenn sie nicht bei der Übersiedlung ins neue Haus als Makulatur ausgeschieden wurde. Nach drei bis vier Wochen erhalte ich einen Brief von Ignaz Brüll des Inhaltes: „Brahms läßt Dir sagen, er habe Deine Symphonie im Archiv gefunden — das Scherzo sei zu gebrauchen.“ Ich war von diesem Zuge edler Gesinnung wahrhaft gerührt und habe ihm vieles verziehen. Ich ließ mir das Manuskript kommen und habe das Scherzo umgearbeitet (bei Peters) herausgegeben.

*

Brahms hatte mit der Zeit festen Fuß gefaßt, ja widerspruchslose Begeisterung gefunden. Symphonien, Kammermusik, Chorwerke, Lieder, alles wurde mit Enthusiasmus aufgenommen. War er in der ersten Zeit borstig und kratzig gegen jedermann, so wurde er allmählich von der warmen Sonne der so wohlverdienten und lange vorenthaltenen Anerkennung nun auch im Herzen warm, zugänglich und im Urteil milder.

Er saß in der Generalprobe meines „Heimchen am Herd“. Da machte eine Nachbarin bei den gewissen, so vielfach angegriffenen zwei Takten von den „zwei Sternlein“ die Bemerkung: „Das ist ja ein Volkslied!“ Hierauf sagte Brahms die schönen Worte: „Das nicht so ganz, aber es könnte eines werden.“ —

Da mit einem Male überfiel ihn, den scheinbar für hundert Jahre gebauten festen Körper — ein richtiger Städinger, die tückische Krankheit, die ihn rasch aufzehrte. Noch einmal sollte er eine hohe Freude, die Gewähr seines Nachruhms, seiner Dauer erleben.

Die Philharmoniker spielten seine E-Moll-Symphonie.

Er saß in der Direktionsloge des Großen Musikvereinssaals. Das Publikum brachte ihm eine begeisterte Ovation. Er erhob sich und dankte. Das bereits vom Tode gezeichnete, schwarze Gesicht war erschütternd. — Wenige Wochen vor seinem Ende sah ich ihn noch zweimal. Er nahm noch Einladungen an — er wollte offenbar der Einsamkeit entfliehen, unter Menschen seinen Zustand vergessen. So traf ich ihn mittags bei (Onkel) Brüll, wo er nach dem Essen mit der Zigarre im Munde einschlief. Beim Erwachen konnte er ohne Hilfe sich nicht mehr erheben. Einige Tage später bei Professor Jul. Epstein — vier Treppen hoch. Er zog sich nach dem Mittagessen bald zurück. Ich wollte ihn nicht allein lassen und ging mit ihm. Sein Gang war nur mehr ein Kriechen. Ich machte den Vorschlag, mit mir im Wagen im Prater ein wenig frische Luft zu schöpfen, er lehnte ab; ich wollte ihn im Wagen in seine Wohnung bringen, er lehnte auch dies ab; aber ich ließ nicht locker — erst bei der dringenden Versicherung, daß ich unter allen Umständen an seiner Wohnung vorbeifahre, nahm er an.

Ich sollte ihn nie mehr sehen.

Wenige Tage vor seinem Ende ging ich noch zu ihm. Frau Truxa, seine treue Wirtin, sagte mir, er empfangen niemand mehr. Ich bat, nur eine Anfrage um sein Befinden zu melden. Sie kam zurück und fast gerührt sagte sie mir, wie sehr er (der schon Teilnahmslose) sich gefreut habe, daß ich noch da war. „Er grüßt Sie!“ — Es war mir sein letzter Gruß. — Tränenden Auges verließ ich das Haus.

*

Über die künstlerische Bedeutung Brahms' habe ich mich andern Orts geäußert. Hier wollte ich nur über den Menschen

und seinen über dreißig Jahre sich erstreckenden Verkehr mit mir im Zusammenhange berichten. Es führte mich weit ab vom Ausgangspunkte, zu dem ich nun zurückkehre.

Es war im Winter 1863, als ich meine Schülerin Karoline Bettelheim, die mittlerweile eine gefeierte Sängerin an der Wiener Hofoper wurde, nach Leipzig, damals die musikalische Metropole Deutschlands, begleitete. Sie sang im Gewandhaus und zwei Tage später spielte sie mit mir und Ferdinand David Mendelssohns C-Moll-Trio; sie hatte in beiden großen Erfolg. Ich gab David mein Streichquintett, von Hellmesberger in Wien erfolgreich aufgeführt — er lehnte ab. Man verlange in Leipzig keine Novitäten; er habe mit Brahms, den er (schandenhalber) habe aufführen müssen, unangenehme Erfahrungen gemacht — (mit dem B-Dur-Sextett!).

Einen Erfolg hatte meine Reise doch; Ristner nahm mein B-Dur-Trio und die Klavierstücke „Sturm und Drang“ in Verlag. Diese letzteren hatte ich schon vorher Tobias Haslinger in Wien angeboten. Er suchte drei der leichtesten aus, sie erschienen ohne Opuszahl; — es war mein erster Druck, — 20 fl. mein erstes Komponistenhonorar. Nun versuchte ich mich wieder im Orchester; mit dem E-Moll-Scherzo machte ich mein erstes Debüt in den Philharmonischen Konzerten.

Es folgte meine erste Violin-Klavier-Suite op. 11. Von Hellmesberger und Karoline Bettelheim erfolgreich gespielt, schickte ich sie an Rieder-Biedermann, Breitkopf und andere; ich erhielt sie prompt zurück. Bei einer späteren Aufführung hörte Kapellmeister Effer (an der Hofoper) das Stück — noch aus dem Manuskript. „Ist denn das Stück noch nicht gedruckt?“ fragte er mich. Ich verneinte. „Schicken Sie es doch an B. Schott in Mainz, ich schreibe ihm darüber.“ Er war intim befreundet mit Schott und hielt Wort. Ich schickte das Manuskript mit

einer Honorarforderung von — 100 fl. an B. Schott. Trotz dieser Empfehlung eines hervorragenden Musikers, eines verlässlichen Freundes, trotz wiederholter erfolgreicher Aufführungen und des bescheidenen Honorars fand es Schott notwendig, noch das Urteil Franz Lachners und der Frau Klara Schumann einzuholen. Schott druckte es endlich, es ging mit meinem Namen in weitere musikalische Kreise und mir verschaffte es ein vornehmes Verlagshaus.

Das Stück war bekannt und gespielt, bevor es gedruckt war. Eines Tages war ich zu Besuch bei Ignaz Brüll in Baden bei Wien (Sommeraufenthalt), als Professor Anton Door eintrat und mir ein versiegeltes Paket hinlegte. „Was ist das?“ fragte ich. Er: „Ich habe mit Ferdinand Laub (berühmter Geiger) deine Suite der in Karlsbad weilenden russischen Großfürstin Helene vorgespielt. Ich habe mir erlaubt, in deinem Namen ihr die Widmung anzutragen — und dieses Paket wurde mir für dich übergeben.“ Es war ein ansehnlicher Geldbetrag. Ich war etwas erstaunt über das selbstherrliche Gebaren meines alten, lieben Freundes Door, denn ich habe außer einigen Künstlern nie jemandem etwas gewidmet und von der Großfürstin hatte ich bis dahin keine Ahnung, aber ich gestehe, daß der Geldbetrag in meiner damaligen äußerst prekären Lage mir sehr willkommen war.

*

Bei einem zufälligen Blick in meine Bücherei sah ich Nachs Geschenk: „Sakuntala.“ Ich nahm und las es wieder und sofort entstand die Idee einer musikalischen Nachdichtung. Schon früh hatte ich „Tausendundeine Nacht“ gelesen und der Zauber dieses herrlichen Buches hielt mich und meine Phantasie lange im Banne — ein Eindruck, der mich später wohl auch zur „Königin von Saba“ führte.

Nachdem die Ouvertüre zu Sakuntala skizziert war, ging ich Sommer 1865 nach München, die Kunstschätze dieser Stadt kennen zu lernen und tat dies auch reichlich.

Hans von Bülow

Eines Nachmittags gegen drei Uhr besuchte ich Hans v. Bülow, den ich schon vorher in Pest kennen gelernt hatte. Er nahm mich überaus freundlich auf, wir plauderten lange, dann setzte er sich ans Klavier, spielte alte und neue Musik, unter anderem eine neue Toccata von Rheinberger, für den er sehr schwärmte. Frau Rosima, deren edles, geistvolles Gesicht ich da zum ersten Male sah, ging ab und zu durchs Zimmer. Ich wollte mich verabschieden, aber er ließ mich nicht gehen, ich mußte noch mit ihm Tee trinken — und so wurde es sieben Uhr abends, als ich ging.

Als Lord Odo Russell gefragt wurde, wieso es ihm gelang, im Hause des Kronprinzen Friedrich von Preußen sich so lange in so intimem Verkehr zu erhalten, was bei Höfen bekanntlich nicht so leicht ist, antwortete er: „Weil ich mich jedesmal fern von aller Intimität so benahm, als hätte ich den Fürsten zum erstenmal gesprochen.“ Hieran mußte ich denken, als ich wenige Tage nachher nach Budapest zur Erstaufführung der „Heiligen Elisabeth“ von Fr. Liszt ging. In der Generalprobe traf ich Bülow und seine Frau. Ich ging auf ihn zu und begrüßte beide respektvoll und — Bülow benahm sich, als hätte er mich nie gesehen, fremd und kalt.

Zu Hause angelangt, ging ich ans Instrumentieren der „Sakuntala“-Ouvertüre. Im darauffolgenden Winter schickte ich sie durch einen Freund in die philharmonische Probe. Dessoff ließ sie sogleich durchspielen und sie wurde mit Akklamation zur Aufführung angenommen. Diese erste Aufführung war vonseiten des Publikums

nicht ganz ohne Widerspruch. Hanslick war in seinem Urtheil stets gegen mich mehr ablehnend als zustimmend; das Urtheil des nicht minder einflussreichen Speidel — vernichtend. Sie haben beide mein Gemüt — nicht das Stück getroffen. Ein starker Baum fällt ja nicht auf einen Streich, aber ein zartes Pflänzchen wird leicht zertreten. Das Werk eines noch wenig Bekannten wird von solcher Kritik leicht getödet. Es kam anders. Die nächsten Aufführungen brachten Budapest, Köln (Hiller), Stuttgart (Eckert). Von der „Euterpe“ in Leipzig wurde ich eingeladen, das Stück selbst zu dirigieren, was ich auch that. Das Stück ging in die weite Welt. 1866 begann ich meine „Königin von Saba“. Doch davon später.

Es nahte der Krieg mit Deutschland und Italien. Die Aufregung war furchtbar. Mich interessierten die diplomatischen Noten mehr als die meinigen. Es kamen die Tage von Lissa, Custoza und Königgrätz! Welch ein furchtbarer Krieg! Die Stimmung, die Aufregung dieser Tage in Wien werde ich nie vergessen — der Krieg mit seinen Schrecken und seinen mörderischen Schlachten ging endlich vorüber.

Eines Tages — ich saß wieder bei meiner Arbeit — trat ein junger Mann — Soldat — in mein Zimmer. Er blieb bescheiden an der Türe stehen und sagte: „Habe ich die Ehre, Herrn Goldmark zu sprechen?“

„Jawohl“, sagte ich. „Dann bin ich dein Bruder“, sagte er. Erst geboren nach meinem Verlassen des elterlichen Hauses, hat er mich und habe ich ihn nie gesehen.

Es bedurfte einer Schlacht, wie der von Königgrätz, ihm dies zu ermöglichen. Er hatte den Feldzug und diese Schlacht mitgemacht, kam ins Spital nach Mauer (bei Wien); von dort entlassen, suchte er mich auf.

*

Bald darauf war ich zu einer vornehmen Soiree geladen, Klaviervorträge Rubinsteins waren angezeigt.

Bevor ich in den Saal trete, bemerke ich – o Schrecken! – daß ich keine weiße Binde habe. Um Rubinstein nicht zu versäumen, lief ich ohne Winterrock, im Frack bei eisiger Kälte in meine nahe Wohnung – vier Treppen hoch und zurück. Die Folge war eine Lungenentzündung; ich mußte sechs Wochen im Bett bleiben.

Da meldete mir mein Hauswirt, bei dem ich zur Miete wohnte, daß er die Wohnung verlassen, und daher ich ein Gleiches tun müsse. Da ich aber nicht transportabel war, überließen die neuen Hausleute, zwei Damen, mir mein Zimmer und ich konnte bleiben. Aber was sollte ich erleben! Abend für Abend neben mir die skandalösesten Vorgänge; ein kleines Privatbordell hatte sich hier etabliert. Sobald ich konnte, ergriff ich die Flucht.

Bad Fusch

Hatte ich über zwanzig Jahre die Freude des Landlebens entbehrt, sollte ich es nun reichlich gutmachen. Freunde sprachen mir mit Begeisterung von dem Aufenthalte in der Fusch im Salzburgischen am Fuße des Großglockners, nahezu 4000 Fuß Meereshöhe. Ich ging mit einigen Freunden 1867 das erstemal dahin. Mit Entzücken gedenke ich dieses gottgesegneten Fleckchens und der Zeit der herrlichen Wanderungen daselbst. Um fünf Uhr früh bei strahlendem Himmel in stahlharter, frischer Luft, von der Tür ab sofort den Berganstieg. Nach kaum einer Stunde kräftigen Steigens auf der Alpe duftenden Kaffee, die Zigarre im Anblick der majestätischen Alpenwelt, des Großglockners, des Fuschereiskars, der Wiesbachhörner usw., lauter eisumstarrte, hohe Herren bis 13.000 Fuß. Welch wonniges Behagen, welches Jugendgefühl und Welch körperlich elastische Frische! Dann weiter zwei Stunden auf die

Spitze des Kühkars (über 7000 Fuß) ein herrlicher Rundblick über die Höhen des Wilden Kaisers, Steinernes Meer, Ubergossene Alm, Watzmann, Dachstein und die ganz aufgerollte Tauernkette mit ihren eisstarrenden Höhen und Gletschern. Und nun das Schönste. Von hier aus, der Spitze des Kühkars, umwandert man, immer auf gleicher Höhe bleibend, auf schmalen Fußpfaden rechts und links nur senkrechte Felsenabstürze oder steile Wiesenabhänge, mit dem Gefühle des Dahinfliegens zwei Stunden unser Tal umkreisend, immer mit dem freien, unbegrenzten Ausblick über die hohe Alpenwelt. Es dürfte wenig Orte geben, welche die Möglichkeit bieten, in einer Höhe von 7000 Fuß auf schmalen Wege in kräftiger Luft zwei Stunden frei so dahin wandern zu können. Welche Pracht! — Nicht zu gedenken der Aufstiege in die Eismwelt des Großglockners, in das herrliche Ferleental; über die Scharte (8000 Fuß) zur Franz-Josefshöhe. Ich stand am Rhönegletscher, auf der Wengernalp im Anblick der Jungfrau; aber die Erschütterung vom Ausblick der Franz-Josefshöhe in die erstarrte Eismwelt des Großglockners und seiner Umgebung läßt sich damit nicht vergleichen. Ich glaube diesem so erfrischenden Naturleben, dem kräftigen Wandern durch dreißig Jahre in der Fusch und dann in Gmunden nicht zum geringen Theile die geistige und körperliche Rüstigkeit in meinem einundachtzigsten Jahre zu verdanken.

Auf einer dieser Bergwanderungen wäre ich bald verunglückt. Ich stieg mit einem Freunde, dem Bildhauer Natter („Haydn“ in Wien, „Walter von der Vogelweide“ in Bozen und „Andreas Hofer“ sind seine Werke) auf den Schwarzkopf. Auf seiner Nordostseite lagerte eine mächtige, stark vergriechte, spiegelblanke steile Schneefläche, von beiden Seiten von starkem Geröll umschlossen, unten eben auslaufend. Am Saume hinabsteigend, braucht man eine halbe bis dreiviertel Stunden; mit dem Bergstock

abfahrend einige Minuten. Natter, ein fester Tiroler, schlug letzteres vor. Ohne lang abzuwarten, ging er mit festem Tritt in die Mitte der Schneefläche und fuhr ab. Ich folgte ihm. Aber ich erreichte nicht die Mitte, da lag ich schon auf dem Rücken und fuhr rasend gegen das Geröll.

Und das war die Gefahr. Aber ich drückte mich so fest in den Schnee, daß die Arme bis zum Ellbogen mit Schnee gefüllt waren. Ich blieb liegen. Aber beim leisesten Versuch, mich zu erheben, kam ich ins Rollen. Da sprang der Führer zu mir, stieß seinen Bergstock mir zwischen die Beine, reichte mir die Hand, so konnte ich mich erheben. Dann sausten wir hinunter.

Noch eine zweite Lebensgefahr, obwohl viel später, will ich hier einschalten.

In meinem siebenzigsten Lebensjahr machte ich die Wahrnehmung (oder vielmehr die Ärzte), daß starkes Bergsteigen meinem Herzen nicht mehr besonders erfreulich war. Ich gab die dreißig Jahre fortgesetzten Bergwanderungen auf und ging nun als Ersatz alljährlich vier Wochen ans Meer nach Abbazia. Auf einem der kleinen Schiffe, die stündlich zwischen Abbazia und Triume verkehren, bringe ich fünf bis sechs Stunden des Tages zu. Auf dem Hinterdeck befindet sich die in die Kajüte der Matrosen führende Schiffsluke, auf beiden Seiten durch eine einen halben Meter hohe Eisenwand geschützt.

Ich stand mit dem Rücken vor einer dieser Eisenwände, als das Schiff, von einer kräftigen Schirokkowelle auf die Seite geneigt, mich rücklings kopfüber in die Luke warf. Wäre ich in die zwei bis drei Meter tiefe Luke senkrecht mit dem Kopfe auf den Boden gestürzt, Kopf und Genick wären gebrochen gewesen.

Glücklicherweise schlug ich mit dem Kopf auf die gegenüberliegende Eisenwand, sonst hätte mich der jähe Sturz in die Tiefe gerissen. So aber blieb ich unter den Knien an der Eisenwand

mit dem Kopf nach unten hängen. Matrosen befreiten mich aus meiner unangenehmen Lage.

