

Eine unbekannte Autobiographie von August Wilhelm Ambros

Markéta Štědrónská

The article deals with a previously unknown autobiography by the music historian, critic, and aesthetician August Wilhelm Ambros (1816–1876). On the occasion of the 200th anniversary of Ambros's birth, the article presents a modern edition of the autobiography with commentary. Ambros was commissioned to write the autobiography, dated 1875/1876, by the editor-in-chief of the Viennese journal *Illustriertes Musik- und Theater-Journal* Otto Reinsdorf. It was first printed in that journal, but because of Ambros's sudden death in June of 1876, it remained unfinished. While it goes only as far as 1848, it contains a wealth of new information, especially concerning Ambros's initial encounters with early music, his beginnings as a composer, and the development of his interest in the history of the arts.

Ähnlich wie Eduard Hanslicks Erinnerungen *Aus meinem Leben*¹ stellen auch die autobiographischen Aufzeichnungen des Musikkritikers, -ästhetikers und -historikers August Wilhelm Ambros (1816–1876) eine wichtige Quelle sowohl zum Leben und Schaffen des Musikschriftstellers selbst als auch zum Musikleben seiner Zeit dar. Verglichen mit Hanslicks umfassender Autobiographie liegen Ambros' Aufzeichnungen jedoch in kleinerer, fragmentarischer Form vor. Wenn wir über Ambros' Autobiographie sprechen, müssten wir streng genommen die Pluralform „Autobiographien“ verwenden. Ambros hinterließ nämlich zwei voneinander unabhängige Autobiographien, von denen eine bisher völlig unbekannt war. Sie konnte im Zuge der Quellenrecherchen zur kritischen Ausgabe² von Ambros' Wiener Musikaufsätzen und -rezensionen aus den Jahren 1872–1876 ermittelt werden. Im vorliegenden Beitrag sollen die wichtigsten Informationen zu dieser neugefundenen Quelle zusammengefasst und als Einleitung der angehängten Texttranskription vorausgeschickt werden.

In seiner 2012 erschienenen Monographie *August Wilhelm Ambros' „Geschichte der Musik“: Die Professionalisierung der historischen Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert*³ stellt Stefan Wolkenfeld fest: „Die auf Deutsch verfasste Autobiographie August Wilhelm Ambros' ist zum momentanen Zeitpunkt nicht auffindbar.“⁴ Um eine vollständige deutsche Fassung vorlegen zu können, rekonstruiert Wolkenfeld im Anhang⁵ seiner Monographie einen Text anhand der beiden bisher bekannten Quellen. Er stützt sich zum einen auf den von Emanuel Meliš stammenden Ambros-Artikel⁶ in Mendels *Musikalischem Conversations-Lexikon*,

¹ Eduard HANSLICK: *Aus meinem Leben*, Peter Wapnewski (Hrsg.), Kassel u. a. 1987 (Originalausgabe in 2 Bänden: Berlin 1894).

² August Wilhelm AMBROS: *Musikaufsätze und -rezensionen 1872–1876. Historisch-kritische Ausgabe*, 2 Bde., hrsg. und kommentiert von Markéta Štědrónská, Hollitzer, Wien, Druck in Vorbereitung.

³ Stefan WOLKENFELD: *August Wilhelm Ambros' „Geschichte der Musik“: Die Professionalisierung der historischen Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert* (Studien zur Musikwissenschaft 25), Hamburg 2012.

⁴ Ebd., S. 387.

⁵ Ebd., S. 387–394.

⁶ Emanuel MELIŠ: *Ambros, August Wilhelm*, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände*, Bd. 1, Hermann Mendel (Hrsg.), Berlin 1870, S. 193–196. Einen noch etwas ausführlicheren Artikel über Ambros publizierte Meliš in demselben Jahr in der Zeitschrift *Hudební listy*. Dieser auf Tschechisch verfasste Artikel stützt sich ebenfalls auszugsweise auf Ambros' autobiographische Aufzeichnungen. Emanuel MELIŠ: *Dr. August*

der aus Auszügen aus der verschollenen deutschen Autobiographie besteht, zum anderen auf die tschechische Übersetzung der Autobiographie, die posthum (1905) ebenfalls anhand der verschollenen deutschen Autobiographie angefertigt und in der Musikzeitschrift *Dalibor* abgedruckt wurde.⁷ Wolkenfelds Rekonstruktion ist also eine Rückübersetzung der tschechischen Fassung ins Deutsche, die im Falle von Passagen, die bereits in Mendels Lexikon enthalten waren, auf diese zurückgreift.

Als 1905 der Redakteur und Musikschriftsteller Artuš Rektorys (1877–1971) Ambros' Autobiographie ins Tschechische übertrug, stand ihm Ambros' Manuskript aus der Handschriftensammlung des Verlegers Mojmir Urbánek zur Verfügung. Der Übersetzer erwähnt die Quellenprovenienz in der ersten Fußnote; zusätzlich macht er darauf aufmerksam, dass Ambros' Manuskript viele Streichungen und manche gänzlich unlesbare Stellen enthalte. Auch wenn Rektorys um eine genaue Übersetzung bemüht war, hat er offenbar manche Anpassungen vorgenommen. Darauf deuten gleich die ersten drei Absätze der Übersetzung hin, die in der dritten Person Singular stehen und anschließend zur Ich-Form übergehen. Rektorys hat den übersetzten Text mit erläuternden Fußnoten⁸ versehen, die den Wissensstand um 1905 widerspiegeln. Auffallend ist in diesem Zusammenhang vor allem die Tatsache, dass es zum damaligen Zeitpunkt noch eine Verwirrung bezüglich Ambros' Sterbedatum gab. Rektorys gibt unter Berufung auf die tschechischen Quellen (Karel Stecker, Zdeněk Nejedlý) das Jahr 1878 als Todesjahr von Ambros an, wobei er auf die abweichende – in Wahrheit richtige – Angabe 1876 in den deutschsprachigen Musiklexika (Riemann, Meyer) hinweist. Offensichtlich hat Rektorys es unterlassen, Kontakt mit Ambros' Nachkommen in Wien aufzunehmen, dafür hat er aber nach Informationen und Quellen in Ambros' Geburtsort Mauth (Mýto) und dessen Umgebung gefahndet. Von Jan Pohl⁹ aus Zbiroh bei Mauth erhielt er ein Verzeichnis von Ambros' Kompositionen, das er seiner tschechischen Übersetzung beigefügt hat. Da sich Rektorys vor allem auf die in Böhmen überlieferten Quellen konzentriert hat, verwundert es nicht, dass seiner Aufmerksamkeit die Existenz einer anderen authentischen deutschen Autobiographie von Ambros entging, die kurz vor Ambros' Tod in der Wiener Musikzeitschrift *Illustriertes Musik- und Theater-Journal* publiziert wurde.¹⁰ Diese wichtige Quelle blieb bis heute unbekannt. Die naheliegende Vermutung, dass dieser gedruckten Autobiographie das Manuskript, welches Rektorys noch 1905 zur Verfügung stand, als Vorlage gedient hatte, hat sich jedoch nicht bestätigt. Vielmehr entpuppte sich die „Wiener“ Autobiographie als ein ganz neuer, von der ursprünglichen Prager Fassung unabhängiger Text.

Vilém Ambros, *Hudební listy* (1870), Nrn. 7–10, 14–16, 18–19 (13., 20., 27. April, 4. Mai, 1., 8., 15., 29. Juni, 6. Juli), S. 50f., 59f., 67–69, 75f., 107f., 115f., 123f., 138f., 146f.