*

Um diese Zeit — 1867 — gab es noch keine Eisenbahn in diesem versteckten Erdenwinkel. In Bad Fusch, wenig bekannt, war der Andrang noch nicht groß, ein Bauer führte die primitive Hotelwirtschaft. Wir waren daher noch eine kleine, aber äußerst fröhliche, übertolle Gesellschaft, die sich größtenteils aus Künstlern (Materna, Dessoff u. a.) rekrutierte. Wir — meine engere Gesellschaft — wanderten fast immer zu vieren, zwei Weiblein, zwei Männlein (die treffliche Konzertsängerin Helene Magnus war eine davon), auf die Berge; alle vier sozusagen etwas musikalisch. Bald entstand das Bedürfnis nach Musik. Klaviere gab es Gott sei Dank noch nicht. Lagerten wir auf einer Berghöhe, so arrangierte ich eine Art Choral, indem ich einen Akkord unter uns aufstellte, jedem einen Ton gab, $\frac{1}{4}$ auszuhalten. Während dieser Dauer, den Akkord wechselnd, gab ich jedem seinen neuen Ton usw. So entstand ein vierstimmiger Choral, rhythmisch etwas eintönig, aber hoch oben in reiner, dünner Luft von entzückendem Wohlklang, im Anblick der erhabenen, herrlichen Alpenwelt, begleitet von einem eigentümlichen Gefühl der Andacht. Da kam ein Freund (Onkel Eduard Brüll) auf den Einfall, ein auf die Fusch bezügliches Lied zu dichten. Ich komponierte es, auf Weg und Steg wandelnd, vierstimmig. Und so entstanden nach und nach sechs Lieder, die ich in gleicher Weise alle in Musik setzte; wir sangen sie auf unseren Wanderungen und schließlich auf Bergeshöhen auswendig¹. Bei einer

¹ Sie wurden nachher als „Fuscherlieder“ gedruckt und daraus „Neue Liebe“, „Wasserfall und Ache“ und „Abschied“ in Konzerten in Wien oft gesungen.

solchen Wanderung erlebte ich ein merkwürdiges Naturphänomen. Auf der Spitze des Kühkar (7000 Fuß). Wir lagerten bei herrlichem Sonnenschein und wolkenlosem Himmel beim Imbiß. Da bemerkten wir in unserer unmittelbaren Nähe ringsherum zahlreiche kleine Wölkchen in Meterhöhe aus dem Grase aufsteigen, nicht höher als von brennenden Zigarren. Wir machten den beschäftigten Führer darauf aufmerksam. „Jesas, Maria und Josef,“ schrie er auf, „fort so schnell als möglich.“ Wir begriffen nicht, aber wir folgten, schnell Röcke und Mäntel umgeworfen, und stürzten talab. Wir hatten kaum 200 Schritte gemacht, als ein furchtbares Gewitter, Donner und Blitz, Wolkenbruch mit Hagel über uns losging. Wir hatten eine halbe Stunde zur nächsten Alpenhütte zu laufen und kamen tief durchnäßt daselbst an. Den Zusammenhang möge ein Naturforscher erklären. Noch einen andern Beweis von der Wetterkunde der Landleute sollte ich auf drollige Weise erhalten. Ich ging hinab nach Zell am See, um andern Tags in das großartige Kaprunertal zu gehen. Es war strahlend schöner Sonnentag. Ich frage die alte Hotelwirtin (Post): „Was glauben Sie, liebe Wirtin, hält das Wetter morgen?“ Sie schnuppert in die Luft und sagt: „Morgen ham mer an Schnee.“ „Warum glauben Sie das?“ „I riachs!“ war die Antwort. Anderen Morgens (im Juli) war alles tief verschneit; ich konnte nicht ins Kaprunertal. Damals gab's noch keine Hotels und keine Straßen daselbst.

*

Im Sommer 1868 zog ich nach Baden bei Wien, wo ich in idyllischer Einsamkeit an meiner „Saba“ arbeitete. In dem engen reizenden Helenental, an beiden Seiten von dicht bewaldeten Höhen und von Burgruinen umschlossen, in dem Dreieck,

wo Bach und Straße zusammentreffen (vor dem Durchbruch), lag mein stilles, einsames, letztes Haus mitten im schönen Garten, ein poesieverklärter, stiller Winkel, geschaffen zu geistiger Tätigkeit und Kontemplation. Öffnete ich morgens die Fenster, so strömte mir erquickender Tannen- und Blumenduft ins Zimmer. Tägliche Wanderungen über Berg und Tal wechselten mit beglückender Arbeit. Drei Jahre! Es war eine glückliche Zeit! — Leider kam die Bauwut jener Zeit (1883), auch mein Häuschen fiel ihr zum Opfer — —

Jetzt befinden sich dort auf demselben Grunde zwei vornehme Villen. Ob da noch Poesie und Poeten wohnen? — Ich weiß es nicht.

*

1870 ging ich unterirdischer Störungen wegen nach Karlsbad, dann zur Erholung von dort nach dem mir noch fremden Gmunden in Oberösterreich, da meine Freunde Brüll und Karoline, jetzt schon verheiratete Frau von Gomperz, über den Sommer dahin gezogen waren. Ich blieb vierzehn Tage, kam aber im nächsten Jahre wieder, da meiner Badener Wohnung der Ankauf drohte, zu längerem Aufenthalte — in der vorläufigen Dauer von vierzig Jahren. Diese Zahl genügt, um zu sagen, wie lieb mir der Ort wurde, wie förderlich meiner Arbeit.

Gmunden hat sich im Laufe der Jahre und dank der durchs ganze Salzkammergut fahrenden Eisenbahn zu einem stark besuchten Kurort mit internationalem Publikum und — ebensolchen Kurtaxen entwickelt.

Vor vierzig Jahren war das anders. Heute herrscht Toilettenluxus, Tennisdress usw. Damals ging man in heimatlicher Gebirgslodenjoppe, und so alles übrige. Indessen, die liebliche,

reizumflossene Landschaft, der Aufenthalt an dem erquickenden, von hohen Bergen umschlossenen See übten ihren Zauber, ihre Anziehung, und die Menschen kamen mehr und mehr.

Auch Anton Rubinstein brachte hier einen Sommer in dem nahen, so lieblichen Traunkirchen zu.

An gewissen Nachmittagen fand sich Gesellschaft bei ihm ein und er, freigebig mit seiner herrlichen Kunst im Vereine mit der ebenfalls anwesenden Karoline Gomperz-Bettelheim. Dort traf ich die Wagner-Freundinnen Gräfin Schleinitz und Gräfin Dönnhoff (jetzige Gräfin Bülow). Diese letztere verblieb auch den ganzen Winter in Gmunden. In ihrem freundlichen Umgang lernte ich eine selten geistvolle Frau kennen. Stundenlang geführte ernste, selbst philosophische Gespräche ermüdeten sie nicht und sie wußte durch geistvolle Fragen immer wieder die Unterhaltung neu anzuregen. Auch als Pianistin konnte sie sich hören lassen. Später einmal traf ich sie im Konzertsaal in Wien. Wir sprachen vom Klavier. Sie sagte: „Ich spiele gerne Arrangements für zwei Klaviere; ich habe auch stets zwei Flügel bei mir.“ Worauf Mosenthal die Bemerkung machte: „Engel haben immer zwei Flügel.“

Schweizerreise

Im Jahre 1873 konnte ich nicht in meine liebe Fusch gehen, denn die Blattern waren dort in diesen versteckten Erdenwinkel eingeschleppt worden. Gewohnt, allsommerlich einige Wochen im Hochgebirge zu verleben, ging ich mit Ignaz und Onkel Brüll in die Schweiz. Ich überlasse die Beschreibung aller gesehenen Herrlichkeiten dem sehr verlässlichen Herrn Baedeker und etabliere mich vorläufig auf Rigischeidegg, wo ich drei Wochen zubrachte. Ich genoß auf der Reise dahin all die Schönheit und

Großartigkeit der Schweiz. War es die Gewohnheit oder doch die tieferen Ursachen, die Fusch konnte sie mir aber nicht ersetzen. Der Rigi hat 6000, die Fusch nicht ganz 4000 Fuß Meereshöhe. (Die Meterangaben sind mir nicht geläufig.) Man hat zunächst auf dem Rigi nicht das Gefühl, sich der Natur so intim an die Brust zu legen, sie mit allen Organen gewissermaßen in sich aufzunehmen, wie in der Fusch. Und das hat seine natürliche Erklärung. Man befindet sich auf dem Rigi in hoher, reiner Luft, aber von keinerlei Vegetation umgeben; man spürt — auf einer Bergspitze — keinen Waldeßdust, keinen Gras- und Erdgeruch, keine erquickenden, stürzenden Wasserfälle, die lusterfrischenden Gletscher sind weit weg. Will man Bewegung machen, muß man in die Tiefe, statt in die Höhe, während man in der Fusch direkt von der Haustüre ab rechts oder links bis auf 10.000 Fuß sich erheben kann. Auf den Bergen rings um das Hochplateau ist schöner Waldbestand, bis auf 7000 Fuß zwischen Matten und Wiesen hinan, allüberall von duftigem Thymian überzogen. Legt man ein Taschentuch aufs Gras, hebt man es mit diesem Duft parfümiert auf.

Klimatisch betrachtet ist eine Höhe von 6000 Fuß gegen eine von nur 4000 allerdings im Vorteil; aber das Plus wird durch die angegebenen Vorzüge auch hygienisch mehr als aufgewogen.

Betrübten Herzens empfanden wir bald den Unterschied, auch gesellschaftlich. In der Fusch waren wir eine geschlossene, intime Gesellschaft voll Fröhlichkeit und heiteren Lebensmutes. Bergtouren wechselten mit heiteren Spielen aller Art. Hier in dieser fremden, internationalen Gesellschaft von Engländern, Russen, Franzosen, Norddeutschen lebt jeder für sich wie auf einer Insel. Eine Hotelnummer wie alle anderen. Aber es kam bald anders.

Setzte sich Ignaz Brüll ans Klavier, so verwandelte sich das Klavierzimmer alsbald in einen Konzertsaal, der die ganze

Gesellschaft versammelte. Sein herrliches Spiel entzückte, enthusiastisierte, die Musik verbannte nach und nach allen herrschenden Zwang und die Menschen, die sich tagsüber fremd und respektvoll auswichen, traten sich näher; die nationalen Unterschiede waren verwischt, man schloß Bekanntschaft — es wurde gemütlich. O heilige Musika! —

*

Wie jede große Schweizer Pension hat auch Rigischeidegg für die Engländer seinen protestantischen Sonntagsgottesdienst. Der Pastor probte mit den Damen der Gesellschaft (Engländerinnen) die Lieder und Choräle für den Sonntag. Brüll assistierte am Klavier. Sonntag gingen wir in die Kapelle, der Gottesdienst nahm seinen Verlauf, Orgel oder Harmonium gab es nicht. Nach der Rede und dem Gebet des Pastors setzte der Damenchor ein, aber — o Unglück! um eine Terz zu hoch. Der Sopran konnte nicht in die Höhe, es war ein greulich falsches Gekrächze und Geschrei — eine Weile, dann ging's nicht weiter und wurde mitten drin abgebrochen. Es war peinlich. Aber unser lieber Reverend ließ sich nicht aus der Fassung bringen, drehte sich um mit den Worten: „Once more“ (nochmals). Brüll gibt ihnen den richtigen Ton an und flott ging's weiter — once more.

*

Eines Tages suchte ich ein Buch in der kleinen Hausbücherei und fand den Schillerschen Tell. Ich setze mich ins Freie — die Berge im Sonnenglanze — und lese.

Allmählich und unbewußt werde ich von der mir so wohlbekannten Dichtung mehr und mehr, ja in ganz ungewöhnlicher Weise ergriffen. Endlich werde ich mir des so starken Eindrucks

bewußt; es war der in der Phantasie mitspielende Anblick der wirklichen, realen Lokalität, der hier geschilderten und hier sich abspielenden Vorgänge. Die großartige Szenerie aufgerollt und mit einem Blick umfaßt; zu meinen Füßen der Vierwaldstättersee, links der mächtige Urrotstock, am Fuße desselben die Axenstrasse, Tellskapelle, Rütli, weiterhin im Tale Flüelen, Altdorf usw.

Es war mir, als hätte die Schillersche Dichtung selbst in dieser Form in ihrer Gänze sich hier zugetragen, als hätten diese Personen hier gelebt, als wären diese Worte hier gesprochen worden. Man glaubt die wirklichen Gestalten der Handlung und diese selbst lebhaftig an Ort und Stelle zu sehen. Und wie ganz anders, wie mächtig wirkt hier die Schilderung der großen Alpenwelt in ihrer überwältigenden, unmittelbaren Anschaulichkeit? Nicht wie sonst in einem Reisebericht oder auf den Brettern im Rampenlicht — im Zusammenhang mit der poesievollen, freiheitatmenden Dichtung und gleichsam in ihrer Urheimat! Wie fließen hier diese beiden starken Empfindungen — Dichtung und erhabene Szene — sich gegenseitig vergrößernd, in eins zusammen!

Wie mächtig verbindet sich hier die Dichtung mit der Ortlichkeit! Und überall die spannende Handlung eingebettet in diese Täler und Berge, die Volksbewegung, die freihelddürstende Sprache, der Schwur auf dem Rütli — aus unmittelbarer Realität — wie klingen diese Verse, alles veranschaulichend, in einem Vollklang berauschend und begeisternd hier herauf! Es war der stärkste dekorative, die Dichtung vertiefende, vergrößernde Eindruck, den ich je erfahren.

*

Vom Rigi ging's hinab über Altdorf, die Gotthardstrasse längs der wilden Reuß (Eisenbahn gab's noch nicht) durchs Urnerloch ins weltvergessene Urserental, über die Furka, einen

schmalen Felsgrat, kaum für zwei Wagen Raum, der, eine Schlucht überbrückend, zwei Felswände verbindet. Von hier auf schöner Kunststraße hinab zum Rhönegletscher. Welch ein großartiger Anblick! Eine Gletschermasse, im Halbkreis zwischen hohen Felsen eingebettet, fließt vom Weißberge (12.000 Fuß) herab in dieses Becken. Sein ansteigender oberer Rand baut sich — wie bei einem Eisgang — in mächtigen, übereinandergeschobenen Spitzen auf; die Eisfläche in hunderte von blauen Eispalten zersprungen. Am Fuße dieser mächtigen Eismasse, die vorne wie mit einem Messer abgeschnitten ist, steht hundert Schritte davon entfernt das Hotel. Unter diesem Gletscher fließt ein Bächlein hervor — es ist der Ursprung der Rhöne.

*

Schon bei dem ersten Anblick des Gletschers auf der in die Tiefe fahrenden Straße verließ ich den Wagen und stieg am Rande des Gletschers aufwärts, um den Gesamteindruck von oben zu haben. Ich setzte mich auf einen Stein, um zu schauen und zu genießen. Da mit einem Male umfließt mich ganz harmlos ein Wölkchen. Ich sehe nichts mehr vor mir. Solche Wölkchen an solchen Orten sind gefährlicher als sie aussehen. In dem plötzlich dichten Nebel, in dem man die Hand vor den Augen nicht sieht, ist man verloren, wenn es diesem Wölkchen einfällt, sich hier für längere Zeit häuslich niederzulassen, wie man es im Hochgebirge so häufig beobachten kann, daß ein solches Nichts oft tagelang an einer Stelle picken bleibt. Links der aufragende Fels, rechts der Abgrund, konnte ich mich nicht von der Stelle rühren. Doch glücklicherweise besann mein Wölkchen sich noch rechtzeitig und gab mich frei, ich hätte sonst wohl die ganze Nacht hier sitzen können. Im Hotel angelangt, fragte mich ein Walliser Führer, ob ich nicht Lust hätte, den Gletscher zu

überqueren, es sei sehr interessant. „Gut,“ sagte ich, „überqueren wir.“ Wir betraten zunächst mit brennenden Lichtern in Händen eine ins blanke Eis gehauene Kapelle. In den durchsichtigen Wänden rieselten die Wässerchen, und allerlei kleines Gestein war eingebettet. Dann stiegen wir auf das Eis. Ich bemerkte gleich das ganze Eisfeld mit Sand überstreut. Auf meine etwas naive Frage, ob das für den Fremdenbesuch hingestreut würde, meinte der Führer lachend, da hätte man viel zu streuen. Das fließende und erstarrende Eis bringt ihn mit sich herab, dann schmilzt die Oberfläche bei warmer Sonne und der Sand bleibt zurück.

Wir mußten eine große Reihe von Spalten überschreiten oder auch überspringen. Da kam eine breite Spalte. Der Führer stieß seinen Bergstock hinein, es dauerte eine gute Weile, bis ihn das Wasser herauschleuderte, so tief senkte sich der Grund. Und über diesen Spalt sollte ich hinüberspringen? Ohne Anlauf, da ja hinter uns wieder Spalten waren. Darauf war ich nicht eingerichtet, das lag nicht in meiner musikalischen Erziehung und Richtung — ich streifte. Was tat mein guter Walliser? Er stieg in den Spalt, spreizte, stemmte seine dicken, nägelbeschlagenen Schuhe rechts und links in die Eiswände, so daß der halbe Oberkörper herausragte. „Nun geben Sie mir die Hand, steigen Sie mit einem Fuß auf meine Schulter, mit dem anderen hinüber.“ Und über diese lebende Brücke ging's weiter.

Drüben am Rande des Gletschers befanden sich Sandhügel, von rückwärts ungefähr einen halben Meter hoch, von vorne zwei bis drei Meter, hoch im Abfall. Indem ich die hier so sonderbare Erscheinung der Sandhügel noch betrachtete, faßte mich mein wackerer Führer fest unter dem Arm. „Erschrecken Sie nicht, wir steigen da hinauf.“ Gesagt, getan. Aber noch kaum getan, waren wir auch schon wieder unten — es war ein dicht

mit Sand bestreuter Eisblock, auf den wir stiegen, aber kaum den Fuß darauf gesetzt, schossen wir auch schon, den Sand vor uns schiebend, blitzschnell hinunter. Es sind die gleichen sandbestreuten Eishügel, die Payer auch im hohen Norden fand und in seiner Nordpolreise beschreibt; er nennt sie dort „Humocs“. Nachdem die erste Abrutschung vorüber war, fand ich an diesem Sport Vergnügen, und wir rutschten, fest aneinandergeschlossen, wohl über zehn solcher „Humocs“ talabwärts.

*

Merkwürdig war der Temperaturunterschied in und außerhalb des Hauses infolge der großen Nähe des Gletschers¹. Streckte man spät abends die Hand zur Haustüre hinaus, hatte man das Gefühl des Erfrierens oder Verbrennens. Eine weitere Folgeerscheinung war, daß die Wände des Speisezimmers buchstäblich schwarz von großen Fliegen waren, so daß ein Kellner vor dem Abendessen (Diner) mit Fackeln die Fliegen an den Wänden verbrannte. Wäre dies nicht geschehen und hätte diese Fliegenmasse, durch die Speisen angelockt, uns überfallen, wir hätten flüchten müssen.

Anderen Morgens ging's zu Pferd auf die Mäienwand. Wir ritten unserer vier — ein junger Engländer hatte sich zu uns gesellt — einen sehr schmalen, steilen Bergpfad am Rande des Gletschers auf der entgegengesetzten Seite unserer Ankunft im richtigen Pferdegänsemarsch, einer hinter dem anderen, hinan. Da mit einem Male machten unsere Mietgäule von selbst, wie auf Kommando: halbrechts! Wir standen erstaunt alle vier in

¹ Dies war im Jahre 1873. Jetzt (1911) sah ich Photographien dieses Tales, das Hotel steht weit ab vom Gletscher, dieser scheint sich sehr zurückgezogen zu haben.

Front und — ein helles Gelächter ging los. Was war geschehen? Es war die Aussichtsstelle auf den Gletscher und die Pferde führten diese Evolution gewohnheitsmäßig schon von selbst aus.

*

Über Gletscherschliff (vom Eis befreite, glattgeschliffene Steinplatten) gelangten wir aufs Grimselospiz. Ein einsames Haus — 8000 Fuß Höhe, mit meterdicken Mauern. Vom Innern durchs Fenster gesehen, gleichen diese Mauern kasemattierten Festungsschießcharten. Diese Stärke war hier wegen der furchtbaren Winterstürme und Schneelasten notwendig. In früheren Zeiten ging hier ein Handelsweg nach Italien und auch wintersüber hausten zwei Knechte hier. Eine schauerlich-öde Steinwüste, ringsum auf allen Höhen, auch zu unseren Füßen kein Grashalm sichtbar. Vor dem Hause zwei kleine Seen, jetzt, Mitte August, gefroren. Hier oben verloren 1809 die Oesterreicher eine furchtbare Schlacht gegen die Franzosen.

Von hier ging's nun zu Fuß an dem interessanten Handegfall vorüber nach Meiringen hinab. Im Fremdenbuche daselbst fand ich Felix Mendelssohn-Bartholdy eingeschrieben.

Von Interlaken hinauf auf die Wengernalp. Auf dem Wege dahin genoß ich ein gar merkwürdiges und seltenes Konzert. Auf einer weiten Bergwiese, in der Entfernung einer viertel oder kleinen halben Stunde, weideten ungefähr tausend Kühe — der Gesamtauftrieb von vielleicht hundert Besitzern. Wohl jede zehnte Kuh hatte eine Glocke von schönem Klang. Diese hundert rein und ungleich gestimmten Glocken in immerwährender sanfter Bewegung aus weiter Ferne verursachten eine schöne, unendlich melancholische Stimmung, eine orchestrale Wirkung, wie sie kaum leicht zu erreichen ist.

Wie schade! denkt wohl mancher moderne Komponist — der mit mir im Hotel vor der Jungfrau übernachtet. Das Donnern der Lawinen die Nacht hindurch ließ mich nicht vergessen, wo ich mich befand. Mit dem mächtigen Eindruck dieser überlebensgroßen Riesenjungfrau mit ihren Begleitern Mönch und Eiger verließ ich die Schweiz über Grindelwald, Basel usw. heim zu den Penaten.

Meine einzige Begegnung mit Franz Liszt

Seit dem Jahre 1866, wo ich meine „Sakuntala“ bald nach Wien in Budapest selbst dirigierte, kam ich häufig, später fast jährlich dahin, um die Erstaufführung meiner Orchesterwerke zu dirigieren oder meine Opern zu inszenieren.

Wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht, dürfte es 1876 gewesen sein, als ich meine einzige Begegnung mit Franz Liszt hatte. In diesem Jahr ging ich zur Inszenierung meiner „Königin von Saba“ dahin. Liszt war in Budapest anwesend; in der Mittagsstunde suchte ich ihn auf. Liebenswürdig wie immer, lud er mich ein, abends wiederzukommen. Ich kam und traf auch einen jungen Geiger da, ich glaube sein Name war Plott. Liszt spielte mit ihm meine Suite op. 11. Nun, so hatte ich sie allerdings noch nie gehört. Er spielte manches anders, aber er hatte eine Art divinatorisches Erspähen seelischer Akzente, die man nicht hinschreiben kann, weil sie, subtiler Natur, grobsinnig leicht übertrieben werden können. Ich war gerührt von dieser wohlwollenden Aufmerksamkeit gegen den jungen Musiker, der ich noch war. Wir tranken Tee — er nahm etwas viel Rum hinein — und ich mußte lange bleiben.

Aus der anregenden Unterhaltung blieb mir nur ein einziges Wort im Gedächtnis haften (es ist lange her). Er sagte: „Im

Konzertsaal erhält sich die Musik länger, ein Stück wird seltener gehört, daher weniger abgenützt. Aber die Oper! Es gibt keine ausgegrabenen Opern, was nicht in seiner Zeit gelebt, lebt auch später nicht."

Ich dachte aber im Nachhausegehen: Und was ist's mit „Tristan“, „Fidelio“? —

Zur Geschichte der „Königin von Saba“

Entstehung — Aufführung — Erlebnisse

Meine Schülerin Karoline Bettelheim betrat, kaum fünfzehnjährig, die Wiener Hofopernbühne. Eines Tages nach einer Probe erzählte mir die Mutter, eine wackere Frau, den scherzenden Ausspruch des Oberregisseurs Schober über Karoline: „Das Mäd! Das Gesicht! Die reine Königin von Saba!“ Die Porträtähnlichkeit des bekannten Bildes des französischen Malers Chopin scheint ihn dazu angeregt zu haben. Diesem zufälligen Ausspruch verdanke ich meine Oper. Bei der Kürze und Fremdheit des Stoffes in Zeit und Geschichte wäre ich nie und nimmer darauf verfallen. Ich träumte lange von der Oper, suchte vergebens nach einem Stoff. Da traf mich dieser Ausspruch wie ein Blitz, ich sah das lebendige Bild vor mir stehen.

Für den Schulunterricht Karolinens kam ein junger Mediziner namens Klein ins Haus. Man gestatte mir, hier eine kleine, nicht ganz zur Sache gehörige Episode einzuschalten.

Karoline sollte in einem „Damenabend“ der „Grünen Insel“ — einer heiteren Gesellschaft altdeutscher Ritter — singen. Dieser junge Mann schreibt ein für diese Gelegenheit passendes Lied „Herzeleid“, ich komponiere es und Karoline singt es dort. Es wurde viel später gedruckt und viel gesungen. Nach Jahren

finde ich es von einem anderen komponiert und gedruckt mit der Bezeichnung „Altdeutsches Volkslied“ — so entstehen Volkslieder.

Der Gedanke an die „Königin von Saba“ ließ mir keine Ruhe. Ich entwarf eine Skizze (ein Szenarium), die im wesentlichen den Inhalt, wie er jetzt ist, in nuce enthielt. Ich übergab sie diesem Herrn Klein zur dramatischen Ausgestaltung. Aber o weh! Was erhielt ich! Ein ganz unmögliches Elaborat; es war in jedem Sinne verfehlt und unbrauchbar. Ich ließ es unberührt liegen. Das war im Jahre 1863. Drei Jahre später, kurz nach der oben besprochenen Erstaufführung meiner „Sakuntala“ 1865, traf mich Mosenthal auf der Straße. Im Weitergehen sagte er: „Hätten Sie nicht Lust, eine Oper zu schreiben?“ Auf meine freudige Bejahung sagte er: „Kommen Sie zu mir aufs Bureau (er war Bibliothekar des Unterrichtsministeriums), wir reden darüber weiter.“ Ich kam, wir sprachen über Stoffe, dies und das, mir wollte nichts passen. Da ließ ich so nebenbei die Bemerkung fallen, ich hätte schon selbst einen Versuch gemacht: die „Königin von Saba“ sei aber verunglückt. „Bringen Sie mir, was Sie davon haben“, sagte er.

In vierzehn Tagen übergab er mir schon die ersten zwei Akte fertig. Nur der Grundgedanke ist geblieben, aber in Gestalt und Form hatte er alles mit kundigem Theaterblick neu geschaffen. Nur die kleine Romanze „Magische Töne“ (zweiter Akt), die ich zur notwendigen Steigerung der Spannung brauchte, sowie die kleine Stelle „Da plätschert eine Silberquelle“ (erster Akt) sind von mir selbst hineingenommen. Ich stürzte mit Feuereifer darüber her.

Als ich vor vierzig Jahren an die Komposition meiner „Königin von Saba“ ging, hatte ich kaum einen Chorsatz, einige Lieder, geschweige denn eine Oper geschrieben. Ich stand vor einem großen, mir neuen, pathetischen Werke. Aber da zeigte sich bald, wie

wenig vorbereitet für die Gestaltung und Bewältigung der vielen großen Formen ich noch war.

Die Zeit, die musikalische Welt war durch Richard Wagner in revolutionäre Gärung versetzt, das Alte, wenn auch noch nicht ganz gestürzt, doch stark erschüttert, in Zweifel gezogen, das Neue noch nicht befestigt, beglaubigt. Ich hatte keine Ahnung von der Form, die mein Werk erhalten sollte. Aber mit dem musikalischen Instinkt für das Notwendige, das Richtige, das Sinn- und Sachgemäße, mit der Energie, dem Wagemut der Jugend ging ich unbekümmert, weder links noch rechts schauend, an die Arbeit. Ich hatte keinen anderen leitenden Gedanken, kein anderes Kunstprinzip, als den vor mir liegenden Text seinem seelischen Inhalt nach musikalisch auszusprechen. Und einzig allein das Buch mit seinen Forderungen hat mich geleitet. Das Werk erhielt die Form, die das Buch erheischt. Und da stellte sich — nicht das Wort, aber die Form zur rechten Zeit ein. So zum Beispiel schrieb der Dichter hin: „Einzugsmarsch“. Ich baute mir ihn in der Phantasie auf und komponierte ihn demgemäß.

Allerdings muß ich eines erwähnen: Ich saß zehn Jahre als Geiger Abend für Abend im Orchester vor der Bühne, eine unschätzbare Vorbereitung. Aber ich stand vor einer Schwierigkeit, über die keine Theatererfahrung mir hinweghalf.

Für den musikalisch gebildeten Europäer besteht die orientalische Musik ohne Unterschied einheitlich und in den bekannten Skalen-differenzen und Moll-Melismen. Mir wurde es jedoch klar, daß der Stil des indischen Bühnenhaines in der „Sakuntala“ nicht der des prachtliebenden Hofes König Salomons und dieser nicht der der arabischen Königin von Saba und der Lockruf der Astarot sein könne. Und doch sollen alle orientalisches, das heißt verschieden orientalisches Gepräge haben.

Dazu gesellte sich noch eine ganz besondere Schwierigkeit: daß

die auch orientalisches gefärbten Tempelgesänge für den europäisch gebildeten Hörer weihvollen, religiösen Eindruck machen sollten, ohne den protestantischen Choral oder katholische Marienlieder hiezu benützen zu können. Ich war nie im Orient, aber die Intuition half mir auch darüber hinweg.

Ich hatte den ersten und zweiten Akt jeden fast zweimal komponiert, als ich nach Jahr und Tag erst den dritten (letzten) Akt von Mosenthal erhielt. Er wollte ihm offenbar nicht gelingen und — er war auch danach. So mannigfaltig und frisch der erste Akt, so stimmungsvoll poetisch, so gegensätzlich und dramatisch bewegt der zweite Akt war, so leer, ökonomisch schlecht disponiert, so überlang war der letzte, dritte Akt. Und dieser Schluß! Erste Szene: Ballett, Königin — König. Zweite Szene: Sulamith (allein) — König. Dritte Szene: Assad — Königin. Sie will den Verurteilten retten, er widersteht. Drei Duoszenen hintereinander, die letzte, ausgekühlte, die schwächste. Assad, begnadigt, aber nicht entschuldigt, geht verbannt in die Wüste. Da kommt Sulamith, der König, der Hohepriester mit den andern, Palmen tragend — und Assad heiratet Sulamith! — Das wirkte wie eine kalte Douche. Ich begriff — so konnte der dritte Akt mit dem gut bürgerlichen Schluß nicht bleiben.

Um mich nicht auf meine Dialektik zu verlassen, schrieb ich eine ganze Abhandlung darüber, um Mosenthal von der Unmöglichkeit dieses Schlusses zu überzeugen. Ich führte darin aus, daß der Vater Sulamiths, der Hohepriester, neben dem Mädchen am meisten gekränkt sei, seine Tochter unglücklich und beschimpft, sein Gott gelästert. Der Vater wie der Priester sind tödlich getroffen und die Urheberin von alldem ist die Königin, an ihr nimmt er Rache, das Wie wäre zu erfinden. Er tritt dadurch auch mehr in die Handlung. Mosenthal erwiderte: „Sie mögen damit vielleicht recht haben, aber ich mußte den Charakter des Hohe-

priesters, somit das ganze Buch umarbeiten, und das kann ich nicht, dazu habe ich keine Lust." Und dabei blieb's. Ich mußte mir selber helfen. Ich theilte den dritten Akt in zwei Theile, schloß den ersten Theil unter Mithilfe des Chores mit der Abschiedsszene Sulamiths. Die Wüstenszene sollte einen Akt für sich bilden. Nach langen Debatten vereinbarten wir die Form mit dem Abschluß, wie sie gedruckt ist.

*

Ich arbeitete im ganzen fünf Jahre an dem Werk, allerdings zumeist nur in den Sommermonaten, denn im Winter mußte ich viel Klavierstunden geben, um auch für den Sommer, wo es keine Stunden gab, das Nötige zu erübrigen. Genau gesehen, dauerte die Arbeit nicht fünf sondern sieben Jahre, aber zwei Jahre verlor ich durch die Anwesenheit meines älteren Bruders Josef. Ich erzählte oben, daß er im Jahre 1848 mit anderen Deputierten der radikalen Linken des aufgelösten Kremstierer Reichstages flüchten mußte. Er wurde überdies noch der Mitschuld am Tode des Kriegsministers Latour angeklagt und zum Tode verurteilt. Er hatte sich zunächst in die Schweiz begeben, dann über Frankreich auf einem Segelschiff nach Amerika. Während der Überfahrt war er Schiffsarzt, konnte aber die Praxis nur wenig ausüben, da er selbst arg an der Seekrankheit litt. Jenseits des Ozeans war er, wie wir viel später erfuhren, anfangs in seinem ärztlichen Berufe tätig, begründete aber später eine chemische Fabrik und brachte es durch eine praktische, gut zu verwertende Erfindung von Gewehrkapseln zu ansehnlichem Wohlstand.

Zwanzig Jahre lang kam keine Nachricht von ihm. Trotz der innigen Bitten seiner Eltern; trotz vielfacher dringender Aufforderungen seiner Wiener politischen Freunde, unter denen sich besonders Dr. Fischhof und Professor Zeißl bemühten, ihn zu

einer Mitteilung zu bewegen, konnte er sich nicht entschließen, ein Lebenszeichen zu geben.

Der Grund dieses Schweigens war wohl eine — zu jener Zeit allerdings gebotene — Rücksichtnahme auf seine Freunde. Die Verhältnisse lagen so, daß schon der Briefwechsel mit einem Exilierten keine unbedenkliche Sache war. Auch ich selber, damals ein zweiundzwanzigjähriger junger Mensch und als Geiger im Orchester des Carl-Theaters tätig, war nicht frei von politischen Veräxtionen, und es wurden auch bei mir mehrmals nächtliche Hausdurchsuchungen vorgenommen.

Er schwieg also beharrlich zwanzig Jahre lang. Endlich, im Jahre 1867 oder 1868 kam ein Brief des Bruders an mich. Er hielt die politische Konstellation in Osterreich für geeignet und die Zeit für gekommen, daß sein Prozeß wieder aufgenommen werden könnte. Er bat mich, ich möchte dieser Sache wegen an Minister von Berger, seinen ehemaligen Kollegen im Reichstage, herantreten, und ich tat es. Der Minister antwortete auf mein Ansuchen, das sei unmöglich. Zunächst seien die Akten im Kriegsministerium nicht mehr vorhanden; sie seien verschwunden. (Das hat sich, glaub' ich, auch beim Prozeß Fischhof gezeigt.)

Dann, meinte der Minister ferner, wären die Entlastungszeugen nach zwanzig Jahren nicht mehr herbeizuschaffen. Und er gab noch eine Reihe von anderen Gründen dagegen an, die mir heute — nach mehr als vier Jahrzehnten — nicht mehr im Gedächtnis sind.

Ich mußte in Gegenwart des Ministers all das niederschreiben, was er gegen unser Gesuch vorbrachte, um diese wortgetreue Aufzeichnung seines Bescheides meinem Bruder als Antwort übermitteln zu können.

Darauf wandte sich mein Bruder an seinen alten Freund Dr. Fischhof, bittend, daß er ihm einen Wiener Rechtsfreund

nenne, der sich für das Wiederaufnahmeverfahren geschickt und tatkräftig einsetzen wollte. Diesen Mann fand Fischhof in Dr. Kneppler. Auf sein Betreiben wurde der Prozeß wieder aufgenommen und mein Bruder kam übers Meer und stellte sich.

Er kam im Jahre 1868 nach Dresden und von dort schrieb er nach Wien um freies Geleit. Es wurde ihm gegen Kaution von 20.000 fl. bewilligt, und diese Summe wurde dann auf 4000 fl. herabgesetzt, weil er auf der Reise nicht mehr Bargeld mit sich führte. Den Tag seiner Ankunft in Wien zeigte er mir an. Ich erwartete ihn also frühmorgens auf dem Nordbahnhofe; der Zug fährt ein, die Reisenden verlassen die Halle. Der Perron ist fast leer und ich finde meinen Bruder nicht.

Er stand inmitten einer kleinen Gruppe von Wiener Freunden, die ihn erwartet hatten. Ich war mehrmals an den Herren vorübergegangen, hatte aber meinen Bruder nach zwanzigjähriger Trennung nicht wiedererkannt. Jetzt trat ich wieder an die Gruppe heran, faßte meinen Bruder ins Auge — er war schneeweiß geworden — und wir umarmten uns.

Wir fuhren in die Stadt. Sein erster Weg auf heimatlichem Boden war: zur alten Universität. Hier durchwanderte er sinnend und mit kurzen Erinnerungen die Stätte seines einstigen Wirkens in bewegter Zeit. Auf dem Wege dahin war er dem ersten Bekannten begegnet: es war der Forschungsreisende Scherzer.

Von der Universität fuhren wir zum Landesgericht, wo er sich meldete und die Kaution übergab. Und dann ging es hinüber ins Allgemeine Krankenhaus, wo er ehemals erster Sekundararzt war. Hier sah ich zum ersten Male die verräterische Träne über die Wangen laufen. Der Anblick der klinischen Räume, wo er in jungen Jahren als Arzt und Forscher lange gearbeitet hatte, wirkte übermächtig auf ihn. Er war tief ergriffen.

Der neue Prozeß meines Bruders währte zwei volle Jahre. Aber der Schluß des Verfahrens brachte ihm die angestrebte glänzende Genugthuung eines völligen Freispruches. Während der ganzen Dauer der Gerichtsverhandlung verblieb er in Wien. 1870 kehrte er nach Amerika zurück — ich zu meiner Oper.