⁷ *Dr. August Vilém Ambros. Autobiografie* [ins Tschechische übersetzt von Artuš Rektorys], *Dalibor* 27 (1905), Nrn. 15–16, 19, 22 (25. Februar, 4., 25. März, 15. April), S. 114f., 121f., 145f., 169f.

⁸ Von diesen hat Wolkenfeld bei seiner Rückübertragung ins Deutsche nur die erste berücksichtigt. Vgl. WOLKENFELD, *August Wilhelm Ambros' „Geschichte der Musik“* (siehe Fn. 3), S. 387.

⁹ Die Musiksammlung von Jan Pohl (1861–1914), in der sich auch Ambros' Kompositionen befanden, ging später an das Nationalmuseum in Prag über.

¹⁰ *A. W. Ambros*, *Illustriertes Musik- und Theater-Journal* (1875), Nrn. 2–4, 6, 8, 11, 13 (13., 20., 27. Oktober, 10., 24. November, 15., 20. Dezember), Sp. 37f., 69f., 102–104, 170f., 242f., 337f., 399–401; (1876), Nr. 18 (2. Februar), Sp. 562–564.

Das Illustrierte Musik- und Theater-Journal war eine 1875 in Wien gegründete, von Otto Reinsdorf redigierte Wochenzeitschrift.¹¹ Jede Nummer des Journals, welches jedoch nur zwei Jahrgänge erlebt hat, brachte das Porträt einer bedeutenden Persönlichkeit des damaligen Musiklebens – eine Abbildung auf der Titelseite und eine Kurzbiographie. Der seit 1872 in Wien wirkende Ambros wurde gleich für die zweite Nummer ausgewählt und von Reinsdorf aufgefordert, die Biographie selbst zu verfassen. Statt einer kurzen biographischen Notiz kam also in Ambros' Fall eine mehrteilige autobiographische Aufzeichnung zustande. Nach der Veröffentlichung des ersten Teils folgten noch sieben Fortsetzungen, danach wurde die Autobiographie aber abgebrochen. Anstelle einer weiteren Fortsetzung und Vollendung erschien Anfang Juli 1876 im Illustrierten Musik- und Theater-Journal ein Nekrolog,¹² in dem Reinsdorf, tief betroffen von Ambros' plötzlichem Tod, von seinem verehrten Freund Abschied nimmt.

Der Grund, warum Ambros 1875, als er den Auftrag für die Verfertigung einer Autobiographie für Reinsdorfs Journal erhielt, die Aufgabe völlig neu in Angriff nahm, lag darin, dass seine erste Autobiographie, wie schon erwähnt, mittlerweile in Auszügen in Mendels Musiklexikon und in der Zeitschrift *Hudební listy* veröffentlicht vorlag.¹³ Ambros hatte sie um 1869 geschrieben, zu einem Zeitpunkt, zu dem über seinen Ruf an die Prager Universität entschieden wurde. Am Ende seines Textes merkt Ambros an:

„Es handelt sich jetzt darum, mir die Lehrkanzel der Musikwissenschaft an der Prager k. k. Universität zu verleihen. Geschieht solches, so bin ich endlich, wo mich Gott von Anfang an haben wollte. Spät! doch hoffentlich nicht zu spät. Ein neues Leben, ein neues Wirken würde für mich beginnen.“¹⁴

Ambros zieht darin eine Art Bilanz – kurz und bündig hält er die wichtigsten Stationen seines Lebens bis zum erwähnten Universitätsruf 1869 fest. Die „Wiener“ Autobiographie aus Reinsdorfs Journal reicht dagegen nur bis 1848.¹⁵ Obwohl sie wegen Ambros' Tod unvollendet geblieben ist, ist sie dennoch wesentlich länger und ausführlicher als die ursprüngliche. Ambros liefert darin eine detaillierte Schilderung des gesamten „Frühlings“ seines Lebens, ohne zu ahnen, dass er bereits dem Tode nah war. Er ließ sich von der Erzählung seiner Lebensgeschichte offensichtlich ganz hinreißen; hätte er sie vollenden können, hätte die gesamte Autobiographie sicher mindestens fünfzehn Journalnummern in Anspruch genommen. Es ist gerade die Ausführlichkeit, die das Fragmentarische ausgleicht und der „Wiener“ Autobiographie ihren unzweifelhaften Wert verleiht. Im Folgenden soll kurz dargelegt werden, welche neuen Informationen sich für die bisherige Ambros-Forschung (und darüber hinaus) aus dieser neu ermittelten Quelle ergeben.

¹¹ Der deutsche Musikschriftsteller und Komponist Otto Reinsdorf (1848?–1890) hat später die Redaktion des Illustrierten Musik- und Theater-Journals Theodor Helm überlassen. Reinsdorf war weiterhin Redakteur der Allgemeinen deutschen Musik-Zeitung, die er 1874 gegründet hatte.

¹² Otto REINSDORF: *A. W. Ambros*, Illustriertes Musik- und Theater-Journal (1876), Nr. 40 (5. Juli), Sp. 1118f.

¹³ Siehe Fn. 6.

¹⁴ Zitiert nach MELIŠ, *Ambros, August Wilhelm* (siehe Fn. 6), Sp. 196.

¹⁵ Die Bezeichnung „Wiener“ bezieht sich also nicht auf den in dieser Biographie behandelten Lebensabschnitt von Ambros.

Erstens äußert sich Ambros detailliert zu seiner Herkunft. Während die erste Autobiographie nur über Ambros' Eltern Auskunft gibt, wird in der „Wiener“ Autobiographie auch von Ambros' Urgroßvater väterlicherseits wie auch von seinem Großvater mütterlicherseits Alois Ferdinand Kiesewetter berichtet. Da der Letztgenannte der Vater von Ambros' Onkel Raphael Georg Kiesewetter war, erhalten wir damit auch wichtige Informationen über die Herkunft des bedeutenden Wiener Musikhistorikers Kiesewetter. Ambros erläutert beispielsweise den Hintergrund von Kiesewetters Adelsnamen „von Wiesenbrunn“ und geht auch auf die Musikpflege in Kiesewetters Elternhaus ein.¹⁶ Bemerkenswert ist Ambros' Anmerkung, seine Mutter habe im Haus ihres Bruders Raphael Georg Kiesewetter Beethoven kennengelernt, der zu den Zuhörern von Kiesewetters historischen Konzerten gehört hat.¹⁷ Außerdem wird mit dem Hinweis auf den großen Andrang zu Kiesewetters historischen Konzerten ein wichtiger Rezeptionsaspekt der Alte-Musik-Renaissance im vormärzlichen Wien angesprochen.

Zweitens liefert die „Wiener“ Autobiographie viele wichtigen Anhaltspunkte hinsichtlich Ambros' frühen Musikerfahrungen. Als Kind kam Ambros nicht nur mit Volksliedern, wie es in der Prager Autobiographie heißt, sondern auch mit Schuberts Liedern in Berührung. In den Erinnerungen an seine Schul- und Gymnasialzeit gedenkt Ambros seines ersten Opernbesuchs – Webers *Freischütz* – und berichtet davon, wie er die Opernmusik Aubers, Spohrs und Mozarts kennengelernt hat. Bereits in der ersten Autobiographie bezeichnet Ambros die Begegnung mit Mozarts *Don Juan* als Wendepunkt in seinem Jugendleben, in der „Wiener“ Autobiographie beschreibt er ausführlich diese *Don Juan*-Aufführung, die seinem Leben eine neue Richtung gegeben hat. Als Markstein von Ambros' früher Beethoven-Rezeption wird eine Prager Aufführung der Zweiten Symphonie erwähnt, die Ambros Anlass dazu gab, sich dem Studium von Beethovens Klaviermusik zuzuwenden. Die große Bedeutung der „Wiener“ Autobiographie ergibt sich vor allem daraus, dass sie die einzige Quelle ist, in der Ambros über das Erwachen seines musikhistorischen Interesses reflektiert und seine allerersten Begegnungen mit Alter Musik beschreibt. Es zeigt sich, dass Ambros' frühe Alte-Musik-Rezeption zunächst von literarischen Werken der deutschen Romantik (Ludwig Tieck) wie auch von Kiesewetters Musikgeschichte geprägt wurde, erst danach lernte Ambros die Alte Musik in ihrer klingenden Wirklichkeit kennen. Ein besonderes Erlebnis mit nachhaltiger Wirkung scheint dabei eine Aufführung von Palestrinas Motette *Loquebantur variis linguis Apostoli* gewesen zu sein.

Drittens geht Ambros in der „Wiener“ Autobiographie auf die Erweckung seiner kunsthistorischen Interessen ausführlich ein. Bereits aus Ambros' erster Autobiographie ging hervor, dass er sich mit der Kunstgeschichte von Jugend an sehr intensiv beschäftigt hat. In den autobiographischen Aufzeichnungen aus Wien beschreibt er im Detail seine ersten Galeriebesuche (Wien, Dresden, Berlin)

¹⁶ Vgl. hierzu die Anmerkung von Herfrid Kier: „R. G. Kiesewetters Ahnenkette kann auf Grund genealogischer Forschungen bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgt werden, doch bieten die Ergebnisse so gut wie keine musisch-musikalischen Hinweise.“ Herfrid KIER: *Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850). Wegbereiter des musikalischen Historismus* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 13), Regensburg 1968, S. 15.

¹⁷ Kiesewetters historische Konzerte werden in Beethovens Konversationsheften mehrfach erwähnt.

und schildert auch seine große Begeisterung für die Werke Josephs von Führich, eines Vertreters des nazarenischen Historismus.

Führichs Einfluss erwähnt Ambros auch im Zusammenhang mit den Inspirationsquellen für sein Kompositionsschaffen. Dies ist der vierte Bereich, der in der „Wiener“ Autobiographie ausführlich behandelt wird. Angesprochen werden neben Inspirationsquellen für Ambros' Kompositionen auch manche Aufführungen. Bisher unbekannt waren Informationen über manche von Ambros vernichteten Frühwerke, etwa über die *Genofeva*-Ouvertüre, die Ambros sogar zweimal¹⁸ komponiert (und vernichtet) haben soll; nicht zuletzt erwähnt Ambros den Komponisten Sigismund Goldschmidt als seinen Mentor im Komponieren, was angesichts von Ambros' grundsätzlich autodidaktischem Erwerb des kompositorischen Handwerks von besonderer Bedeutung ist.¹⁹

Gewiss gewann Ambros' „Wiener“ Autobiographie zum Teil dank etlicher Abschweifungen an Umfang. Während etwa die Beschreibung der Umgebung von Ambros' Geburtsort von marginaler Bedeutung ist, stellt die Schilderung der kulturpolitischen Situation im vormärzlichen Prag hingegen einen durchaus wichtigen Rahmen für Ambros' Lebensgeschichte dar.

Dies alles sind Informationen, die in der „Wiener“ Autobiographie neu hinzugekommen sind. Schließlich sei jedoch noch auf einige darin gänzlich unterdrückte Äußerungen über den sozialen Misskredit des Musikerberufs in einem Beamtenstaat hingewiesen. In der „Prager“ Autobiographie bespricht Ambros dieses Problem im Zusammenhang mit seinem Onkel Kiesewetter, zum Teil spricht er aber auch aus eigener Erfahrung, wenn er Argumente anführt, mit denen ihn sein Vater von der Musik abzubringen versucht habe: „Was würden die Herren da oben hierzu sagen?“²⁰ Die Gründe für die Auslassung dieses Satzes oder etwa des Passus „Hatte ja Kaiser Franz [...] gesagt: er wolle gute Unterthanen, keine Gelehrten!“²¹ sind durchaus naheliegend. Als Musik- und Kunstgeschichtslehrer des Kronprinzen Rudolf und als Angestellter des Wiener Justizministeriums wollte Ambros 1875 Anmerkungen dieser Art lieber vermeiden.

Um den Zugang zu Ambros' „Wiener“ Autobiographie zu erleichtern, wird sie im Folgenden in einer Neuedition abgedruckt. Die durch Sternchen gekennzeichnete Kapitelgliederung entspricht der originalen Textaufteilung in den einzelnen Nummern des illustrierten Musik- und Theater-Journals. Entgegen dem Original wurde darauf verzichtet, bei jeder Fortsetzung den Aufsatztitel „A. W. Ambros.“ und die Anmerkung „Fortsetzung folgt.“ neu zu setzen. Dieser Verweis erscheint nur im letzten Teil, um deutlich zu machen, dass eine Fortsetzung der letztlich unvollendet gebliebenen Autobiographie vorgesehen war. Bei der Übertragung der Frakturschrift in Antiqua wurden die originalen Auszeichnungen des Textes wie Absatzgliederung und Sperrdruck bewahrt. Die Antiqua im Fraktursatz ist im edierten Text durch Kursive gekennzeichnet. Die Transkription bewahrt die originale Orthographie und Zeichensetzung, Getrennt- und Zusammenschreibung,

¹⁸ Bisher ging man davon aus, dass es nur eine *Genofeva*-Ouvertüre gab.

¹⁹ Im Aufsatz *August Wilhelm Ambros und sein Kompositionsschaffen* von Petr Vřřr wird Goldschmidt nicht erwähnt. In: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university. Řada hudebněvědná* (1975), Heft 10, S. 49–68.

²⁰ Vgl. *Dr. August Vilém Ambros. Autobiografie* (siehe Fn. 7), S. 145.

²¹ Vgl. ebd., S. 121.

Groß- und Kleinschreibung und sonstige Besonderheiten der damaligen Rechtschreibung. Übernommen wurden auch orthographische Uneinheitlichkeiten und zeitgenössische Druckgewohnheiten. Vorgenommene Emendationen der in ziemlich hoher Anzahl auftretenden Druckfehler sind im Haupttext durch Fußnotenverweise gekennzeichnet; die emendierten Druckfehler werden jeweils in den Fußnoten angeführt. Sonstige Anmerkungen in den Fußnoten sind als Lesehilfe zum Haupttext zu verstehen.