Aufführung

Den ersten und zweiten Akt hatte ich Kapellmeister Dessoff längst vorgespielt. Dingelstedt, damals Direktor der Hofoper, sagte gelegentlich einer „Sakuntala“-Aufführung zu Dessoff: „Da hängt wohl auch so eine Oper dran?“ „So was Ähnliches,“ sagte Dessoff, „aber diese Oper werden Sie geben müssen.“

1872 war die Oper endlich fertig, und ich reichte sie bei der Wiener Hofoper ein. O Schmerzenszeit! Wenn ich heute daran denke, überläuft's mich noch heiß und kalt. Ich stand vor einer dreifachen Mauer: Herbeck, Hanslick und Speidel. Und Herbeck war nun Direktor der Hofoper! Es war etwas Bitter-Komisches für mich, als ich in dem Buche des Sohnes Herbecks las, das dieser über den Vater schrieb: Es wäre das ausschließliche Verdienst Herbecks, daß er — gegen den Intendanten — das Werk auf die Bühne brachte. Herbeck war mir feindlich gesinnt schon von der Zeit her, wo wir uns mit unseren Streichquartetten bei Hellmesberger auf die Füße traten. Eine Reihe erfolgreicher Aufführungen (Streichquartett, Quintett, Suite, Scherzo, „Sakuntala“) verschärften noch diesen Zustand. Die zweite Mauer war Speidel, der als Intimus Herbecks für ihn durchs Feuer ging und von dem er einmal schrieb, er sei der echte Erbe Beethovens (!), der mich schon von meinem ersten Erscheinen auf der Bildfläche aus heftigste angriff und kontinuierlich verfolgte.

Der dritte im Bunde war Hanslick, der, kaum daß ich die Oper eingereicht hatte, sich schon den Klavierauszug von dort kommen ließ. Ich will gerne glauben, daß seiner Natur das Ganze in Form und Wesen unverständlich und vielleicht unsympathisch war. Und hinter ihm stand Brahms als spiritus rector, dem diese Aufführung überhaupt nicht paßte, überdies eines Werkes, das seinem innerlichen Wesen fremd sein mußte. Der Einfluß Hanslicks war aber hinter den Kulissen viel stärker und gefährlicher als vor denselben. Wie die Sachen standen, hatte ich wenig Hoffnung.

*

Nach dem bevorstehenden Usus wurde die Partitur den drei Kapellmeistern der Hofoper zur Begutachtung übergeben. Der eine davon war Herbeck selbst. Er erklärte sie überhaupt nicht ausführbar, gegen alle Gesetze der Harmonie — es stimme einfach nirgends.

Der zweite war Fischer, ein alter, kränklicher Herr, der mir aufrichtig erklärte, er sei zu alt, zu krank, um sich mit so neuen und schweren Werken zu befassen.

„Es kann ja recht bedeutend sein, aber ich kann mich nicht mehr damit abmühen.“ Tatsächlich starb er bald darauf. Meine Partitur war — den Trost hatte ich — nicht schuld daran.

Der dritte war Otto Dessoff, der lebhaft dafür eintrat, aber als Minorität und im Begriffe, seine Stelle in Wien zu verlassen, nicht von besonderem Einflusse war. Und so wurde denn die liebe „Königin von Saba“ auf Nimmerwiedersehen im Archiv still beigesezt und begraben. Ich wandte mich in meiner Bedrängnis an den allmächtigen Hanslick (1873) um seine Fürsprache. Welche Naivität! Hier der Brief: „Mir ist das große Unglück geschehen, eine Oper zu komponieren. Wer nie sein Brot

mit Tränen aß, wer nie eine Oper komponierte, der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte. Die ganze Tiefe eines solchen Unglücks kann aber nur der ermessen, der eine solche aufzuführen beabsichtigt. Und ich bin in diesem traurigen Falle; darum rufe ich zu Ihnen, Sie allein können mir helfen, mehr als alle vierzehn Nothelfer . . .

Bei aller notwendigen Bescheidenheit werden Sie mir das bißchen Selbstgefühl nicht übelnehmen, wenn ich's hier ausspreche: daß ich der einzige österreichische Komponist bin — da man Brahms und Volkmann nicht zu diesen zählen kann — dessen Werke auf allen deutschen und nichtdeutschen Konzertprogrammen zu finden sind. Allein nicht die früheren Beweise Ihrer freundlichen Gesinnung bloß ermutigen mich heute, Ihr einflußreiches Wort anzurufen, sondern auch die Würdigkeit meines Werkes. Kapellmeister Dessoff hat, wie ich erfahren, ein lebhaft anerkennendes, der Aufführung durchaus zustimmendes Urteil abgegeben. Wer das strenge Pflichtgefühl, die Tüchtigkeit Dessoffs kennt, wird ein solches Urteil nicht gering anschlagen. Daß an dem Texte (obwohl er um vieles besser als früher) noch manches auszusetzen sei, weiß ich wohl. Aber, du lieber Himmel! Goethe und Schiller haben leider nicht mehr gelebt, als ich „mit dem Stipendium im Gewande“ an die Herren Dichter um einen Text herankam, und wie ich Goethe und Schiller kenne, hätten sie mir schwerlich einen geschrieben. Wahrlich, das Buch zur „Zauberflöte“ ist auch kein Ideal eines solchen und lebt doch schon fast ein Säkulum auf der Bühne. Nun höre ich schon Ihre lächelnde Antwort: Ich sei auch kein Mozart, und das, weiß der Himmel, ist wahr. Dafür wäre ich auch für mein Werk mit der Hälfte der Lebensdauer dieser „Zauberflöte“ zufrieden. Alles in allem glaube ich ein tüchtiges, lebensfähiges Werk geschrieben zu haben, für dessen Erfolg, für drei Viertel des Werkes wenigstens,

ich bei genügender Darstellung eintreten möchte, wenn Sie eine so zweifelhafte Bürgschaft überhaupt gelten lassen — und das vierte Viertel werden Sie ohnehin streichen. Ich habe Grund, zu glauben, daß unsere Direktion durch einige vaterländische Mißerfolge ängstlich und mißtrauisch wurde. Es mag wohl manchmal ein Unglück sein, ein Österreicher zu heißen, aber eigentlich doch noch keine Schande. Der Staat gibt Pensionen, Aufträge, Stipendien an Künstler, und wenn dieser nun sein Wort hält, nach jahrelanger angestrebter und gewissenhafter Arbeit ein würdiges, Erfolg versprechendes Werk vorlegt, findet er nur verschlossene Türen! Es fällt mir nicht ein, wenn mein Werk schlecht ist, mich auf den „Vaterländischen“ zu berufen; aber wenn es gut ist, sollte das billig mir kein Hindernis sein. . . . Sie sind vom Staate mit dem schönen Ehrenamt betraut, die Kunst und die künstlerischen Interessen zu fördern — welches zum Teil auch darin besteht, den Künstlern in ihren Nöten beizustehen. Ich appelliere an diese Ihre schöne Mission.“

Da kam 1873 die Weltausstellung. Ich hoffte im stillen, auch die österreichische Kunst sollte sich zeigen — hatte man doch der bildenden Kunst Pavillons gebaut — man könnte mit einem neuen, großen musikalischen Werke heimatlicher Provenienz Staat machen.

Eines Abends kam ich um diese Zeit ins Wirtshaus zu unserer Abendgesellschaft. Da rief mir Mosenthal zu: „Also, lieber Goldmark, wissen Sie schon? Die Stimmen der Oper sind zum Studium bereits ausgeteilt.“ „Wirklich?“ rief ich freudig. „Ja,“ sagte er, „aber — zur ‚Aida‘.“ Es war ein grausamer Scherz. Und man gab die „Aida“, von deren Existenz ich kaum wußte, und nahm mir damit das damals neue, fremde Lokalkolorit im vorhinein weg; es gab bisnun keine Oper von solcher Färbung. —

Aber die Aufführungen meiner neuen Werke bei Hellmesberger, bei den Philharmonikern hatten doch manche Hoffnung erregt, an meinen Namen geknüpft. Die Presse wurde aufmerksam auf die „Königin von Saba“, und es war oft die Rede davon, so daß Speidel, einmal abwesend, schrieb: „Man gebe diese Oper endlich; es gibt keine verkannten Genies.“ — Aber man gab sie nicht.

*

Da kam mir ein Ereignis zu Hilfe. Ein Komitee veranstaltete ein Wohltätigkeitskonzert im Großen Musikvereinssaale. Liszt, der dreißig Jahre nicht mehr öffentlich gespielt hatte, wurde zur Mitwirkung eingeladen. Welche Sensation! Scheinbar um der Sache mehr Interesse zu geben, schlug Herbeck vor, man soll auch etwas aus der „Königin von Saba“ aufführen. Man trat mit diesem Ansinnen an mich heran, aber ich witterte Unrat und schlug es rundweg ab; ich hielt es einfach für eine Falle.

Man verlangte den Einzugsmarsch, der hat einen starken Chorsatz; aus Ersparungsgründen konnte nur eine einzige Probe stattfinden, also keine zureichende Aufführung, auch war das Publikum damals gegen alles Neue eingenommen; überdies ein dekoratives Theaterstück, eng mit der Szene verbunden — in ein Mittagskonzert verschlagen, welche Wirkung konnte es haben? Und dazu das ganze Interesse auf Liszt konzentriert, neben dem ja alles andere verschwinden mußte. Und so war im besten Falle eine nur laue Aufnahme zu erwarten, konnte aber unter diesen Verhältnissen auch ganz durchfallen.

Aber eine auch nur laue Aufnahme war mir verderblich; die Oper wäre für ewige Zeiten und darüber hinaus begraben. Unter den gegebenen Verhältnissen schien mir dies das Wahrscheinlichere und ich lehnte ab. Aber man ließ nicht locker, trat

immer wieder an mich heran. Da sagte Dessoff zu mir: „Geben Sie das Stück, was verlieren Sie? Für jetzt ist das Werk tot, mehr riskieren Sie im Falle eines Mißerfolges auch nicht. Haben Sie aber Erfolg, auf den ich hoffe, sind Sie einen bedeutenden Schritt vorwärts. Und dann — ich dirigiere, und auf mich können Sie sich doch verlassen.“

Das gab den Ausschlag, ich willigte ein. Das Stück hatte trotz aller der gefährlichen Umstände großen, stürmischen Erfolg. Liszt beglückwünschte mich coram publico. Hanslick schrieb aber anderen Tages darüber, es wäre das einzige Stück in der Oper, das man aufführen und anhören könne. Ich wußte nun, was ich von dieser Seite zu erwarten habe. Zu meinen Gunsten gefellte sich ein stark wirkender Umstand: das Theater war immer leer, die Kasse stark notleidend, das Defizit stieg enorm. Die oberste Theaterstelle, der Obersthofmeister, der Fürst Hohenlohe, der durch den Sänger G. Walter schon manches aus der Oper kannte, verlangte nun die Oper, aber Herbeck machte keine Miene dazu. Der Fürst drängte, aber Herbeck wich aus. Das wiederholte sich so oft, daß der Fürst sich sehr erzürnte. Die Fürstin äußerte einmal zu Mosenthal den Wunsch, meine neue, eben bei Hellmesberger aufgeführte Violinsonate zu hören. Mosenthal veranstaltete einen Abend, Hellmesberger und Prof. Epstein spielten die Sonate, der Fürst und die Fürstin waren anwesend. Man sprach von der Oper und dem Widerstande Herbecks. Da machte der schon stark gereizte Fürst die zornige Bemerkung: „Ich breche ihm den Hals, wenn er die Oper nicht gibt.“ Da versuchte Herbeck noch ein Letztes, er gab „Der Widerspenstigen Zähmung“ von Götz. Aber auch dieses reizende Werk versagte wie alle vorhergegangenen neuen Werke. War es die ungünstige Besetzung oder war das Publikum so sehr vom Hause entwöhnt — genug, das Theater blieb nach wie vor leer.

Nun mußte endlich die „Königin von Saba“ heran. Bei dem Kontraktabschluß ereignete sich ein komisches *qui pro quo*. Ich verlangte von Herbeck für das gelieferte Material ein Einreichungshonorar von 500 fl., er verweigerte es mir. Man gibt mir den Vertrag zur Unterschrift, ich lese — und lache, es war der Vertrag mit Götz bezüglich seiner „Widerspenstigen“ — darin werden Götz 1000 fl. Einreichungshonorar zugebilligt. Der Sekretär hatte die beiden Formulare verwechselt. Ich zeigte Herbeck lachend den Vertrag. Ich erhielt 200 fl. Nicht die Kopiatorkosten waren gedeckt.

*

Bei der Leerheit der Kasse und dem geringen Vertrauen Herbecks zu dem Werke (zu seiner Entschuldigung, nehme ich an), war nicht daran zu denken, daß auch für den dekorativen Teil etwas geschähe. Ich selbst habe mit Herbeck aus dem Archiv alter Opern die nötigen Dekorationen zusammengestellt. Nur der Tempel — da nichts Ähnliches vorhanden war — mußte neu (von Brioschi) gemacht werden; auch die Kostüme, mit Ausnahme jener der Solisten, waren alt. Aber die Besetzung war die beste, die vorhanden war. Walter, Beck, Kokitanski, Materna, Wilt (Astarot sehr schlecht). Um die Wilt, die Herbeck nicht geben wollte, mußte ich kämpfen; die Sulamith war für sie geschrieben. —

Die Proben begannen. Nun muß ich die Wahrheit bekennen: je weiter wir vorschritten, desto wärmer wurde Herbeck. Sei es, daß er, es besser kennen lernend, nun mehr Vertrauen in das Werk setzte, mehr Hoffnung auf den so nötigen Erfolg hatte oder daß Hohenlohe ihm den Boden heiß machte, nun wurde er Feuer und Flamme für die Oper. Eines Tages sagte er mir: „Lieber Herr Goldmark! Beck (Salomon) macht mir Sorge, er muß

seinen Separatapplaus haben. Ist dazu keine Gelegenheit, so ist er den ganzen Abend verstimmt und singt verdrossen — er gibt die Partie bald zurück. Es ist eine Schwäche, aber bei einem so großen Künstler muß man damit rechnen. Ist Ihnen an Beck gelegen, dann müssen Sie ihm eine Stelle schreiben, die ihm Gelegenheit zu einem Applaus bietet. Bei seinem Eintritt in den Tempel findet sich Gelegenheit dazu." Was wollte ich machen? Beck war zu wichtig. Sein Auftritt im Tempel hatte nur die Worte: „Blick empor zu jenen Räumen, zu des Höchsten Majestät." Ich schrieb das Neue hinzu — und Beck hatte Abend für Abend seinen Separatapplaus.

*

Es kam die Generalprobe und ich werde all mein Lebtag daran denken. Die Probe sollte um sieben Uhr beginnen, das Haus halb gefüllt, schwach beleuchtet, die Vorbereitungen zogen sich in die Länge. Um acht Uhr ging endlich der Vorhang auf. Beleuchtung aus Sparsamkeitsrücksichten matt, die Sänger müd und abgehebt von den Proben, die Wilt, schon heiser, markiert kaum, alle schleppen, am meisten der junge Dirigent (Gerick). Bisher wurde nur immer aktweise probiert, jetzt zum ersten Male das Ganze im Zusammenhange — vierstündige Dauer, zu viel Publikum, um ungestört zu probieren, zu wiederholen, wo es nottat, zu wenig, um die einer Premiere nötige Stimmung und Spannung zu haben. Mit einem Worte: es lag wie Blei auf dem Ganzen. Nichts wollte gelingen, alles versagte. Um zwölf Uhr ging man aus dem Hause mit der festen Überzeugung, es gibt einen Krach — einen greulichen Durchfall.

Der Fürst ließ mich bestürzt in die Loge bitten. „Um Gottes

willen, die Oper muß sehr gestrichen werden, so kann die Oper unmöglich aufgeführt werden."

Und so gingen wir, Herbeck, Mosenthal, Gericke und ich in den Probesaal, um zu streichen. Aber todmüde, wie wir waren, wußte keiner, wo anfangen. Wir verschoben es auf morgen und gingen zusammen zum Abendessen ins Restaurant. Dort fiel ich während des Essens ohnmächtig zusammen — es war zu viel. Gericke brachte mich im Wagen nach Hause.

Anderen Morgens kam die Botschaft, die Wilt sei stark heiser, könne vor acht Tagen nicht singen. Und während dieser Zeit konnte die Nachricht von dem bevorstehenden Durchfall sich genügend verbreiten, aber wir gewannen auch Zeit, zu streichen und alles sorgfältig vorzubereiten.

*

Nach acht Tagen fand die Aufführung statt, März 1875 (ich glaube am 13.). Das Haus bis an die Decke voll. Die Wilt — eine Gestalt wie die einer etwas verunglückten Kartoffel, aber mit einer der herrlichsten Stimmen, hatte gleich mit ihrer ersten Szene, „Der Freund ist dein“, frenetischen Applaus. Der Bann war gebrochen, die Stimmung hergestellt, alle Künstler kamen ins Feuer — es war ein voller Erfolg. Im Laufe der Jahre wurden alle Striche wieder aufgemacht.

Nach der Vorstellung folgte ich der Einladung zu einem Abendessen, das scheinbar mir, in Wirklichkeit aber zu Ehren des anwesenden Kapellmeisters Karl Eckert von der Berliner Hofoper gegeben wurde. Ich saß neben Heinrich Laube. Er sprach (auf irgend geheime Aufforderung) einen Toast auf den heutigen so erfolgreichen Abend; und als er mir sein Hoch bringen wollte, wußte er meinen Namen nicht. Fröhliches Gelächter.

Ich will hier meine zweite Begegnung mit Laube einschalten, obwohl die erst fünf Jahre später (1880 in Karlsbad) stattfand. Wir trafen uns morgens beim Brunnen (nicht gar sehr früh). Zwischen einem und dem anderen Becher plaudernd, begann er ein ernstes, ziemlich schwieriges philosophisches Thema, auf das ich einging und das ich vielleicht etwas zu breit ausführte. Für einen Morgenspaziergang am Brunnen vielleicht ermüdend, sprang er plötzlich ab mit der Frage: „Wo und wann sind Sie geboren? Wann haben Sie Ihre Oper („Königin von Saba“) geschrieben?“ Ich erriet den Grund dieser Teilnahme. Als sich der gleiche Vorgang am nächsten Morgen wiederholte, indem er es nun war, der sich in ein ernstes Thema des längeren verwickelte, sagte ich plötzlich: „Herr Doktor! wann und wo sind Sie geboren?“ Er sah mich mit seinen blauen Augen verschmizt lächelnd an, indem er mir mit erhobenem Finger drohte. — Und nun zurück zu Ihrer Majestät der Königin.

Anderen Morgens nach der ersten Aufführung — o weh! — diese Kritik!