*Adresse: Markéta Štědranská, Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft,
Spitalgasse 2–4, AAKH, Hof 9, A-1090 Wien
e-mail: marketa.stedronska@univie.ac.at*

Neznámá autobiografie Augusta Wilhelma Ambrose

Markéta Štědranská

Autobiografie hudebního historika, kritika a estetika Augusta Wilhelma Ambrose (1816–1876) byla doposud známa jen na základě posthumního vydání v českém překladu (Dalibor 1905). Původní německá předloha tohoto překladu je neznámá. V rámci pramenného výzkumu prováděného v souvislosti s připravovaným kritickým vydáním Ambrosových vídeňských hudebních kritik z let 1872–1876 se však podařilo nalézt jinou, doposud zcela neznámou německy psanou autobiografii ve vídeňském časopisu *Illustriertes Musik- und Theater-Journal*. Jedná se o pramen zcela nezávislý na autobiografii z Daliboru a její předloze. „Vídeňská“ autobiografie vznikla v letech 1875/1876 na objednávku redaktora časopisu *Illustriertes Musik- und Theater-Journal* Otta Reinsdorfa. První část zde vyšla v říjnu 1875, poslední v únoru 1876. Další plánovaná pokračování se však z důvodu Ambrosova náhlého úmrtí v červnu 1876 neuskutečnila. Autobiografie tak zůstala torzem. V porovnání s autobiografií z Daliboru, v níž Ambros rekapituluje svůj život až do svého povolání na pražskou univerzitu v roce 1869, sahá „vídeňská“ autobiografie pouze do roku 1848. Přesto je ale celkově mnohem detailnější a obsáhlejší. Ambros v ní líčí podrobně své rodinné kořeny, přičemž se dotýká i pěstování hudby v domě svých prarodičů. Autobiografie je navíc důležitým pramenem dokumentujícím Ambrosovo poznávání operní a symfonické tvorby, a v neposlední řadě též jeho první setkání s renesanční hudbou, která se stala později středem jeho badatelského zájmu. Nezanedbatelný význam má autobiografie i díky obsáhlému popisu rozvoje ostatních Ambrosových zájmů, zejména na poli dějin umění a skladatelské praxe. S cílem usnadnit přístup k tomuto cennému prameni přinášíme u příležitosti 200. výročí Ambrosova narození text autobiografie v novodobé komentované edici.

A. W. Ambros.

Euer Wohlgeboren!¹

Sie haben den Wunsch geäußert, von mir selbst eine biographische Darstellung über meinen Lebenslauf zu erhalten, und ich erfülle diesen Ihren Wunsch mit Vergnügen, wobei ich freilich in vorhinein bemerken muß, daß ich von besonderen Lebenschicksalen und Abenteuern etwas weniger zu berichten haben werde, als etwa der Selbstbiograph Benvenuto Cellini und daß mein *curriculum vitae* immer ziemlich ruhig auf seinem Wege daherrollte, ohne viel Staub aufzuregen oder übermäßig zu rasseln.

Ich bin am 17. November 1816 in einem kleinen böhmischen Marktflecken des Prager Kreises, in Mauth, geboren. Mein Urgroßvater väterlicherseits war Oberamtmann der großen, damals „kaiserlichen“ Herrschaft Brandeis an der Elbe gewesen, sein Sohn, mein Großvater, kaufte die Post in Mauth, welche nach ihm mein Vater übernahm. Damals, wo es noch keine Eisenbahn gab, war die an der Reichsstraße gelegene Station, wo der ganze Zug „in's Reich“ (d. h. nach Deutschland) und weiter nach Paris durchging und besonders zur Zeit der Badesaison – wegen des nicht fernen, damals in Mode und Aufnahme gekommenen Marienbad – eine Extrapost hinter der andern unter lustigem Posthornklang angerasselt kam, eine Stelle, welche ihren Mann nährte. Mein väterliches Haus mit seinem kleinen, wegen seiner Flora in der Gegend eines gewissen Rufes genießenden Garten, seinen weiträumigen Wirthschaftsgebäuden und Stallungen, und dem heiteren Ausblick auf Wiese und Feld, den eigenen Grundbesitz, machte den angenehmsten Eindruck einer behäbigen Existenz. Mein Vater hatte in Prag die Rechte studirt, war als während der napoleonischen Kriege alles mit patriotischer Begeisterung zu den Waffen griff, zur „Studentenlegion“ gegangen, trat zur Armee über, diente als Officier in einem Kürassierregiment, machte den Feldzug und die Riesenschlachten des Jahres 1809 mit, quittirte aber, als Napoleon die Erzherzogin Maria Louise heiratete, voraussetzend, der philosophische Traum vom „ewigen Frieden“ werde sich jetzt verwirklichen, eine Voraussetzung, mit welcher er sich allerdings gründlich irrte.

Während jener Kriegsläufe hatte mein Vater meine Mutter kennengelernt, welche er, nachdem er 1810 die Post von seinem Vater übernommen, heiratete. Sie war eine Tochter des gewesenen Kreisphysikus Ferdinand Alois Kiesewetter in Ungarisch-Hradisch, des Entdeckers des seitdem beliebt gewordenen Badeortes Luchaczowiz in Mähren.² Von ihren zahlreichen Geschwistern war ein Bruder, Wilhelm, den sie besonders liebte, in der Schlacht bei Aspern als Major – und man darf beisetzen als Held – gefallen. Ein anderer Bruder, Raphael,³ hat sich als Musikhistoriker einen verdienten Namen gemacht – seine „Geschichte der europäisch-abendländischen Musik“⁴ ist noch immer weitaus das beste Werk über diesen Gegenstand, aus welchem Brendel,⁵ Nohl⁶ und wie die Schnellbuchfabrikanten alle heißen, alles was sie wußten oder vielmehr nicht wußten, geschöpft haben, und seine unschätzbare Sammlung alter Musik, welche er der k. k. Hofbibliothek in Wien legirte, bildet dort eines der kostbarsten Besitzthümer. Raphael Kiesewetter, oder wie er in der Familie genannt wurde „Onkel Raphi“ wurde nachmals in den Adelsstand erhoben, und wählte sich das Prädicat „von Wiesenbrunn“ nicht ohne Anspielung auf den von seinem Vater entdeck-

¹ Adressiert an den Chefredakteur des Illustrierten Musik- und Theater-Journals Otto Reinsdorf.

² Alois Ferdinand Kiesewetter (1739–1793). Die Heilquellen im Bad Luhatschowitz (Luhačovice) waren seit dem 17. Jahrhundert bekannt, Kiesewetter hat zu einer „Entdeckung“ mit seiner Schrift *Etwas von dem im Markgrathum Mähren im Hradischer Kreise gelegenen hochgräflich Serinischen sogenannten Luhatschowitzzer Gesundbrunnen, in einer Reihe von Briefen an Einen seiner Freunde*, Brünn 1793, beigetragen.

³ Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), Musikforscher, Beamter, Onkel (mütterlicherseits) von Ambros; 1816–1842 veranstaltete er in seinem Haus in Wien historische Konzerte.

⁴ *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik [...]*, Leipzig 1834, ²1846.

⁵ Franz Brendel (1811–1868), dt. Musikschriftsteller, geistiger Vater der Neudeutschen Schule.

⁶ Ludwig Nohl (1831–1885), dt. Musikschriftsteller, Anhänger Wagners.

ten Gesundbrunnen. Seine offizielle Stellung war die eines k. k. Hofrathes in Wien. Die ganze weitverzweigte Familie war darauf ziemlich stolz, und nur „des Onkels Passion für alte Musik“ wurde still beseufzt. Gab er doch in seinem Hause in Wien Concerte, wo Stücke von Scarlatti, Caldara, Lotti, Marcello und anderen alten Meistern der alten goldenen Musikzeit Italiens aufgeführt wurden – Concerte, zu denen der Zudrang so groß war, daß, wie sich einmal jemand humoristisch ausdrückte „Excellenzen auf der Treppe saßen“. An Spott fehlte es natürlich auch nicht, war es doch etwas Ungewöhnliches, und Leute, welche gestern den Tancredi oder die Zelmira des vergötterten „Schwanen von Pesaro“⁷ vor Entzücken taumelnd gehört, staunten, wie man jemandem heut' zumuthen könne, einen Psalm von Marcello, ein Kyrie von Palestrina anzuhören. Der musikalische Zug schrieb sich schon von den Eltern her, Ferdinand Alois, der Arzt, war ein vorzüglicher Violinspieler – Duos für Geige und Harfe, die er mit seiner Gattin Elisabeth (wie später Louis Spohr und dessen Gattin Dorette) spielte, galten für ausgezeichnete Kunstleistungen. Auf keines der Kinder Raphaels hat sich das spezifische Musiktalent vererbt – doch war die Tochter Irene, später verheiratete Gräfin Prokesch-Osten,⁸ eine feine und geschmackvolle Clavierspielerin. Dagegen tauchte des alten Herrn musikhistorisirendes Forschen unvermuthet mit voller Stärke in einem seiner Neffen auf – in meiner Wenigkeit. Mein Oheim war es auch, der meine ersten Schritte auf diesem Gebiet leitete.

Meine Mutter Caroline hatte eine sorgfältige, man kann sagen feine Ausbildung genossen, insbesondere auch eine musikalische. Sie war eine geschickte Clavierspielerin, eine gute Sängerin, wie ich mich denn erinnere, daß sie noch als Frau bei einer Aufführung der „Jahreszeiten“ von H a y d n in einer kleinen, aber höchst musikeifrigen Stadt in Böhmen den Part der Hanne sang. In K i e s e w e t t e r ' s Haus hatte sie B e e t h o v e n kennen gelernt, auch den ehrwürdigen Greis Joseph H a y d n kannte sie noch. Meine ersten musikalischen Eindrücke danke ich dieser seltenen Frau, deren Geist und Liebenswürdigkeit allen, die sie kannten – sie starb erst 1873 im 88. Lebensjahre – unvergeßlich geblieben.

Mein Vater hatte für Kunst auch Sinn und fand Geschmack daran, oder durch neue Bücher. Er war ein eminenten Mathematiker, ein Kenner alter und neuer Sprachen. Doch hatte er vom Cavallerie-Officier her viel zu viel chevalereskes Wesen behalten, um etwa eine Professorenfigur zu spielen. Er war vielmehr der kühnste Reiter, der brillianteste Tänzer, der heiterste Gesellschafter, gastfrei und gütig gegen Jedermann, wegen seines zugleich frohen und biedern Wesens allbeliebt. Als Schachspieler war er berühmt. Ich erinnere mich, daß ein Extrapostreisender, ein Baron aus Sachsen, einmal zwei Tage mit Kind und Kegel meines Vaters Gastfreundschaft in Anspruch nahm, bloß weil er nicht eher fort wollte, bis er ihm eine Schachpartie abgewonnen. Meine Mutter hätte aus mir gern einen Künstler gemacht, mein Vater einen Juristen, und ich wirklich bin so eine Art von *mixtum compositum* aus beiden geworden.

* * *

Es war eine sonnenhelle, fröhliche Zeit damals in meinem väterlichen Hause, dessen Gastfreundlichkeit weit und breit berühmt war. Da kamen gewesene Kriegscameraden meines Vaters, meist Officiere höheren Ranges, Geistliche der Umgegend, Beamte u. s. w. Ich sah und ich lernte Menschen und Typen der verschiedensten Art kennen. Die Extraposten ließen Reisende aus aller Herren Länder an unserem Hause anrasseln, gelegentlich zogen sogar gekrönte Häupter vorüber. Kaiser Franz I. und Kaiserin Caroline Augusta machten in

⁷ Beiname von Gioachino Rossini, der in Pesaro geboren wurde.

⁸ Irene Kieseewetter von Wiesenbrunn, verh. von Prokesch-Osten (1811–1872), Pianistin, bedeutende Schubert-Interpretin. Schubert komponierte für sie das Gesangsquartett „Der Tanz“ D 826 und die *Kantate für Irene Kieseewetter* D 936.

meinem Vaterhause Ruhestation. Das ganze Städtchen prangte damals mit Triumphbogen, improvisirten Blumengärtchen vor den Häusern, ebenso improvisirten Alleen, wozu man Bäume kurz und gut gefällt und für die wenigen Stunden reiheweise in die Erde befestigt hatte, und die zum Theile höchst elenden Façaden der Häuser waren hinter Blumen und Laubwerk maskirt. In meinem väterlichen Hause lagen alle Fenster voll Beamtenfrauen und Beamtenstöchtern von weit und breit, und man kann sich den respectvollen Schrecken und den Tumult vorstellen, als die höchsten Herrschaften, statt sogleich weiterzuziehen, ausstiegen und den Weg gegen das Haus nahmen. „Sie wohnen hier sehr angenehm“, bemerkte die Kaiserin, als sie sich umgesehen, und der Kaiser fügte mit großer Bonhomie hinzu: „Ja, es ist eine ganze Stadt! in N. haben sie mir gesagt, es sei ein Nest.“ Hätte der Monarch das Städtchen *en deshabillé* gesehen, würde er vermutlich dieses Urtheil sehr treffend gefunden haben. Ein weiteres Mal kam mit gewaltigem Gefolge Alexander I. von Rußland und machte Mittagstation. Da in dem „Neste“ kein Wirthshaus darnach aussah, den Selbstherrscher aller Reußen aufnehmen zu können, so mußte wieder mein väterliches Haus aushelfen. Ich erinnere mich noch sehr wohl der vielen Herren in grünen Uniformen mit den großen Ordenssternen auf der Brust. Alle diese bunten, wechselnden Bilder regten Vieles in mir an. Ferner waren die zahlreichen Schwestern meiner Mutter nach allen Weltecken hin verheiratet. Die Correspondenz war lebhaft. Auch dieses lenkte den Blick des noch sehr kleinen Jungen nach fernen Ländern und Städten. Besonders interessirte mich Venedig, wo auch meine Tante seßhaft war. Ansichten des Marcusplatzes, der Piazzetta gehören zu meinen frühesten Erinnerungen – ich ahnte damals nicht, daß es mir bestimmt sei, diese Stadt sehr oft zu besuchen, daß sie endlich für mich den Eindruck der Fremde verloren hat. Endlich machten meine Eltern – ich war eben etwas über fünf Jahre alt – eine Besuchreise zu Verwandten über Prag nach Brünn, Preßburg und Wien, wo es überall Onkel und Tanten gab. Die Reise wurde im eigenen, höchst bequemen Reisewagen, mit eigenen Pferden, in der schönsten Jahreszeit gemacht.