Am Abend vor der Generalprobe saß ich mit Billroth und Brahms, wie so oft des Nachts, im Café. Man sprach von der bevorstehenden Aufführung. „Ach was,“ sagte Brahms, „die ersten Hunde ertränkt man.“ Ich wußte aufs neue, was ich zu erwarten hatte. Aber auf das, was ich von Hanslick zu hören bekam, war ich doch nicht gefaßt, es war einfach Vernichtung. Spott, Lüge, Hohn! Hanslick und Speidel überboten sich an Heftigkeit. Hanslick hat sein Urteil später in seinem Buch „Die Oper“ wesentlich abgeschwächt. Nach zwanzig Jahren hatte er es gänzlich geändert (er schrieb nach der hundertsten Aufführung

in der Wiener Hofoper einen glänzenden Artikel über das Werk). Indessen dem Erfolg in Wien schadete diese Kritik nicht viel. Die Oper hatte in der ersten Wintersaison dreißig volle Häuser. Um so mehr hat sich die Wirkung dieser damals so mächtigen Kritik nach außen gezeigt. Während vor der Aufführung sich mehrere Verleger um das Werk bewarben, zogen sie sich nachher, trotz des unleugbaren Erfolges, zurück. Ich hatte zwei Jahre nach der Premiere noch keinen Verleger — allerdings auch, wie stets, keinen gesucht.

Da erschien eines Tages Hugo Pohle, ein junger Verleger aus Hamburg, bei mir. „Ich habe gestern Ihre ‚Königin von Saba‘ gehört und will sie erwerben“, sagte er. Ich stellte eine höchst bescheidene Forderung (und diese in Ratenzahlungen) und die Sache war abgemacht. Auf meine Frage, wie er auf diese Oper verfiel, meinte er: „Ich dachte, wer die Suite op. 11 schrieb, muß auch noch was anderes können, und so kam ich.“

Im nächsten Jahre kam die Oper in Budapest ungarisch, die zweite deutsche Aufführung folgte in Hamburg. Es kam eine Reihe deutscher Aufführungen. Nach fünf Jahren erst Berlin, Dresden, München usw.

Erlebnisse, Italien

Eines Tages, 1879, erhielt ich einen Brief aus Turin. Der Sohn des Impresario (Deponi) des dortigen königlichen Theaters schrieb mir, er habe die „Königin von Saba“ aus dem Klavierauszuge kennen gelernt, sei begeistert, sein Vater wolle die Oper aufführen. Ich hatte natürlich nichts dagegen. Nach Wochen erscheint der Kapellmeister (Pedrotti), der Maler, der Maschinenmeister des dortigen Theaters im Auftrage der Verlagsfirma Lucca in Mailand, die die Oper für Italien erwerben wolle.

Die genannten Herren kamen nach Wien, zu sehen und zu hören. Die Darstellung war — die Darsteller hatten zum Teil gewechselt — äußerst schlecht und verschlampt. Pedrotti hielt sich nicht daran, die Aufführung in Turin wurde vereinbart, ich schloß den Vertrag mit der Firma Lucca in Mailand, der mich auch verpflichtete, die Oper in Italien zu inszenieren, da es in Italien keine eigentlichen Regisseure gibt. Es hängt dies mit dem Wesen des Stagione-Theaters zusammen. Orchester und Chor sind meist stabil; die Sänger (Solisten) werden für eine bestimmte Oper gewählt und verpflichtet, aber der Regisseur nach unseren Begriffen existiert nicht. Gewöhnlich besorgt dies der Ballettmeister (!). In Rom war es der Feuilletonist („appendiciste“) einer größeren Zeitung (!). Möglicherweise ist es heute nach dreißig Jahren schon anders. Vor zwei Jahren (1908) führte ich mein „Wintermärchen“ selbst in Turin auf — ich fand noch keinen Regisseur daselbst, wohl aber einen jungen Kapellmeister (Seraphi), der nicht bloß ein trefflicher Dirigent, sondern auch ein ganz genialer Regisseur war.

Im Winter 1880 kam ich nach Turin. Ich fand ziemlich gute Kräfte. Chor und Orchester sehr gut, Assad, Königin, beide schon etwas passé, aber treffliche Künstler. Sulamith große Stimme, aber unintelligent. In Pedrotti fand ich einen lebenswürdigen Menschen und tüchtig gebildeten Musiker, nicht mehr jung, aber voll Feuer und Enthusiasmus, original und ganz Italiener. (Er schrieb die viel gegebene Oper „Tutti in meschera.“) Bei der Stelle „Magische Töne“ (Assad, zweiter Akt) schwamm er bei der Probe in Entzücken und, sich an die Musiker wendend, rief er ein= über das anderemal: „Quel melodia! una vera Belliviana!“ Wurde irgend ein Fehler gemacht, so donnerte er: „Corpo di madonissississima.“ Zwei Musiker schwächten bei einer zarten Gesangsstelle. Pedrotti schreit sie an: „Non avete

vergogna per un maestro straniero?" (Schämt ihr euch nicht vor dem fremden Meister?) In der ersten Vorstellung machten zwei Herren in der ersten Parkettreihe, die nur durch eine Schnur vom Orchester getrennt ist, bei den fremden Harmonien des Lockrufes Astarots laut die Bemerkung: „Das ist ja falsch.“ Pedrotti dreht sich wütend um und schreit sie mit den Worten an: „Das ist nicht wahr, ihr versteht nichts.“ — Im Vorspiel zum zweiten Akt (Nachtstück und Festmusik) hatte ich das zweite Stück falsch mit „mäßig“ bezeichnet; es wurde schon in Wien weggelassen. Pedrotti wollte es jedoch spielen und spielte es.

Bei der ersten Aufführung kam er ins Feuer, er wollte vorwärts, aber die Pauke hielt das ganze Orchester zurück, sie wollte nicht folgen. Da haut er so heftig auf das Messingplättchen des Pultes (in Italien allgemein üblich) und hetzt das ganze Orchester in ein so tolles, rasend schnelles Tempo, daß die Bläser mit ihren nachschlagenden Noten kaum folgen konnten. Ich stand händeringend hinter dem Vorhang und dachte, da gibt's Zischen und Pfeifen. Aber es kam anders. Das Publikum sprang auf, applaudierte und schrie wie rasend: „Bis.“ Die Bläser hatten kaum Zeit, das Wasser aus ihren Instrumenten zu schütten. Es wurde wiederholt und so durch sechzehn folgende Abende. Nun wußte ich, wie es gemacht wird — auch anderwärts.

Das Theater ist akustisch schlecht und dumpf, aber das Publikum im Gegensatz zu vielen anderen italienischen Städten sehr ernsthaft. Es ging ihm vielleicht bei erstem Anhören manches verloren, aber es hatte Respekt vor deutscher Musik. Von der Verschiedenheit deutscher und italienischer Theater und ebenso des Publikums sollte ich noch manches Charakteristische und Heitere erleben.

*

Die Dekorationen wurden nach Angabe des Buches gemalt, wurden aber erst, wie fast immer, in der Generalprobe aufgestellt. Der Vorhang zur Tempelzene hebt sich, und ich sehe zu meinem Entsetzen den Vorhof des Tempels — offenen Himmel — gemalt, statt des Innenraumes mit seinen siebenarmigen Leuchtern und dem mystischen, sich später öffnenden Allerheiligsten, der Bundeslade. Der Maler hat im Gegensatz zum Buche sich einfach an das bekannte Bild Raffaels, „Sposalizio“, gehalten. Wir waren einen Tag vor der Aufführung, es war nichts zu machen und — es machte auch nichts. Das Allerheiligste mit der Bundeslade öffnete sich — unter freiem Himmel (!). Niemand nahm hieran Anstoß.

Auch mit meinem Italienisch kam ich damals noch oft ins Gedränge. Die Stadt, die den Theatern Subvention zahlt, hat einen gewählten Aufsichtsrat, Ehrenämter. Einer dieser Räte, ein hervorragender Maler, war mit den Wiener Kostümen nicht einverstanden. Er erklärte mir dies in halbstündiger Rede, sprach aber so schnell, wie nur Italiener reden. Ich hatte schon so viel Italienisch gelernt, um meine Oper notdürftig in Szene setzen zu können, aber diesem Redestrom war ich nicht gewachsen. Vergebens gab ich mir Mühe, nur ein Wort zu erfassen, um was es sich handle. Am Schluß fragte er mich: „Avete capito?“ „Kein Wort“, sagte ich gelassen. Ein wütender Blick — und weg war er.

Eine vornehme Dame, Marchesa Andrea, gab allsonntäglich nach der Messe in ihrem Hause eine Quartett-Matinee, eine Karität in Italien. Mein B-Dur-Quartett wurde gespielt, und zwar vorzüglich. Ich saß neben der Marchesa. Auf ihre Frage, wie ich die Aufführung finde, sagte ich: „Ich bin entzückt.“ Die Dame wird rot, sah verlegen weg, die Unterhaltung war zu Ende. Auf dem Heimweg erzählte ich die Geschichte Pedrotti,

der auch anwesend war. Er lachte fürchterlich auf und sagte: „Unglücklicher! Du sagtest statt „entzückt“ „ich bin wollüstig“ (dilettivo). Nun war das Lachen meinerseits.“

Meinen lieben Pedrotti sah ich später noch zweimal. Er kam zur Premiere der „Saba“ nach Bologna; auf einer Reise nach Rom traf ich ihn in Verona, seiner Heimat. Er wurde Direktor des Lyzeums in Pesaro und hat sich bald darauf ertränkt. Ich bewahre dem Treflichen ein treues Andenken.

Von Turin ging ich nach Genua; ich wollte Verdi auffuchen. Der Kapellmeister des dortigen Operntheaters, das auch die „Königin von Saba“ schon erworben hatte, war von meiner Verlegerin Lucca in Mailand von dieser meiner Absicht verständigt und gebeten, dies zu vermitteln. In Genua angelangt, ging ich abends ins Theater. Man gab eine jener in Italien jährlich erscheinenden Opern, die im nächsten Jahre verschwunden sind. Das Haus war entsetzlich leer. Kaum vierzig Menschen im ganzen großen Theater. Der Kapellmeister sah und erkannte mich, kam gleich an die Brüstung, und wir verabredeten den Besuch bei Verdi.

Nun sollte ich eine Szene erleben, wie sie, wie ich glaube, nur in Italien oder im weiten Westen, Nordamerika, möglich ist, wo man im Zuschauerraum Zettel angeheftet findet mit der Bemerkung: „Es wird gebeten, auf die Schauspieler nicht zu schießen — sie tun ihr Möglichstes.“ Im Parkett waren kaum zwanzig Personen, sämtliche Logen leer, bis auf eine, in welcher sich vier junge Leute befanden.

Eine junge, bildhübsche Sängerin tritt auf und singt vortrefflich. Da beginnen die vier Herren in der Loge ein leises

Vogelgezwitscher, das immer anwächst, stärker und stärker, bis es ein heftiges Gepfeife wird; hierauf blöken sie (immer während des Gesanges) wie Schafe und Rinder. Vom Parkett schreit man hinauf: „Alla porta!“ Die oben rufen dasselbe hinunter. Es war ein Heidenstandal. Der Vorhang mußte, die Vorstellung endlich unterbrechend, fallen. Kaum war dieser unten, applaudierten und schrien die oben und auch alle anderen wie toll. Der Vorhang hebt sich wieder, die Sängerin erscheint, um zu danken, wohl auch um weiter zu singen. Aber im selben Augenblicke abermals Blöken, Grunzen, Pfeifen aus der Loge. Das arme Mädchen, das mich dauerte, ging weinend ab.

Anderen Tags erkrankte ich auf das schwerste. Der Brief kam, ich sollte zu Verdi, aber ich lag acht Tage schwer krank. Kaum aus dem Bette, verließ ich Venua, ohne Verdi gesehen zu haben.

Ich ging über Pisa, seine Herrlichkeiten zu sehen, nach Florenz, besuchte die Galerien Pitti-Uffizien, wo ich im ganzen sieben Stunden verblieb. Geschwächt und angegriffen, wie ich war, wäre ich fast rezidiv geworden.

Nach kurzem Besuche des schönen Fiesole S. Miniato ging's nach Venedig. Als ich dort angelangt in die Hotelgondel stieg, die mich vom Bahnhof abholte, stieg auch ein Herr mit mir ein. Wir fuhren im hellen Sonnenschein durch den Canale grande. Mir entschlüpfte der Ausspruch: „Ein Märchen!“ „Ach, Sie sind ein Deutscher“, sprach mich der Herr an, und auch ich freute mich, einen Deutschen zu finden. Er war ein Sänger vom Hoftheater in Karlsruhe und Freund Dessoffs, damals auch dort angestellt. Anderen Tages besuchte ich die Akademie. Ich wollte, gewarnt von Florenz, nichts anderes mehr sehen als die Assunta von Tizian.

Waren es meine kunstgeübten Augen oder die geschwächten Nerven, aber ich hatte von Malerei nie einen größeren Eindruck

empfangen als von diesen unbeschreiblich ergreifenden, zu Gottvater in Verzückerung aufblickenden Augen der hinanschwebenden Gottesmutter. Welche künstlerische Emanation des Gemütes, welche Energie der Empfindung gehört dazu, solche Vorstellung zu empfangen und welches Können, sie restlos wiederzugeben! Nassen Auges, tief erschüttert verließ ich den Saal. Ich hatte kein Verlangen, noch ein anderes Bild zu sehen — und sah auch keines.

*

Im Oktober des Jahres 1880 kam die „Königin von Saba“ und infolgedessen auch ich kontraktgemäß nach Bologna. Das Teatro comunale ist akustisch das glänzendste, das ich überhaupt kenne. Die matte, schon ausgefugene Stimme Affads klang hier jugendfrisch, den überquellenden Orchesterklang konnte ich nicht genug abdämpfen. Es ist gar nicht zu berechnen, wie weitreichend der Einfluß dieses alles verklärenden, idealisierenden Wohlklanges auf die Stimmung der Sänger, auf den Glanz, die Vollendung der Aufführung, der Kunstpflege und mithin der Kunstliebe des Publikums sich darstellt. Das Publikum Bolognas gilt auch, und, wie ich wahrnahm, mit Recht, als eines der gebildetsten in Italien.

Die Stagione sollte, wie fast überall, mit der „Regina di Saba“, eröffnet werden. Wir probten vormittags und abends. Der Chormeister lud mich ein, die Ehöre anzuhören. Ich kam, und der Chor sang die erste Szene mit der Sulamith: „Der Freund ist dein“, aber noch ohne Sulamith, der melodieführenden Oberstimme, klang es unvollständig, eindrucklos. Einige machten den schüchternen Versuch, zu applaudieren, aber da brach der ganze Chor in heftiges Zischen aus. Da ich die Ursache wußte, freute mich und imponierte mir auch diese ungeschminkte Impulsivität.

Bei der nächsten Ensembleprobe sang die Sulamith diese Szene mit, und nun applaudierte der ganze Chor wie rasend. Der stabile Chor besteht zumeist aus kleinen Handwerkern und Arbeitern, für welche das Theater nur ein Nebenverdienst ist. Der Chorleiter versicherte mir, daß die Hälfte des Chores keine Noten kennt; sie lernen und singen alles a memoria. Nun denke man, welche musikalische Anlage dazu gehört, die Prügelzene aus den „Meistersingern“ taktfest ohne Notenkenntnis zu erlernen.

*

Acht Tage vor der Aufführung kam die Darstellerin der „Königin“, Fräulein Turolla, ein bildschönes Mädchen von kaum zwanzig Jahren. Sie war die letzte Stagione gefeierte Primadonna an der Scala in Mailand. Während schon alle Künstler mit voller Stimme sangen, markierte sie nur, verlangte hier eine Änderung, dort eine Kürzung, da eine Transposition usw., schien im ganzen etwas hochmütig. Dabei hatte ich ihre Stimme noch nicht gehört. Ich wurde verstimmt und sagte kurz: „Liebes Fräulein! Die Rolle ist für Mezzosopran geschrieben, wurde von solchen bisher überall gesungen. Sie sind für diese Rolle engagiert und mußten sie ja schon vorher gekannt haben — ich ändere nichts.“

Ziemliche Verstimmung allgemein.

Da stand sie auf — wir waren bereits im dritten Akt — und sang nun mit voller Stimme die Szene mit dem König. Und ich war so hingerissen, daß mir die Augen naß wurden. Ich nahm ihre beiden Hände und sagte: „Sie sind eine große Künstlerin; verlangen Sie, was Sie wollen, ich ändere alles, was Sie wünschen.“ Da umarmte sie mich lachend mit den Worten: „Keine Rede, caro maestro, es war nur die dumme Furcht vor dem

strengen deutschen maestro." Und sie war eine der herrlichsten Darstellerinnen der „Königin“, die ich kannte. Viel später kam sie auch nach Wien; sie gefiel auch hier außerordentlich, aber die so wundervolle Stimme war leider rasch verblüht.

Im Frühling 1881 ging ich mit Brahms und Billroth nach Rom. Die beiden zu ihrem Vergnügen, ich zu meinem Mißvergnügen, zur Inszenierung meiner „Königin von Saba“ am Apollo-Theater. Unser erster gemeinsamer Weg war in die Kirche Pietro di Vincolo zum Moses Michelangelos. Ich war starr vor Bewunderung. Diese erhabene Auffassung menschlicher Größe, einer Heldenseele, eines Blickes, der über Tausende gebieterisch hinwegzusehen scheint. Ich kannte das Bildwerk ja nach vielen Abbildungen, aber das ist dagegen, wie wenn man den Montblanc auf einer Ansichtskarte sieht. Ich murmelte so vor mich hin: „Hieher gehe ich jeden Tag.“ Brahms, der es hörte, sagte: „Na, gehen Sie doch mal erst in den Vatikan.“ Ich ging nächsten Tag in den Vatikan, und ich ging nicht mehr zum Moses. Welch ein verwirrender Reichtum des Herrlichsten. Durch vierundzwanzig Tage brachte ich täglich einige Stunden daselbst zu. Eines Tages stand ich vor der entzückenden Jünglingsgestalt, der Reincarnatione in Anschauen versunken, als plötzlich vier Männer in von Goldbrokat strohenden Livreen, eine ebenso adjustierte Sänfte tragend, erschienen, deren Absicht ich mir nicht erklären konnte. Da öffnete sich an der Schmalseite des länglichen Saales die Wand. Man sah in einen langen Saal oder Korridor. Eine Anzahl Leute harrten hier der Audienz beim Papst. Da hinein schritten die Sänfenträger, offenbar um den Papst abzuholen. Dieser Zufall schaffte mir die günstige Gelegenheit,

da der Saal eine Zeitlang offen blieb, die hier hängenden berühmten „Areazzi“, Gobelins nach Raffaels Entwürfen (ausgeführt von seinen Schülern), zu sehen.