In Prag sah ich die erste Oper, es war der „Freischütz“. Henriette Sonntag,⁹ damals das anmuthigste Backfischchen, gehörte zu jener Zeit der Prager Bühne an, auf mich machte natürlich „Samiel“ den größten Eindruck. Wiens Merkwürdigkeiten sah ich mit großem Antheile. Als wir heim gekehrt, verfaßte ich eine „Reisebeschreibung“,¹⁰ etwa acht Quartblätter stark. Es war meine erste „schriftstellerische That“. Ich besitze das Opus mit den kindischen Schriftzügen und der kindischen Darstellung, welche mit archäologischen und dergleichen Episoden durchflochten ist, noch heute unter meinen Papieren. Die Musik aber hatte einstweilen bei mir wenig oder nichts zu thun. Ich war fast noch auf dem Arme der Wärterin, als sich der musikalische Sinn darin verrieth, daß ich eine Unzahl von Liedern mit Melodie und Text richtig zu singen wußte. Das erregte große Verwunderung – ich mußte mich ohne Ende produciren und bekam, wie natürlich, die Geschichte endlich und gründlich satt. Meine Mutter lehrte mich einige Stückchen auf dem Clavier klimpern – ich hämmerte sie frisch und lustig herunter, zuweilen hatte ich den Einfall, einen Stimmentausch zu versuchen – der künftige „Contrapunctist“ kündigte sich an. Von einem geregelten Unterricht war keine Rede, ich spielte alles nach Gehör und Gedächtniß. Mein Vater legte das größte Gewicht auf Sprachen und auf Mathematik, für beide war er mir selbst ein vorzüglicher Lehrer, und ich bezog endlich 1828¹¹ wohl vorbereitet das Gymnasium der Kleinseite in Prag. Das Scheiden aus dem Vaterhause kam mir hart genug an, überdies traf es sich, daß mein Professor als Schultyrann berüchtigt war. Ich erstaunte grenzenlos, als sein Nachfolger,¹² ein geistvoller,

⁹ Henriette Sonntag, verh. Rossi (1806–1854), dt. Sopran.

¹⁰ Erhalten in Ambros' Nachlass in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien unter der Signatur „Autogr. 304/91-1 Han“.

¹¹ In der tschechischen Fassung der Autobiographie die Jahresangabe 1827.

¹² Laut der tschechischen Fassung der Autobiographie Václav Alois Svoboda (1791–1849), Schriftsteller, Übersetzer und Lehrer.

jovialer, derber Mann und feiner Kenner des Alterthums, mit uns Schülern den Horaz und Virgil zu lesen anfang, und ich nun sah, daß diese Autoren noch zu etwas Anderem da seien, als aus ihnen *Syntaxin ornata nec non idiotismos* zu lernen. Ich war vollständig entzückt. Von Musik hörte ich damals nicht eben viel, aber Gutes: Paganini, Hummel, Bernhard Romberg,¹³ die schöne Pianistin Leopoldine Blahetka,¹⁴ auch einige Opern, von denen besonders Weber's „Oberon“ mich förmlich berauschte, aber nicht etwa wegen der „Ausstattung“, welche lächerlicher und ärmlicher nicht zu denken war. Aber Musikunterricht verweigerte mein Vater beharrlich, ich habe, meinte er, mit Latein und Griechisch u. s. w. vollauf zu thun, und solle mir nicht „Unnöhiges“ aufhalsen. Ich beruhigte mich einstweilen, doch nicht für lange.

* * *

Ein stiller Wunsch meiner Mutter war es, mich neben den juridischen Studien, welche auf meinem Lebensprogramme standen, zu einem geschickten Zeichner, wenn nicht gar zum malenden Dilettanten ausgebildet zu sehen. Sie selbst war eine feine Zeichnerin, malte sehr hübsch Aquarell und ihr Lieblingsbruder Wilhelm¹⁵ war ein Zeichner von eminenter Geschicklichkeit gewesen – sie bewahrte Federzeichnungen von ihm, welche feinen Kupferstichen glichen. So etwas sollte ich auch lernen. Ich wurde in Prag erst in eine ziemlich untergeordnete Zeichnerschule geschickt, und da mir selbst diese in keiner Weise genügen wollte, ging ich entschlossen zum Director der Malerakademie und bat um Aufnahme als Volontär, welche mir auch freundlich gewährt wurde. Hier, in den weiten lichten Sälen, unter den Gypsabgüssen der herrlichsten Antiken, fühlte ich mich denn auch gleich wohl und heimisch. Die Zeit, welche ich hier zubrachte, darf ich in keinem Sinne als eine verlorne beklagen. Blick und Hand wurden geübt und ein ganz anderes Verständniß für bildende Kunst ward gewonnen, als das bloße Durchlaufen von Museen und Kunstausstellungen geben kann. Der begabteste Eleve der Lehranstalt, Josef Führi¹⁶ch, wollte damals schon in Italien, seine Blätter, die Gemälde, die er einsendete, waren für mich ein Gegenstand der Bewunderung. Damals trug ich mich mit geheimen Plänen, Italien in der Folge zum Studium seiner Kunstschatze für einige Jahre zu besuchen. Wie dieses Vorhaben mit der mir gebieterisch in Aussicht gestellten Conceptspraktikanten-Herrlichkeit zu vereinigen sein werde, das machte mir wenig Sorgen. Meine Sehnsucht nach Italien fing damals an zu erwachen. Gewisse Oden von Horaz, *laudabunt alii claram Rhodon*,¹⁷ einzelne Briefe und Satyren dieses Dichters, welche den grellen italienischen Charakter haben, und welche mein Lehrer so geistreich und anziehend zu commentiren wußte, Virgil's „Georgica“, die Kupferstiche von Frommel¹⁸ mit Veduten zu Aricia, dem Nemi-See u. s. w., die Gypsgitter, zu deren Füßen ich jetzt mit dem Zeichenbrett saß, das alles wirkte zusammen, um diese Sehnsucht zu wecken und zu steigern. Als ich nach Jahren den Oelwald gegen Tivoli hinauffuhr, konnte ich es mir nicht versagen, den Horaz aus der Tasche zu ziehen und die *laudabunt alii* – die Verherrlichung Tiburs,¹⁹ aufzuschlagen, und bei Aricia suchte ich den Punct eigens auf, von dem Frommel seine Ansicht genommen. Es war mir wie eine Erfüllung langgehegter Jugendträume.

Mein Kunstdrang war durch die stete Beschäftigung mit den bildenden Künsten vorläufig so beschwichtigt, daß die Musik dagegen in den Hintergrund trat. Doch nicht ganz.

¹³ Original: Bernhard Romberg. Bernhard Romberg (1767–1841), dt. Violoncellist und Komponist (1809–1885), Pianistin und Komponistin.

¹⁴ August Wilhelm Kiesewetter (1811–1865), Maler und Ethnograph.

¹⁵ Joseph von Führich (1800–1876), Historienmaler und Kupferstecher, Vertreter der Nazarener.

¹⁶ Ode 1,7 *Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen* („Mögen andere das berühmte Rhodos oder Mytilene preisen“).

¹⁷ Carl Ludwig Frommel (1789–1863), dt. Landschaftsmaler, Zeichner und Kupferstecher.

¹⁸ Original: Tibums.

Meine Bitte um geregelten Musikunterricht, welche ich schüchtern vorbrachte, wurde mir ziemlich scharf abgeschlagen, dagegen wurden²⁰ fremde Sprachen getrieben, was das Zeug halten wollte, und Mathematik, daß ich zuweilen nicht wußte, ob ich einen Kopf oder ein Ikosaeder²¹ auf den Schultern trage, und ob nicht das $a^2 + 2ab + b^2$ ²² das Ende und Ziel aller menschlichen Weisheit sei. Ich machte aber jetzt auch eine Bekanntschaft, welche für mich wichtig und folgenreich war – die Bekanntschaft mit der deutschen Poesie.