Eines Nachmittags fuhren wir hinaus in die Campagna, ein frisch aufgedecktes vorchristliches Grab zu besuchen. Wir stiegen hinab in zwei Grabkammern, die nur zwei große leere Granitfärge enthielten. Interessant waren die Wände — übersät von Figuren in Stuck, vollendete chromierte mythologische Darstellungen. Billroth meinte: „Und sowas machte damals vor zweitausend Jahren das Kunsthandwerk.“ — Als wir, die engen, schmutzigen, finsternen Straßen des Ghetto durchschreitend, spielende, kräftige Buben sahen, machte Brahms die Bemerkung, es müsse mit der Ungesundheit hier doch nicht so arg sein, worauf Billroth sagte, das sei kein Beweis, das sei nur die Auslese, die übrig bleibt; das Schwächliche gedeihe hier nicht und sterbe ab.

*

Brahms und Billroth waren nach Sizilien gereist. Das Theater konnte nicht eröffnet werden, da der Impresario schon in der ersten Woche meiner Anwesenheit starb; ich blieb, um Rom zu genießen.

Auf eine Frage an Thorwaldsen, wie lange man in Rom bleiben müsse, um alles gesehen zu haben, meinte dieser, das könne er nicht sagen, da er erst sechsunddreißig Jahre daselbst lebe. Da ich so lange nicht Zeit hatte, beschränkte ich mich auf das Notwendigste — durch dreiundzwanzig Tage war ich, wie schon bemerkt, zwei bis vier Stunden täglich im *raccio nuovo*. — Ich hatte bis dahin noch nicht erfahren, daß auch die Plastik eine seelenvolle, ergreifende Kunst sei. In Wien sah es damals in dieser Kunst — wenigstens öffentlich, ziemlich dürftig aus.

Als ich in diese Säle trat mit ihrem verwirrenden Reichtum der herrlichsten Werke der Antike, hatte ich das Gefühl eines Barbaren, der in europäische Kultur tritt. Auch in anderen Galerien hatte ich mich mit bildender Kunst vollgesogen. Es scheint ein weit verbreiteter Irrtum, die Sehnsucht der Nordländer nach Italien in dessen landschaftlicher Schönheit zu suchen. Darin kann es trotz Campagna und Albanergebirge mit unseren Alpenlandschaften keinen Vergleich aushalten.

In erster Reihe ist es wohl das heitere, sonnige Leben, die liebenswürdige Bevölkerung, das dolce far niente, das auch auf den Nordländer so anziehend wirkt, dann die großartigen, so reich aufgestapelten Kunstschätze; schließlich der Zauber der so eigenartigen Städte selbst. In Deutschland gleicht ein Stadtbild, trotz verschiedener Schönheiten im einzelnen, doch im allgemeinen so ziemlich dem anderen, mit wenig Ausnahmen (Nürnberg, Salzburg). In Italien ist fast jede Stadt eine Individualität für sich. Man vergleiche Pisa, Bologna (die Arkadenstadt), Venedig, Florenz, das unvergleichliche Rom, Neapel, Siena, Orvieto und andere. Welche Mannigfaltigkeit, Originalität schon des äußeren Bildes.

In Orvieto sollte ich auch ein Beispiel echt italienischer Liberalität in Glaubenssachen und religiöser Zeremonie erleben, wie sie bei uns wohl nicht denkbar wäre.

*

Die berühmte römische Osterwoche kam heran mit ihrem kirchlichen Pomp und Glanz. Die Sixtinische Kapelle blieb geschlossen, denn der gefangene Papst zelebrierte nicht. Das berühmte Miserere hörte ich nicht. Aber in einer der großen Seitenkapellen der Peterskirche, um deren Besuch allein eine Reise nach Rom

sich lohnt, hörte ich eine Messe von Bainsi. Die Responsorien in den Lamentationen wurden abwechselnd von einem alten Kastraten (wohl dem letzten, ich glaube mit Namen Caraffa) und einem Tenor gesungen, einer der süßesten Stimmen, die ich je gehört habe.

Es kamen die stillen Feiertage. Da sagte mir der Kapellmeister, der meine Oper dirigieren sollte und sie schon in Bologna dirigiert hatte, der später berühmt gewordene Luigi Mancinelli (Coventgarden, London): „Hier ist nun nichts mehr los, komm mit mir nach Orvieto (zwei Bahnstunden) und bringe die Feiertage bei meiner Familie daselbst zu.“ Ich ging nach Orvieto.

Auf der horizontalen, ebenen Fläche eines Pflastersteins liegt das alte etruskische Städtchen Orvieto, berühmt durch seinen Dom mit den Fresken, dem Segesfeuer Lucianos, mit der herrlichen Fassade, heilige Legenden darstellend (in breiten Bändern meterhohe chromierte Figuren in natürlichem, verschiedenfarbigem Marmor). Schon in Rom sah ich in den Stenzen ein Zwickelbild Raffaels, die Messe von Bolsena darstellend. In dem einige Stunden entfernten Bolsena hatte der Geistliche im Messelesen plötzlich bemerkt, daß Blut aus der Hostie auf das Altartuch floß. Er berichtet dies an den Papst (Raffael hat an Stelle dieses den Papst Julius II., seinen Auftraggeber, in das diesen Vorgang darstellende Zwickelbild gemalt). Der Papst kommt nach Bolsena, sieht die roten Flecken auf dem Altartuche, erklärt es für ein Wunder, für das Blut Christi und gelobt, wo auf der Heimreise die Pferde von selbst stehen bleiben werden, zum Gedächtnis dieses Wunders eine Kirche zu bauen. Die Pferde liefen bergan nach Orvieto, und die Kirche wurde hier gebaut. So die Legende.

Am Nachmittag vor Ostersonntag sagte mir Mancinelli:
„Gehen wir in die Kirche, es ist musikalisches Hochamt, hören wir.“
Dieses war sehr feierlich. Ein Bischof zelebrierte am Hochaltar,
umgeben von zahlreicher Geistlichkeit (Mönche) in den Chor-
stühlen zu beiden Seiten. Auf dem Chor in der Höhe die
Sänger im kirchlichen Ornat. Der Tenor sang eine Arie aus
Lucrezia, der Bassist antwortete als Fortsetzung (in der untern
Dominante) mit einer aus Belfario. Der ganze große Altar-
raum war mit einer Marmoralustrade abgeschlossen, auf der
ein zerlumpter Junge rittlings saß und durch eine Papierdüte
die Sänger in drolligster Weise imitierte. Niemand nahm hieran
Anstoß, niemand wehrte dem Knaben.

Die Stadtbewohner, Bürger, Weinbauern standen in Gruppen
zusammen, unterhielten sich laut und lebhaft über Ernte, Vieh,
Wein und Marktpreise und kümmerten sich nicht im mindesten
um den heiligen Vorgang am Altare. Eine junge Frau — wohl
das Stärkste — saß am Boden an eine Säule gelehnt und
gab ihrem Säugling die offene Brust. Auch hieran fand nie-
mand Anstößiges.

Da kam ein junger Geistlicher und sagte meinem Begleiter:
„Du, Gigi, komm mit, ich zeige dir was Interessantes.“ Wir
traten in eine Seitenkapelle. Wir sahen einen hohen Schrank,
zu dem hinauf rechts und links hölzerne Freitreppen führten.
Wir stiegen hinan. Auf dem Plateau vor dem Schrank oben
angelangt, öffnete er zwei Flügeltüren des Schrankes. Wir
sahen innen einen vergoldeten Kasten, er rollte diesen auf die
Plattform heraus, sperrte die innern Flügeltüren dieses Schreins
auf, und wir sahen eine senkrecht gespannte, alte, grobe Lein-
wand. Mit einer Wachskerze beleuchtete er die roten Blutstflecke
auf derselben. Es war das hierher gestiftete Altartuch der
„Messe von Bolsena“. Während er uns den oben geschilderten

Vorgang vom „Wunder“ erzählte, erschien der Bischof mit dem ganzen Kapitel, und er wartete, bis der junge Geistliche oben seine Erzählung beendigt hatte, dann gingen wir rechts hinunter, der Bischof links hinauf, kniete nieder und verrichtete vor dem heiligen Tuche seine Gebete. Das feierliche Hochamt galt dem Gedächtnistage dieses Wunders.

Im nächsten Jahre (1882) kam nun doch die Aufführung der „Königin von Saba“ in Rom, und ich mußte abermals hin, die Oper inszenieren. Die Besetzung zu meinem Entsetzen schlecht. Dabei ereigneten sich die lächerlichsten, oft ärgerlichsten Dinge, an denen niemand Anstoß nahm. Bei der Dekorationsprobe zum Wüstensturm (Samum) bemerkte ich, daß der Prospekt für die Lichtwirkung nicht entsprechend gemalt war; die dahinstürmenden optischen Flammen (glühende Sandwolken) machten keine Wirkung. Ich äußerte dies einem Theaterkomiteemitglied neben mir im Parkett. „Das macht uns gar nichts. Alles das sagt uns schon die Musik, und wenn nicht, dann wäre sie schlecht.“

Bei dem Einzugsmarsch sollten die tanzenden oder Geschenke tragenden Mohrenkinder geschwärzt als Morelli erscheinen. Hände und nackte Beine waren geschwärzt, aber die schwarzen Drahtgesichtsmasken wurden vergessen, und nun tanzten sie mit rotglühenden Gesichtern, schwarzen Händen und Beinen. Niemand verwunderte sich darüber.

In der Tempelszene habe ich zur Verstärkung der zwei mächtigen Akkorde des Halleluja, da der Chor zu schnell hinstürzt, wenn das Allerheiligste sich öffnet, acht Posaunen hinter einer niederen Parapetmauer im Tempel unsichtbar aufgestellt. Bei der Generalprobe bemerkte ich das Fehlen dieses Versatzstückes. Der Maschinenmeister beruhigte mich, es werde in der Aufführung nicht fehlen. Der Abend kam, der Vorhang rauscht in die Höhe — und aufgepflanzt stehen im Vordergrund acht militärische

Bandista in ihren italienischen Uniformen, mit ihren Bombardons und Ophikleiden um den Hals gewunden — im salomonischen Tempel. Es war, um Krämpfe zu kriegen. Niemand beachtete es.

Eine sehr störende Eigenheit ergibt sich aus den besonderen italienischen Theaterverhältnissen. Es gibt keine verantwortliche Theaterleitung, es gibt keine Autorität, keinen Direktor, an den man sich im Notfalle wenden kann, denn der Impresario, zumeist nur Geschäftsmann, nimmt nur wenig, meist gar keine Ingerenz auf die Aufführung, ist selten bei den Proben. Die Folge dieses Zustandes ist auch, daß bei den Bühnen-, besonders letzten Proben die ganze hintere Bühne von Straßenpublikum gefüllt ist. Die Frauen strickend, die Männer schwatzend, sitzen und stehen herum und stören so die Probe. Und niemand wehrt es. Ich habe es oft schmerzlich empfunden — am meisten in Rom.

*

Wie sehr der Erfolg in Italien von der Qualität der Sänger abhängt, sollte ich verschiedene Male erfahren. In Turin guter Erfolg — 16 Aufführungen. In Mailand (Scala) schöner Erfolg; nach einigen Jahren wiederholt — mäßig. In Rom das erstemal schwächer, nach fünfzehn Jahren wiederholt, glänzende Einnahmen. Genua gut, Venedig mäßig. Triest, erste Aufführung mit guter Besetzung außerordentlicher, im nächsten Jahre wiederholt, schlechter Erfolg. Bologna 15 Aufführungen, „Mignon“ sollte folgen, versagt. „Saba“ mußte wieder retten, 28 Aufführungen en suite. Im nächsten Jahre wiederholt mit gleich günstigem Erfolge. Das Schicksal von Opern ist überhaupt eigenartig. So wurde „Saba“ in Wien, Budapest (ungarisch), Dresden, Hamburg, Prag weit über hundertmal, in München, Stuttgart, Bremen vier- bis achtmal gegeben. In Berlin (Hofoper) nach

50 Aufführungen verschwunden, ist sie bis heute (dreißig Jahre) nicht wieder dort erschienen.

Von Rom zurückkehrend, wollte ich das herrliche Siena besuchen, ersuchte den Kondukteur, mich in Siena (Mitternacht) zu wecken. Der gute Mann vergaß und ich erwachte des Morgens in Florenz. Mein Koffer träumte in Siena weiter; ihn zu erhalten, hatte große Schwierigkeiten. Ich mußte die unfreiwillige Reise für uns beide nachzahlen, aber den Koffer erhielt ich nicht. Nachdem ich in zehn Ämtern vergebens geschickt wurde, erbarmte sich ein Beamter, der sich für „Saba“ in Bologna begeistert hatte, und nach drei Wochen erhielt ich meinen Koffer in Wien.

Der Regisseur, der Kapellmeister

Im Gegensatz zu den italienischen Theatern, wo der „Regisseur“ als Institution überhaupt fehlt, hat jede deutsche Opernbühne ihren ständigen Regisseur. Aber welchen! Wie ist es häufig damit bestellt!

Ich habe im Laufe von siebenunddreißig Jahren die „Königin von Saba“, „Merlin“, „Heimchen am Herd“, „Götz v. Berlichingen“ und „Wintermärchen“ auf deutschen und italienischen Bühnen selbst inszeniert und kann daher in der Sache ein Wort mitreden.

Im allgemeinen sieht man den Komponisten am ersten Abend der Aufführung — zur Erhöhung des Applauses — sehr gerne, um so weniger aber bei den Proben. Diese Abneigung gegen den Komponisten ist auch andererseits begreiflich. Da gibt es verschiedene Autoritäten, die mit den Sonderwünschen des Komponisten nicht behelligt sein wollen. Der Kapellmeister hat andere Tempi, der Regisseur trifft andere, selbständige Anordnungen als die vorgeschriebenen, bereits früher erprobten. Jeder weiß es besser als der Komponist, jeder hat seine eigene Auffassung. Und hat der Komponist nicht die Autorität eines Richard Wagner,

so kann es ihm passieren, daß er auf zwanzig Bühnen, auch der kleinsten, ebensovielen verschiedenen „eigenen“ Auffassungen begegnet, nur nicht der seinigen. Wie weit das geht, mögen zwei niedliche Erlebnisse illustrieren.

Eine große deutsche Bühne bereitete die Aufführung einer meiner Opern vor und hatte die ungewöhnliche Aufmerksamkeit, ihren jugendlichen Kapellmeister zu mir zu schicken, um sich mit mir über alles zu verständigen. Er brachte seine Partitur mit und ich sah da von seiner Hand willkürliche Veränderungen sowie verschiedene ritardandi, accelerandi usw. eingeschrieben. Ich frage: „Warum?“ Er: „Das ist meine Auffassung.“ „Nun denken Sie mal,“ sagte ich, „wie das Werk aussehen würde, wenn an zwanzig Bühnen ebenso viele verschiedene, willkürliche Auffassungen stattfänden! Und was glauben Sie, wenn Sie mit dieser Ihrer ‚eigenen‘ Auffassung nach Bayreuth kämen — wie man ihnen da heimleuchten würde.“ Er hatte fortan, wenigstens bei meinem Werk, keine solche eigene Auffassung mehr.

Und nun ein schier unglaublicher Fall von Willkür. Ich kam unerwartet zu den letzten Proben meines „Götz“ auf einem Hoftheater. Aber wer beschreibt mein Erstaunen, meine Entrüstung, als ich zahlreiche Stellen in Wort und Musik willkürlich ohne jede Notwendigkeit geändert, auch Goethesche charakteristische, bekannte Worte durch andere ersetzt fand. „Der Herr Kapellmeister hat das so angeordnet“, hieß es. Er war glücklicherweise nicht anwesend, sonst hätte es einen anständigen Krach gegeben. Denn ich war etwas lebhaft empört.

Auf meine erregte Vorstellung über solch unqualifizierbares Vorgehen sagte mir der Herr Regisseur ganz naiv: „Wir konnten doch nicht vermuten, daß Sie hierher kommen werden.“

*

Und trotzdem, mit dem Kapellmeister läßt sich noch leicht reden, sich verständigen. Nicht so mit dem Regisseur. Im Schauspiel ist der Regisseur meist ein gebildeter, älterer Schauspieler, der in langjähriger Übung in der Darstellung der Charaktere, der sinnvollen Bedeutung des Wortes der gegenseitigen Beziehungen der handelnden Personen, immer auf das geist- und sinnvolle Wesen der Handlung und ihrer Darstellung hingeleitet wird und so tüchtige dramaturgische Fähigkeiten gewinnt, ein Werk seinen dramatischen Forderungen und Wirkungen gemäß zu inszenieren. Anders in der Oper.

Hier muß die Darstellung aus dem Geiste der Musik entstehen. Die Musik untermalt die Szene, gibt die Stimmung, vertieft und beseelt das Wort, macht es dramatisch wirksam bis zu einem Grade des Ausdruckes, den es allein nicht hat. Deswegen machen wir Musik, und all das kann und darf nicht übersehen werden. Der Sänger studiert seinen Part mit dem Kapellmeister und immer nur in rein musikalischer Beziehung. Von der Darstellung ist — mit wenigen Ausnahmen — hier selten die Rede. Der Regisseur, ist er nicht sonst auch ein tüchtig durchgebildeter Musiker, wird leicht in der szenischen Darstellung die Forderungen und Wirkungen der alles belebenden, vertiefenden und verklärenden Musik übersehen, ja vielleicht kaum empfinden, daher ohne Rücksicht auf sie, also eigentlich gegen sie alles anordnen und so die innere lebensvolle Beziehung der Musik zur Darstellung aufheben oder doch herabmindern. Habe ich es doch selbst erlebt, daß Regisseure nur nach dem Textbuch, ohne Rücksicht auf den Klavierauszug inszeniert haben.

Der Wahrheit gemäß muß ich gestehen, daß ich, namentlich in späteren Jahren, fast überall herzliches Entgegenkommen fand. Ohne selbst etwas Unrichtiges durchgehen zu lassen, überließ ich dem Regisseur alles Technische und beschränkte mich wesentlich

auf die Darstellung der Rolle, der Handlung, der intimen Aussprache mit den Künstlern; aber hier voll und ganz. Ich fand in allem, was das Technische der Inszenierung betrifft, erfahrene, tüchtige und geschulte Männer; auch in bezug auf das Ganze der Handlung, Anordnung der Szene, Dekorationen, Maschinen, Requisiten, Beleuchtung, Kostüme, Stellung, Führung und Belebung der Massen. Nur in einem überaus wichtigen Punkte, der geist- und sinnvollen Darstellung der Rollen im Zusammenhang mit der musikalischen Forderung, fand ich sie unzulänglich, ohne jeden Einfluß, ohne jede Initiative, was namentlich bei jungen Leuten, die eben erst aus der Schule kommen, die der Unterweisung noch dringend bedürfen, von Ubel ist.

Und wie dankbar und willig ist diese Jugend, die gesanglich reif, aber schauspielerisch unfertig die Bühne betritt! In Köln machte mir eine junge Sängerin mit Tränen in den Augen Vorwürfe — ob ich denn etwas gegen sie habe, denn ich zeige den andern mehr als ihr.