Man hatte mich in Prag in Kost und Wohnung zu einem Advocaten Doctor Caspar Josef Glückselig²³ gethan, welcher ein heiterer, wohlwollender, vielseitig gebildeter Mann und dessen Gattin eine der geistvollsten Frauen war, welche ich je kennen gelernt. Mein trefflicher Hauswirth las einen langen Winter hindurch mit mir die deutschen Dichter Schiller, Goethe, Bürger u. s. w. Manches war mir von früherher bekannt gewesen und klang vertraut, aber eine neue Welt, schien mir, öffne sich, als ich T i e c k 's „Phantasmus“ mit den eingeflochtenen Märchen und Märchendramen, und endlich „Genofeva“ zu hören bekam. Daß der Dichter aus einer einfachen Legende, welche man mir schon als Kind erzählt, etwas so Farbenprächtiges habe machen können, schien mir staunenswerth, der berauschende und stellenweise betäubende Duft dieser Poesie stieg mir völlig zu Kopfe. Der Einfall des Dichters, Golo's Lied „Dicht zu Felsen eingeschlossen“, sowie einen Refrain durch das Ganze hingehen zu lassen, ergriff mich ganz besonders. Zudem erschienen eben die herrlichen Blätter des von mir so hoch verehrten F ü h r i c h zu „Genofeva“. Ich erwähne diese Details, weil sie späterhin auf mich, als ich Musik ernstlich und aus allen Kräften zu treiben anfang, von bedeutendem Einfluß waren. Von der Verwerfung und Geringschätzung der „Romantiker“, wie sie später Mode geworden, war damals noch keine Rede. Julian S c h m i d t 's²⁴ kritisches Talent blühte damals noch im Verborgenen. T i e c k 's Novelle „Die Gemälde“ mit dem genial nichtsnutzigen humoristischen Maler und Gauner Eulenböck erregte gleichfalls mein höchstes Wohlgefallen. Ich hörte die Künstlernamen F i s o l e,²⁵ v o n E y c k u. a. zum ersten Male nennen, denn in der Malerakademie, wo ich zeichnete, herrschte noch der alte „classische Geist“, welcher Präraphaeliten²⁶ und Altniederländer gleicherweise verabscheute, und für welchen Albrecht D ü r e r nicht viel Besseres war als ein halber Barbar.²⁷ Hatte man doch dort den jungen F ü h r i c h mit scheelen Augen angesehen, weil er zu solchen künstlerisch-häretischen Meinungen neigte! Ich darf nicht verhehlen, daß mir auch die geistsprühende Weinrede Eulenböck's, welche mit dem begeisterten Preise des Aleatico schließt, sehr imponirte. Wenn ich dann später in Florenz vor den Malereien des Meisters Fra²⁸ Angelico da²⁹ F i e s o l e gestanden und die künstlerische Andacht in der nächsten Osteria mit einem Glase Aleatico schloß, gedachte ich des Winterabends, wo mir mein guter Advocat jene Novelle T i e c k 's vorgelesen. Ja, von jener früheren Zeit her amalgamirten sich mir die Vorstellungen von altitalienischer Malerei etwa³⁰ von G i o t t o³¹ und O r c a g n a³² an bis auf Leonardo da V i n c i mit der Vorstellung „Aleatico“ so sehr, daß ich beide nie recht zu trennen vermocht habe. Und wie nun manche Kunstwerke gleich bei der allerersten Bekanntschaft mit ihnen einen gewaltigen Eindruck machen, welcher für's Leben nachhält, so ging

²⁰ Original: wurde.

²¹ Original: Ikosieder. Ikosaeder – Zwanzigflächner aus zwanzig Dreiecken.

²² Original: 6^2 .

²³ Landesadvokat, Dekan der juristischen Fakultät in Prag.

²⁴ Julian Schmidt (1818–1886), dt. Literaturhistoriker.

²⁵ Fra Angelico, genannt Fra Giovanni da Fiesole.

²⁶ Original: Peräraphaeliten.

²⁷ Original: Baelar.

²⁸ Original: Fera.

²⁹ Original: de.

³⁰ Original: etwas.

³¹ Original: Giotti.

³² Andrea di Cione, genannt Orcagna (1320–1368), it. Maler, Bildhauer und Architekt.

es mir mit Orca gna's sogenanntem „Triumph des Todes“. Gute Musik hörte ich in jener Epoche meines Lebens fast nie, classische gar nicht. Die Tonkunst war vor dem lebendigen Eindruck der bildenden Kunst in den Hintergrund gedrängt. Ich träumte damals nichts als Italien mit seinen Kunstschatzen, – und wie gerne hätte ich schon mit der Palette in der Hand vor der grundirten Leinwand gestanden! Ich staunte wie über eine neue Wunderwelt, als ich die ersten Sachen von Overbeck,³³ von Cornelius³⁴ zu sehen bekam, als mir die Beschreibungen und Nachbildungen der Fresken in der Münchener Glyptothek zu Gesichte kamen. Von meinem väterlichen Hause aus geschah keine Einsprache gegen diesen jugendlichen Enthusiasmus, studirte ich doch auch fleißig und brachte vorzügliche Schulzeugnisse mit nach Hause, und sandte ich Zeichnungen, die ich auf akademischer Schulbank verfertigt, so erregten sie großes Vergnügen. Immer mehr verblaßte in mir die Neigung zur Musik, für welche ich doch schon als Kind eine sehr lebhaft empfundene Empfindung gehabt. Damals hatten gewisse Melodien mich bis zu Thränen bewegen können, gewisse Lieder des eben in weiteren Kreisen bekannt werdenden Franz Schubert auf mich den tiefsten Eindruck gemacht, und ich erinnere mich noch, wie äußerst imposant mir die ersten Tacte von Beethovens *Sonate pathétique* erschienen, als ich sie von jemandem auf dem Clavier anschlagen hörte. Jetzt war es anders. Kam ich in's Operntheater, so hörte ich allenfalls eine Oper von Auber, „die Stumme“, „Fra Diavolo“, sie belustigten mich, wirkten auch wohl anregend, gegen die übrigen mich beherrschenden Eindrücke kamen sie nicht auf. Im Hause Glückselig's war kein Clavier anzutreffen, ich konnte nicht einmal klimpern, geschweige denn spielen. Dem allen machte Mozart's „Don Juan“ ein plötzliches Ende und gab den Sachen eine andere Wendung. Ich hatte bis dahin noch keine einzige Composition von Mozart gehört, wohl aber des Meisters Namen öfters gehört. Als nun einmal „Don Juan“ für den Abend angekündigt war, prüfte ich den Inhalt meiner gewöhnlich an permanenter Ebbe leidenden Börse, er verstattete mir noch so gerade den Eintritt in's Parterre, ich beschloß also endlich einmal zu sehen, was denn an diesem Mozart wohl sei. Die Donna Anna sang an jenem Abend³⁵ ein Fräulein von Veltheim,³⁶ von dem was man „eine schöne Bühnenerscheinung“ nennt das diametrale Gegentheil, aber eine sehr brave Sängerin, die Elvira war in den Händen einer Debutantin, als „erster theatralischer Versuch“ schwach genug – den Don Juan sang ein Sänger mit einem Bierbariton (sowie es bekanntlich Bierbässe gibt). Octavio war ein sehr antipathischer, aber sehr süffisanter Tenor, die Ausstattung, wie damals in Prag insgemein, bettelhaft. Aeüßerer Glanz war es also nicht, der mich bestach. In Mozart's Styl lebte ich mich auch erst im Verlaufe der Oper allmähig ein. Himmel, in welcher Stimmung kam ich nach Hause, ich war förmlich bezaubert!