Ich habe fast alle meine Opern auf deutschen und italienischen Bühnen selbst inszeniert, darunter auch — in Linz. In letzterer Stadt, ein Theater mit verhältnismäßig kleinen Mitteln, sollte ich aber eine ganz besondere Genugtuung erleben. Man führte da meinen „Göz“ auf, ich erhielt eine Einladung zu den Proben. Eine Stunde von Gmunden, meinem Aufenthalt, fuhr ich nach Linz, um das oft zweifelhafte Vergnügen einer Klavierprobe zu genießen. Aber ich fand zu meiner Überraschung lauter junge und frische Stimmen, mit guter, reifer Gesangsbildung, aber schauspielerisch noch gänzlich unfertig, Konservatoristen, die kaum noch ein halbes Jahr auf der Bühne standen. Das reizte mich, ich blieb vierzehn Tage, studierte mit den jungen Leuten szenisch und musikalisch. Das Orchester (vier erste Geigen und demgemäß alles übrige) konnte allerdings den Ansprüchen der „Göz“-Partitur

nur dürftig genügen, aber am Dirigentenpult saß ein junger, talentvoller Kapellmeister (Sommer), und so hatte ich die Freude, eine schöne, abgerundete Vorstellung (schöner als vier Wochen vorher auf einem der größten Stadttheater mit seinen reichen Mitteln) zu erleben.

Nietzsche glaubt Richard Wagner damit zu tadeln, indem er ihn einen Schauspieler nennt. Ein Komponist, der dies — im Sinne „Raffael ohne Hände“ — nicht ist, hat seine dramatische Aufgabe schlecht erfaßt; er ist jedenfalls ein Regisseur, wie ich ihn meine.

Freilich, in jüngeren Jahren hatte ich mit Regisseuren manch harten Kampf zu bestehen. In seiner Machtfülle, gewohnt zu kommandieren, wird der Regisseur leicht hochmütig und sieht auf den Komponisten, der eine Meinung hat, gerne von oben herab. Doch ich wußte, was ich wollte und sollte und ließ mir nichts bieten. An einem großen deutschen Stadttheater wollte der Regisseur, einer der hochmütigsten und unfähigsten, den Einzugsmarsch, bei dem ich in wohldurchdachtem und sich immer steigendem Aufbau die Königin von Saba im Triumphe, unter dem Jubel des Volkes und dem König als Höhepunkt, als Peripetie des Ganzen erscheinen lasse, da wollte der Regisseur König und Königin gleich zu Anfang mit dem leise beginnenden Orchester auf einen Thron setzen — szenisch unmöglich und ohne jede Rücksicht, ohne jeden Zusammenhang mit der Musik — und so den Aufmarsch vollziehen. Ich klappte meine Partitur zu und sagte dem Direktor: „Entweder so, wie ich es will, oder gar nicht.“ Der Regisseur zog sich schmollend zurück und ich inszenierte mit Hilfe des Inspektanten die Oper allein. Aber auf der Generalprobe, wo alles fertig steht, erschien mein lieber Regisseur und am Abend der ersten Vorstellung erschien er dankend mit den übrigen.

*

Leider sind unsere jungen Komponisten nicht frei von Schuld. Sie schreiben eine Oper und kennen den Mechanismus des Theaters nicht. Und wie notwendig ist doch die Kenntnis dieses Mechanismus in allen Teilen, will er sein Werk in seinen Intentionen dargestellt sehen. Ich hatte das Glück (?), zehn Jahre im Orchester zu sitzen und lernte so die Bühne, die Handlung jeden Abend vor Augen, genügend kennen. Aber der theaterunkundige Komponist einer Oper, deren dramatischen und musikalischen Forderungen er ganz und voll in seiner Partitur gerecht wird, kommt er aufs Theater, so ist er den Künstlern, dem Regisseur gegenüber hilflos, kann er den künstlerischen Inhalt seines Werkes nur in ungenügender Weise dramatisch, schauspielerisch explizieren. Merken das die Sänger und der Regisseur — und sie haben es bald weg — so ist er verloren, er hat nichts mehr dreinzureden.

Der Komponist — auch der erfahrene — wird häufig zu den letzten zwei Proben eingeladen. Er findet das Werk fertig studiert, aber vieles nicht nach seinem Sinn. Die Künstler haben ihren Part für sich gelernt, aber ohne lebendige Beziehung zum Ganzen. Die Darstellung des einzelnen, auf welche der Regisseur nur geringen oder gar keinen Einfluß nimmt, läßt viel zu wünschen übrig, noch mehr das Zusammenspiel. Der Kapellmeister hat seine eigene Empfindung und demgemäß seine eigenen Tempi, der Regisseur hat manche Buchangaben falsch verstanden, manche willkürlich geändert. Man steht knapp vor der Aufführung, die ganze Künstlergesellschaft, wie fast immer nahe der Aufführung, sehr nervös. Jede noch so vorsichtige Bemerkung wird mit gereizter Stimmung aufgenommen. Das schlimmste ist, daß hier beide Teile im Recht sind, denn man kann im letzten Augenblick ein in allen Teilen fertig studiertes Werk nicht auf den Kopf stellen. Der Komponist ist nicht mehr imstande, in dieser vorletzten Probe

— die Generalprobe zählt nicht — etwas zu ändern, sieht und hört allerlei Verkehrtheiten und bekommt Herzkrämpfe, denn er weiß, das Publikum hat keine Ahnung davon, was und wieviel man seinem Werke schuldig bleibt. Aber das ist noch immer der günstigere Fall; man hat, wenn auch unwillig, ihn doch angehört. Wehe aber dem armen Komponisten, der ungerufen, ohne die nötige Autorität an ein größeres Hoftheater kommt; er ist für die teuer bezahlten Sänger, für den hochmögenden Regisseur nur Luft, er ärgert sich die Schwindsucht an den Hals und hat nichts gerichtet.

*

Zur Illustration, wie beliebt der Komponist bei den Proben ist, hier ein Musterbeispiel:

Ich schrieb (vor ungefähr dreißig Jahren) an den Intendanten eines der größten Hoftheater, ich wolle den Proben der ersten Aufführung meiner „Königin von Saba“ assistieren. Ich erhielt die Antwort: „Lieber nicht.“ —

Auf einen etwas lebhaft gefärbten Brief meinerseits hierauf mit der Bemerkung, daß man in Wien Richard Wagner, Verdi, Gounod mit erheblichen Geldopfern habe kommen lassen, ihre Werke selbst zu inszenieren oder zu dirigieren, lud mich der Intendant — zur Generalprobe!! — Da ich in dieser Probe gar keinen Einfluß auf die Darstellung mehr nehmen konnte, dankte ich mit den Worten, daß es mir nicht darum zu tun sei, mich herausrufen zu lassen — und blieb weg.

Und doch hat Hektor Berlioz tausendmal recht, wenn er behauptet: der Komponist ist Mittelpunkt und Seele seines Werkes.

Die enorme Autorität Richard Wagners hat nicht hingereicht,

ihn vor Unannehmlichkeiten beim Theater zu schützen. Er klagt hundertmal, er, der nur fürs Theater schrieb, wolle nichts mit dem Theater zu tun haben — geht hin und baut sich sein eigenes Theater. Das ist aber bekanntlich nicht jedermanns Sache.

*

Nach der „Königin von Saba“ wartete ich weiter auf ein Opernbuch. Ich schrieb unterdessen Kammer- und Orchestermusik, „Klavierquartett“, „Ländliche Hochzeit“ usw. Wohl erhielt ich Bücher in Masse, aber sie glaubten alle, sich dadurch empfehlen zu müssen, daß sich reichlich Gelegenheit findet für große Ensembles, Massenaufzüge, Ausstattung, Ballett usw. Ich wartete zehn Jahre vergebens. Da brachte mir der begabte Siegfried Lipiner den „Merlin“. Das neue poetische Stoffgebiet reizte mich; nach mannigfachen Veränderungen und Umarbeitungen des Buches ging ich an die Arbeit. Nach „Merlin“ ergoß sich abermals ein Strom von Textbüchern, aber fast keines spielte unter dem 70. Grad nördlicher Breite, mit unaussprechlichen Namen. Ich sehnte mich nach einem Buche, einer Handlung mit einfachen, glücklichen Menschen. Ich suchte in dieser Richtung lange vergebens. Ich ließ mir auch eine Reihe ungarischer Volksstücke übersetzen, aber fand ich einen zusagenden Stoff, fand ich nicht den Dichter hiefür; fand ich diesen, so paßte mir sein Stoff nicht. Und so vergingen abermals zehn Jahre.

*

Anfangs des Jahres 1894 wurde ich von Dr. A. M. Willner auf das „Heimchen am Herde“ von Dickens aufmerksam gemacht; es war was ich suchte: ein Kreis einfacher, glücklicher

Menschen am traulichen Herd, in Liebe verbunden, durch eine kleine, aufregende Handlung vorübergehend gestört, aber bald wieder gelöst, das Ganze vom Zauber des Märchens umflossen.

„Heimchen am Herd“ wurde im Winter 1896 zum ersten Male aufgeführt.

N a c h w o r t

Mit den Erinnerungen an „Heimchen am Herd“ schließen Goldmarks Memoiren. Sie sind früher zu Ende als des Meisters Lebenswerk. Man möchte es bedeutungsvoll auffassen: Das „Heimchen“ ist der letzte große Erfolg Goldmarks. Ältere Wiener Opernbefucher werden sich noch des Jubels entsinnen, den diese gemütliche musikalische Dorfgeschichte in der glänzenden Aufführung unter Direktor Jahn erregte. Die Tafel „Ausverkauft“ hing an den Kassaschaltern — und das war damals noch ein seltenes Ereignis. Nun bricht der Abend in Goldmarks Schaffen an. Die technische Meisterschaft wird subtiler, verfeinerter, aber ebenso die melodische Erfindung, die dramatische Schlagkraft — das letztere nicht zum Vortheile der Theaterwirkung. Die folgenden Opern „Die Kriegsgefangene“, „Götz von Berlichingen“, „Wintermärchen“ vermögen sich nicht im Repertoire zu halten. Mehr Glück ist noch den Klavierstücken, die bezeichnenderweise den Namen der im Herbst erblühenden Georginen führen, beschieden. Ein zum achtzigsten Geburtstage des Komponisten von den Wiener Philharmonikern aufgeführtes Orchesterwerk „Aus Jugendentagen“ ist nur mehr wie eine leise Erinnerung an diese Jugendentage. Im Nachlaß des Meisters befanden sich nach Berichten Lieder, ein aus der letzten Lebenszeit stammendes Klavierquintett und Bruchstücke einer Oper.

J. Sch.

Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is mirrored and difficult to decipher. A large, stylized initial 'R' is visible in the upper right quadrant of the page.

P e r s o n e n r e g i s t e r

Alard Delphin Jean, Violinvirtuose und Komponist, geb. 1815 in Bayonne, gest. 1888 in Paris	23
Aldridge Ira, Negerschauspieler, geb. 1805 am Senegal, gest. 1867 in Lodz	50
Andrea, Marchesa, Turin.....	134
Auer Leopold, Violinvirtuose und Hofmusiker in Petersburg, geb. 1845 in Beszprem.....	26
Bach Johann Sebastian (1685—1750).....	59, 67
Baini Abbate Giuseppe, Komponist (1775—1844).....	142
Bauernfeld Eduard von (1802—1890).....	66
Beck Johann Nepomuk, Opersänger, geb. 1829 in Budapest, gest. 1893 in Wien, kam 1853 an die Wiener Hofoper.....	127 f
Beethoven Ludwig van (1770—1827).....	19, 23, 26, 27, 52, 59, 61 f, 64 f, 67 ff, 85, 89, 121
Bellini Vincenzo (1801—1835).....	61
Berger Johann Nepomuk von, liberaler Staatsmann, geb. in 1816 Proßnitz, gest. 1870 in Wien.....	119
Beriot Charles Auguste de (1802—1870).....	23, 34
Berlioz Hector (1803—1869).....	63 f, 81, 152
Bettelheim Karoline, verehel. Gomperz, Kammerfängerin, geb. 1845 in Budapest, wirkte 1861—1867 an der Hofoper in Wien.....	47, 64, 67, 73, 95, 104 f, 114
Bilkroth Theodor (1829—1894).....	83, 90, 130, 139 f
Böhm Josef, Violinvirtuose und Lehrer am Konservatorium in Wien seit 1819, geb. Budapest 1795, gest. 1876 in Wien.....	19, 25, 26, 28
Brahms Johannes (1833—1897). 64 f, 67, 69 f, 72, 82—94, 122, 130, 139 f	
Breitkopf und Härtel, Leipzig, Verlagsanstalt.....	95
Brioschi Karl, Maler, geb. 1826 in Mailand.....	127
Brüll Eduard.....	83, 94, 102, 105—112
Brüll Ignaz, Klavervirtuose und Komponist, geb. 1846 in Proßnitz, gest. 1907 in Wien.....	82 f, 87, 89, 93, 96, 104, 105—112
Bülow Hans Guido von, Kapellmeister und Komponist, geb. 1830 in Dresden, gest. 1894 in Kairo.....	97
Bülow Kosima v., geb. Uitz, wiederverehelichte Wagner.....	97

Calzolari Enrico, Sänger, geb. 1823 in Parma, Mitglied der Hofoper 1845—1847 und 1866	61
Caraffa, Kastrat in der päpstlichen Kapelle	142
Carl Karl, Pseudonym für Karl Bernbrunn, Schauspieler und Theater= direktor, geb. 1787 in Krakau, gest. 1854 in Ischl	48
Cherubini Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore (1760—1742)	81
Chopin, Maler	114
Cimabue Giovanni (1240—1302)	62
Elementi Mucio, Komponist (1752—1832)	47
Cornelius Peter, Komponist und Dichter, geb. 1824 in Mainz, gest. 1874 ebenda	73 ff, 76
Czerny Karl, Komponist, geb. 1791 in Wien, gest. 1857 ebenda	91
Dachs Josef, Professor für Klavier am Konservatorium in Wien, geb. 1825 in Regensburg, gest. 1896 in Wien	54, 56
David Ferdinand, Violinvirtuose und Komponist, geb. 1810 in Hamburg, gest. 1873 in Klosters in der Schweiz, seit 1836 Konzertmeister am Gewandhaus in Leipzig	72, 95
Dawison Bogumil, Schauspieler (1818—1872)	50
Demuth, Major	42
Deponi, Impresario, Turin	131
Dessoff Felix Otto, Kapellmeister, geb. 1835 in Leipzig, gest. 1892 in Frankfurt a. M., 1860—1875 Hofkapellmeister, Professor am Konser= vatorium und Dirigent der philharmonischen Konzerte in Wien	66, 85, 90, 97, 102, 121 ff, 126, 136
Dickens Charles (1812—1870)	153
Dingelstedt Franz von, Dichter und Dramaturg, geb. 1814 in Halsdorf in Oberhessen, gest. 1881 in Wien, 1867 Direktor der Hofoper, seit 1872 Direktor des Hofburgtheaters in Wien	121
Dobyhal, Geiger, Mitglied des Hellmesberger-Quartetts (Hellmesberger, Durst, Dobyhal, Borzaga)	54, 64
Dömpke Gustav, Musikschriftsteller	86
Dönhoff Marie, Gräfin, geb. Minghetti	105
Donizetti Gaetano (1797—1848)	61
Door Anton, geb. 1833 in Wien, 1869—1901 Professor am Konservatorium in Wien	96
Doppler Karl, Flötenvirtuose und Kapellmeister, geb. 1825 in Lemberg, gest. 1900 in Stuttgart, seit 1865 Hofkapellmeister in Stuttgart	45

Draeske Felix, Komponist und Musikschriftsteller, geb. 1835 in Koburg, gest. 1913 in Dresden, seit 1884 Professor am Konservatorium in Dresden	76
Dreychock Alexander, Klaviervirtuose und Komponist, geb. 1818 in Zač in Böhmen, gest. 1869 in Venedig	26, 61
Durst, Sekondgeiger des Hellmesberger-Quartetts	84
Eckert Karl, Kapellmeister und Komponist, geb. 1820 in Potsdam, 1853 Kapellmeister, 1855 artistischer Direktor der Wiener Hofoper 1861—1868 in Stuttgart, 1869 in Berlin Hofkapellmeister	62, 98, 129
Eipeldauer, Lehrer an der Odenburger Musikschule	16
Epstein Julius, Professor am Konservatorium in Wien, geb. 1832 in Ugram	70, 73, 82, 94, 126
Ernst Heinrich Wilhelm, Violinvirtuose, geb. 1814 in Brünn, gest. 1865 in Nizza	19, 26
Effer Heinrich, Kapellmeister, geb. 1818 in Mannheim, gest. 1872 in Salzburg, 1847 Kapellmeister am Kärntnertortheater, 1857—1869 Hofkapellmeister und zeitweise Dirigent der philharmonischen Konzerte in Wien	95
Fischhof Dr. Adolf, Arzt und Politiker, geb. 1816 in Budapest, gest. 1893 in Emmersdorf bei Klagenfurt	47, 118 ff
Fischer Ignaz, Kapellmeister, 1870—1875 an der Hofoper	122
Frankl Ludwig August R. v. Hochwart, Dichter, geb. 1810 in Eharst in Böhmen, gest. 1894 in Wien	77
Friedmann Moriz (Schwager)	13
Friedrich, Kronprinz von Preußen, der spätere Kaiser Friedrich III. 1831—1888	97
Gehring Franz, Musikschriftsteller in Wien (1838—1884)	86
Gerike Wilhelm, Kapellmeister, geb. 1845 in Schwanberg in Steiermark, 1874—1884 Kapellmeister an der Hofoper und zeitweise Dirigent der Gesellschaftskonzerte in Wien, als solcher abermals 1890—1895 in Wien tätig	128 f
Giotto di Bondone (1266—1337)	62
Goethe Johann Wolfgang (1749—1832)	123
Goldmark Rubin (Vater)	11 ff, 21 ff
Goldmark Josef (Bruder)	18—24, 28 f, 34, 43 f, 118—121
Goldmark Ignaz (Bruder)	98
Goldmark Sandor (Bruder)	24

Goldmark Johanna (Schwester, verehelichte Friedmann).....	17
Götz Hermann, Komponist, geb. 1840 in Königsberg, gest. 1876 in Hottingen	127
Gounod Charles (1818—1893)	152
Groß Louis, Komiker, geb. 1809 in Szarvar in Ungarn, gest. 1874 in Wien.....	48 f
Grün Jakob M., Geiger, geb. 1837 in Budapest, 1877 Professor am Konservatorium und 1868 Konzertmeister an der Hofoper in Wien..	60
Gura Eugen, Opernsänger, geb. 1842 in Pressern bei Saaz.....	87
Händel Georg Friedrich (1685—1759).....	67, 83
Hanslick Eduard, Musikschriftsteller, geb. 1825 in Prag, gest. 1904 in Wien.....	56, 72, 85 ff, 88, 90, 98, 121 ff, 126, 130 f
Haslinger, Verlagsanstalt, Wien.....	95
Haydn Josef (1732—1809).....	19, 23, 26, 65, 67
Hebbel Friedrich (1813—1863)	77
Helene Großfürstin von Rußland	96
Hellmesberger Georg (Sohn), Violinvirtuose, Kapellmeister und Komponist, geb. 1829 in Wien, gest. 1853 in Hannover, seit 1850 königl. hannoverscher Hofkonzertmeister	26
Hellmesberger Josef (Bruder des Vorigen), Violinvirtuose, Kapellmeister und Komponist, geb. 1826 in Wien, gest. 1893 ebenda, seit 1850 Direktor des Konservatoriums, seit 1877 Direktor der Hofoper in Wien	26, 48, 63 ff, 71, 73, 82, 95, 121, 125 f
Helmholtz Hermann v. (1821—1894)	76
Herbeck Johann N. v., Kapellmeister und Komponist, geb. 1831 in Wien, gest. 1878 ebenda, 1859 Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde, 1866 erster Hofkapellmeister, 1870—1875 Direktor der Hofoper in Wien	66, 121 f, 125—129
Hiller Ferdinand, Kapellmeister und Komponist (1811—1885) wirkte seit 1850 in Köln.....	98
Hofer Andreas (1767—1809).....	100
Hohenlohe-Schillingsfürst Konstantin, Prinz, seit 1867 Obersthofmeister und Oberster Hoftheaterdirektor	126
Hölzel Gustav, Hofopernsänger und Liederkomponist, geb. in Budapest 1813	55
Hornbostel Helene, siehe Magnus Helene	
Jaell Alfred, Klaviervirtuose und Komponist, geb. 1832 in Triest	61

Jansa Leopold, Violinvirtuose und Komponist, geb. 1797 in Wildenschwert in Böhmen, wurde 1824 Mitglied der Hofkapelle in Wien.....	18 ff 21, 26, 61
Jellačić Josef, Graf de Bužim, Feldzeugmeister, Banus von Kroatien, geb. 1801 in Peterwardein, gest. 1859 in Agram.....	29, 33
Joachim Josef, Violinvirtuose und Komponist, geb. 1831 in Rittsee im Wieselburger Komitat.....	19, 26, 72
Julius II. Papst (1503—1513).....	142
Kistner, Verlag, Leipzig.....	95
Klein, stud. med., Hauslehrer der Karoline Bettelheim.....	114 f
Klischnigg Eduard, berühmter Tiermimiker.....	50
Knaack Wilhelm, Komiker, geb. 1829 in Kostoř, gest. 1894 in Wien...	48
Kneppler, Dr., Rechtsanwalt, Wien.....	120
Kottan, Theaterdirektor in Odenburg (1848).....	34, 43
Kremser Eduard, Kapellmeister und Komponist, geb. 1838 in Wien, gest. 1914 ebenda.....	57
Krottenthaler Karl, Komponist, geb. 1818 in Wien, gest. 1864 ebenda.	58
Kulke Eduard, Musikkritiker.....	76 f
Lachner Franz, Kapellmeister und Komponist, geb. 1804 in Rain in Schwaben, gest. 1890 in München.....	96
Latour Theodor, Graf Baillet von, geb. 1778 in Linz, 1848 als österreichischer Kriegsminister während der Oktoberrevolution ermordet.....	44, 118
Laub Ferdinand, Tonkünstler, geb. 1832 in Prag, gest. 1875 in Gries bei Bozen.....	96
Laube Heinrich, Dichter und Dramaturg, geb. 1806 in Sprottau, gest. 1884 in Wien.....	129 f
Laurencin Ferdinand Peter, Graf, Musikschriftsteller, geb. 1819 in Kremsier, gest. 1890 in Wien.....	73, 75 f
Liebisch Hermann, Sänger, 1853 und 1856—1862 an der Hofoper...	55
Lipiner Stegfried, Schriftsteller.....	153
Liszt Franz (1811—1886).....	18, 26, 61, 69 f, 82, 97, 113 f, 125
Lobedanz Edmund, Verfasser einer „Sakuntala“-Übersetzung 1854...	77
Lucca, Verlagsanstalt Mailand.....	131 f
Ludwig II., König von Bayern (1845—1886).....	81
Luther Martin.....	86 f
Mach Ernst, berühmter Physiker, geb. 1838 in Luras in Mähren...	76, 96
Magnus Helene, spätere Frau Dr. Hornbostel, Sängerin.....	66, 102

- Mancinelli Luigi, Cellovirtuose, Kapellmeister und Komponist, geb. 1848 in
 Orvieto, wirkte 1874—1881 in Bologna, 1886—1888 in London, hierauf
 in Madrid 142 f
- Mandyczewski Eusebius Dr., geb. 1857 in Czernowitz, Musikforscher,
 seit 1887 Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien... 87, 92
- Marx Adolf Bernhard, Musiktheoretiker, geb. 1795 in Halle, gest. 1866 in
 Berlin. Hauptwerk: „Die Lehre von der musikalischen Komposition“,
 Leipzig 1837—1847..... 58
- Materna Amalia, Opernsängerin, geb. 1847 in St. Georgen in Steiermark
 102, 127
- Maysefer Josef, Violinvirtuose und Komponist, geb. 1789 in Wien, gest.
 1863 ebenda, seit 1816 Mitglied, seit 1820 Sologetiger des Hofopern=
 orchesters in Wien, 1835 Kammermusiker 19
- Meter Ernst, Verfasser zweier „Sakuntala“=Übersetzungen 1852 und 1867 . 77
- Mendelssohn=Bartholdy Felix (1809—47) .. 52 f, 57, 63, 65, 67, 74, 112
- Meyerbeer Giacomo (1791—1864) 48 f, 61
- Michelangelo=Buonarotti (1475—1564) 139
- Miller von Aichholz Viktor 88, 90
- Molique Wilhelm Bernard, Violinvirtuose und Komponist, geb. 1802 in
 Nürnberg, gest. 1869 in Cannstadt..... 26
- Mosenthal Salomon Hermann, geb. 1821 in Kassel 105, 115, 117 f, 124, 129
- Mozart Wolfgang Amadeus (1756—1791) 19, 23, 26, 57, 63, 65, 68, 72, 123
- Natter Heinrich, Bildhauer, geb. 1846 in Graun in Tirol, gest. 1892 in
 Wien..... 100 f
- Navratil, Konzertmeister, Budapest 45
- Neruda Wilhelmine, Violinvirtuosin, geb. 1839 in Brünn, seit 1888 Gattin
 des Pianisten Halle in Berlin 20
- Nestroy Johann, Schauspieler und Schriftsteller, geb. 1802 in Wien, gest.
 1862 in Graz..... 48 f
- Neurat, Professor an der Forstakademie 76
- Nicolai Otto, Kapellmeister und Komponist, geb. 1810 in Königsberg, gest.
 1849 in Berlin, 1841—47 Hofkapellmeister in Wien, begründete die
 Philharmonischen Konzerte in Wien..... 26, 62
- Niezsche Friedrich (1844—1900)..... 150
- Onslow Georg, Komponist, geb. 1784 in Clermont=Ferraud, gest. 1852
 ebenda..... 35

Paganini Niccolò (1782—1840).....	82
Payer Julius R. v., Nordpolfahrer und Historienmaler, geb. 1842 in Schönau bei Teplitz	111
Bedrotti Carlo, Kapellmeister und Komponist, geb. 1817 in Verona, gest. 1893 ebenda, wirkte 1840—45 in Amsterdam, seit 1869 in Turin	131, 135
Bepita, spanische Tänzerin	50
Peters, Verlag, Leipzig	93
Birkert Eduard, Professor für Klavier am Konservatorium in Wien.	18, 68
Plotz, Geiger, 1876 in Budapest	113
Pohle Hugo, Verlagsanstalt, Hamburg	131
Pokorny Franz, Theaterdirektor, 1825 in Preßburg, 1837 am Theater in der Josefstadt, 1845 am Theater an der Wien, starb 1850 in Meidling.....	17
Popper-Lynkeus Josef, Schriftsteller, geb. 1838 in Kolín in Böhmen	76
Borges Heinrich, Musikschriftsteller und Professor, geb. 1837 in Prag, gest. 1900 in München	76
Breyer Gottfried, Kapellmeister und Komponist, geb. 1807 in Hausbrunn in N. D., gest. 1901 in Wien, wurde 1844 Vizehofkapellmeister, 1853 Kapellmeister am Stephansdom, war 1844—48 Direktor des Konservatoriums in Wien	26, 27, 62
Raff Joachim, Komponist, geb. 1822 in Lachen am Zürchersee, gest. 1882 in Frankfurt a. M.....	65, 67, 72
Raffaël Santi (1483—1520)	62, 134, 140, 142
Rheinberger Josef, Komponist, (1839—1901)	97
Reiffiger Karl Gottlieb, Komponist, geb. 1798 in Belzig bei Wittenberg, gest. 1859 in Dresden	35
Richter Hans, Kapellmeister.....	66
Richter Ernst Friedrich, Komponist und Musiktheoretiker, geb. 1808 in Schönau bei Bittau, gest. 1879 in Leipzig, schrieb Lehrbücher der Har- monie, des einfachen und doppelten Kontrapunktes und der Fuge...	59
Rieder=Biedermann, Verlagsanstalt	95
Roktanský Hans Frh. v., Opernsänger, geb. 1836 in Wien, gest. 1896 ebenda	127
Rossini Gioachino Antonio (1792—1868)	61
Röver Heinrich, Cellovirtuose und Komponist, war Mitglied des Hellmes- berger=Quartetts	54

Rubinstein Anton, Komponist, geb. 1830 in Wechtwotynetz bei Jassy, gest. 1894 in Peterhof bei Petersburg	68—72, 99, 105
Russel Odo William Leopold, Lord Ampthill, britischer Diplomat (1829—1884)	97
Schiller Friedrich (1759—1805)	107, 123
Schleinitz Marie Gräfin v.	105
Schmidt, Theaterdirektor in Budapest 1849—51	44, 46
Schmidt, evangel. Kantor in Raab 1848	39, 43
Schmiedel Johann Baptist, Komponist, geb. 1790 in Wien, gest. 1849 ebenda	67
Schober (richtig: Schoberlechner), Opernsänger, geb. 1800 in Wien, gest. 1879 ebenda, gehörte von 1836—1845 als Sänger, 1851—1870 als Oberregisseur der Hofoper an	114
Scholz Wenzel, Komiker, geb. 1787 in Innsbruck, gest. 1857 in Wien ..	48
Schott, Verlag, Mainz	95 f
Schubert Franz, (1797—1828)	57, 61, 65, 66 f, 80
Schumann Robert, Komponist (1810—1856)	65, 67, 72
Schumann Klara Josephine, Pianistin, Gattin Robert Schumanns (1819—1896)	72, 96
Schwarz Hermine, Schwester Ignaz Brülls	83, 86
Sechter Simon, Musiktheoretiker, geb. 1788 in Friedberg in Böhmen gest. 1867 in Wien, seit 1851 Lehrer für Harmonie und Kompositionslehre am Konservatorium in Wien. Hauptwerk: „Die Grundsätze der musikalischen Komposition“ (3 Bd. 1853/4)	59
Seraphi, Kapellmeister, Turin	132
Singer Edmund, Violinvirtuose, geb. 1830 in Tottis in Ungarn, wurde 1846 Sologeiger in Budapest, war 1854—1861 Konzertmeister in Weimar, 1861 Konzertmeister und Professor am Konservatorium in Stuttgart ..	26
Sommer, Kapellmeister, Linz	150
Spiedel Ludwig, Schriftsteller, geb. 1830 in Ulm, gest. 1906 in Wien, war seit 1872 Musikreferent der „Neuen Freien Presse“ ..	85, 87 f, 97, 130
Spitzer, Professor an der Wiener Technik	25
Spohr Ludwig, Violinvirtuose und Komponist, geb. 1784 in Braunschweig, gest. 1859 in Kassel	26
Stoekhausen Julius, Konzertsänger, geb. 1826 in Paris, gest. 1906 in Frankfurt a. M.	66, 72
Stoß, Geigenmacher	19

Strauß Ludwig, Violinvirtuose, geb. in Preßburg 1836.....	26, 54
Tausig Karl, Klavervirtuose und Komponist, geb. in Warschau 1841, gest. in Leipzig 1871	73 ff
Thalberg Sigmund, Klavervirtuose und Komponist, geb. 1812 in Genf, gest. 1871 in Neapel	18, 26, 61
Thorwaldsen Bertel (1770—1844)	140
Träg Anton, Cellovirtuose und Komponist, geb. in Schwechat 1819, gest. in Wien 1860, war am Prager Konservatorium (der Lehrer Kövers) und später an der Hofoper in Wien tätig	52
Treumann Karl, Komiker, geb. 1823 in Hamburg, gest. 1877 in Baden bei Wien	48
Truza Eölestine.....	94
Turolla, Primadonna an der Scala in Mailand.....	138
Vacano Emil Mario, Schriftsteller, nahm nach einem abenteuerlichen Leben Aufenthalt in Wien und St.-Pölten.....	50
Verdi Giuseppe (1813—1901).....	135 f, 152
Vieuxtemps Henri, Violinvirtuose und Komponist, geb. 1820 in Derviers in Belgien, gest. 1881 in Montofa bei Algier.....	23, 26, 63
Volkmann Robert, Tonkünstler und Komponist, geb. in Lommatsch in Sachsen 1815, gest. in Budapest 1853.....	65, 67, 71, 123
Wagner Richard, (1813—1883) 64, 67, 69 f, 74 f, 77, 80 f, 85, 116, 150, 152 f	
Wagner Dr., Altausseer.....	90
Walter Gustav, Sänger, geb. 1834 in Bilsin, gehörte von 1856—1887 der Hofoper an	88, 126 f
Walter von der Vogelweide	18, 100
Weigl Josef, Kapellmeister und Komponist, geb. 1766 in Eisenstadt, gest. 1846 in Wien.....	17
Weißheimer Wendelin, Kapellmeister und Komponist, geb. 1838 in Aft- hofen.....	76
Willmers Rudolf, Klavervirtuose und Komponist (1821—1878) ..	26, 61
Willner Dr. Alfred M., Musiker und Schriftsteller.....	153
Wilt Maria, Hofopersängerin, geb. 1834 in Wien, gest. 1891 ebenda 127 ff	
Windisch-Grätz Alfred Fürst zu, geb. 1787 in Brüssel, gest. 1862 in Wien.....	29
Wittrich, Postbeamter	52
Witzendorf, Verleger in Wien	65
Zeißl Maximilian, Dr.med., Reg.=Rat und Universitätsprofessor in Wien 20, 118 f	

Hugo Wolfs
Briefe an Rosa Mayreder

Mit einem Nachwort Rosa Mayreders
herausgegeben von Heinrich Werner

Diese Briefe Wolfs geben ein so lebendiges Bild seiner lebhaften, reichen und wertvollen Persönlichkeit, daß man seinem Wesen ungemein nahe kommt." „Rheinisch-westfälische Zeitung“.

„Es muß allen willkommen sein, um einen Blick in die menschliche und künstlerische Seele des österreichischen Meisters zu tun." „Münchener Neueste Nachrichten“.

„Sie sind eine wichtige Publikation, die über das Wesen dieses reinen, ehrlichen Künstlers neue Aufschlüsse geben wird." „Kölnner Tageblatt“.

Briefe von Josef Kainz

Herausgegeben und eingeleitet von Hermann Bahr

Mit drei bisher unbekanntem Bildnissen

So ist ein Lebensbild von Josef Kainz entstanden, wie es die ziemlich große Literatur über diesen Schauspieler bisher noch nicht annähernd besitzt, und wie es wahrscheinlich auch der kunstreichste Biograph nicht stärker geben könnte."

Julius Bab in den „Frankfurter Nachrichten“.

Kurt Martens

Schonungslose Lebenschronik

Diese ‚Schonungslose Lebenschronik‘ gibt ein getreues, ungeschmincktes Bild des geistigen und gesellschaftlichen Deutschland der Siebziger- bis Neunzigerjahre.“

„Potsdamer Tageszeitung“.

„Nun ist die ‚Schonungslose Lebenschronik‘ dieses Schriftstellers erschienen, ein Buch, das Aufsehen machen wird und das jeder lesen muß, der sich für deutsches Geistesleben im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts interessiert. Die ‚Schonungslose Lebenschronik‘ wird innerhalb des deutschen Schrifttums, im deutschen Geistesleben überhaupt, Aufsehen erregen und zu den Büchern der Gegenwart gehören, über die man viel spricht.“

„Neues Wiener Tageblatt“.

Briefe von Moritz Hartmann

Herausgegeben von Prof. Dr. Rudolf Wolkau

Zum hundertsten Geburtstag Hartmanns! Selten wird durch einen knappen Band Briefe ein Stück Geschichte derartig lebendig gemacht. Schärfstes Licht wirft das Urteil des Revolutionskämpfers von anno 1848 und politisch Verbannten auf die Jahre des politischen Aufschwungs in Deutschland.

Ein höchst lebendiges Buch, voll interessanter Streiflichter auf Zeitgenossen wie Garibaldi, Lassalle, Heine, Berlioz, Carlyle u. a., zu denen Hartmann in persönlichen Beziehungen stand.

Johann Graf Felete de Galantha
Wien im Jahre 1787

Skizze eines lebenden Bildes von Wien
entworfen von einem Weltbürger

Mit acht Bildtafeln nach alten Wiener Stichen in
handkoloriertem Pappband
Aus dem Französischen übersetzt und herausgegeben von
Viktor Klarwill

*

Ganz unbekannt war bisher die vorliegende kleine, äußerst interessante und mit viel Temperament geschriebene Studie des gräflichen Husaren-generals über das josephinische Wien. Wer ein getreues Bild der Seelenstimmung der damaligen Zeit empfangen will, wird aus diesem Buche viele interessante Aufschlüsse erhalten.

Burghard Breitner
Sibirisches Tagebuch
„Unverwundet gefangen“

„... das über alle Zeiten hinweg als eines der tiefsten menschlichen Dokumente bleiben und wirken wird. Heute sollten Bücher wie das des Dichters Breitner mehr gelesen werden denn je, denn sie sind voll kräftiger Wirkung und vereinen innerste Künstlerschaft mit einem unsterblichen Gefühl des Pflichtbewußtseins.“ „Wiener Mittag“.

„Schilderungen des Innenlebens eines seltenen Menschen, die von einer künstlerischen Kraft sind, die das Buch zu einem der prächtigsten, erschütterndsten Erlebnisse machen, die die Literatur unserer Zeit hervorgebracht hat.“ „Neues 8-Uhr-Blatt“.