* * *

Meine Sehnsucht nach Musikunterricht erwachte jetzt wieder mit aller Stärke. Daß eine wiederholte Bitte eine vergebliche wäre, wußte ich. *Si nequeo superos*³⁷ u. s. w. dachte ich, und beschloß, selbstständig meinen Weg zu gehen. Oft blieb ich vor den Schaufenstern der Musikalienhandlungen stehen, betrachtete die ausgelegten Musikwerke und dachte: „Ja, wußte ich nur, welcher von diesen schwarzen Punkten *c* und welcher *a* ist – das Uebrige

³³ Friedrich Overbeck (1789–1869), dt. Maler, Vertreter der Nazarener.

³⁴ Peter von Cornelius (1783–1867), dt. Maler, Vertreter der Nazarener.

³⁵ Vermutlich handelte es sich um die Aufführung am 18. Oktober 1832. Vgl. *Bohemia, ein Unterhaltungsblatt*, 5 (1832), Nr. 127, 21. Oktober. Offenbar erinnert sich Ambros an dieser Stelle zugleich auch an eine andere Aufführung, in der die sächsische Hof- und Kammersängerin Charlotte Veltheim (1803–?) auftrat. Diese Aufführung fand allerdings erst am 9. November 1833 statt. Vgl. *Bohemia, ein Unterhaltungsblatt*, 6 (1833), Nr. 136, 12. November.

³⁶ Original: Baltheim.

³⁷ *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.* („Wenn ich die himmlischen Götter nicht erweichen kann, so werde ich die Hölle in Bewegung setzen.“) Vergil, *Aeneis* 7,312.

wollte ich schon selbst finden.“ Unter meinen Mitschülern war ein gewisser A d a m , der Sohn eines Apothekers aus einer kleinen Landstadt, ein überaus gutmüthiger Mensch – er besaß jene vielseitige, wenn auch ziemlich handwerksmäßig musikalische Bildung, wie man sie damals noch mehr als jetzt in Böhmen unter den Studenten antraf, und welche noch der Nachhall der alten Kirchen- und Klosterstiftungen war. A d a m spielte handfest Clavier und galt in unserer Classe für einen großen Musiker. Ich bat ihn geradezu, mir einige Unterweisung zu geben, was er auch mit dem freundschaftlichsten Eifer that. Jetzt war das Eis gebrochen. Sobald ich über die Anfangsgründe hinaus war, gerieth mir R e i c h a 's Compositionslehre,³⁸ T ü r c k 's „Anleitung zum Generalbaß spielen“³⁹ und Dionys W e b e r 's „Lehrbuch der Harmonie“⁴⁰ in die Hände. Ich fiel mit fanatischem Eifer über die Bücher her – an's Componiren aber dachte ich einstweilen nicht im Traume. Ich wollte die Sache eben nur recht „verstehen“. Operaufführungen, die Concerte des Conservatoriums u. s. w. waren für mich Feste. Insbesondere war es Spohr's „Jessonda“, deren blumenhaft zarte, träumerische Musik mich entzückte; Prag war damals die Stätte eines wahren Spohr-Cultus, des Meisters Symphonien, Streichquartette, Violinconcert u. s. w. standen in großem Ansehen – auch seine Opern, seine Oratorien hörte man öfter, und ich erinnere mich noch, welchen großen Eindruck mir seine „letzten Dinge“ machten, so wenig der weiche, schwärmerische Tonsetzer der Mann dazu gewesen, Himmel und Erde in Stücke zu zerschlagen und in Flammen zu setzen, wie in jenem Oratorium geschieht. Beethoven galt bei den Prager musikalischen Orthodoxen für ein „außerordentliches Genie“ – dem aber leider Maß und Schulung gefehlt habe, der keine „ordentliche Fuge“ machen könne, in dessen Partituren sich „Fehler gegen den reinen Satz“ finden – ja der alte Dionys W e b e r warnte mich ausdrücklich vor dem Studium Beethoven'scher Compositionen. Das alles zerstäubte wie Spreu, als ich endlich die zweite Symphonie hörte – weiter wagte man sich damals in Prag nicht. Ich griff jetzt mit Begierde nach den Clavierwerken Beethoven's. Himmel, welche neue Welt öffnet sich da!

Die Jahre kamen und gingen, ich absolvirte *cum laude* meine Rechtsstudien an der Prager Universität. Ich und einige Freunde hatten in den letzten Jahren einen kleinen musikalischen Cirkel gebildet, wo viel und vielerlei Musik gemacht wurde. In einem geachteten Hause, wo wir ausundeingingen, war eine Tochter, welche sich für die Bühne zur Sängerin bildete. Hier war nun unser eigentlicher Sammelplatz. Bis zu Ensembles verstiegen wir uns. Mir lag die Leitung dieser Exercitien ob, ich hieß „der Capellmeister“. Der Schluß meiner Studienjahre machte diesen Musikabenden ein Ende, ich sollte nun die strengen juridischen Doctorsprüfungen bestehen und endlich promoviren. Zu ungestörten Studien sollte ich mich in mein väterliches Haus zurückziehen. Eine kleine Reise nach Wien hatte mich mittlerweile mit „Onkel K i e s e w e t t e r 's“ alten Musikschätzen bekanntgemacht, er selbst erstaunte über des Neffen unerwarteten *Furor musicus*. Er erklärte mir so manches, was ich bei ihm sah, insbesondere das Organum des Mönches H u c b a l d und dessen wunderlich ungefüge Notenschrift, und zeigte mir das Manuscript seiner „Geschichte der europäisch-abendländischen Musik“, das eben an die Verlagshandlung abgehen sollte, seitdem, wie bekannt, erschienen und vergriffen, und leider nicht wieder in einer Neuauflage⁴¹ erschienen ist – das noch immer weitaus beste Werk dieser Art – während z. B. B r e n d e l 's Musikgeschichte, die ihren Kern eben nur K i e s e w e t t e r dankt, so daß man sie verbrendelten Kiesewetter oder hegellisch zerkochten, mit Zukunftsmusik garniren nennen könnte, bereits

³⁸ Laut der tschechischen Fassung der Autobiographie stand Ambros die dt. Übersetzung Carl Czernys zur Verfügung: Anton REICHA: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition [...]*, 4 Bde., Wien 1832–1835.

³⁹ Daniel Gottlob TÜRK: *Anweisung zum Generalbaßspielen*, Leipzig ²1800.

⁴⁰ Friedrich Dionys WEBER: *Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses*, 4 Bde., Prag 1830–1841.

⁴¹ Siehe Fn. 4.

ihre vier oder fünf Auflagen erlebt hat. Geist und glänzende Darstellung will ich ihr übrigens nicht absprechen, aber wenn ein dickes Buch eigens dazu geschrieben wird, daß der Mönch H u c b a l d mit seinem Organum und Palestrina und M o z a r t und *tutti quanti* nur deswegen auf dem irdischen Schauplatz erschienen sind, damit zuletzt W a g n e r und L i s z t – wie „von Ewigkeit vorherbestimmt“ – auf dem irdischen Schauplatz erscheinen, wo, nach B r e n d e l’s Leibphilosophen⁴² „alles was da ist, auch vernünftig ist“, so merkt man Absicht, Tendenz, und hat statt eines Geschichtswerkes eine Parteischrift vor sich. Aber – Himmel – sind denn nicht die meisten sonstigen Geschichtswerke auch „Parteischriften?!“

* * *

Genug, ich verließ Prag, wo ich unmittelbar vor meiner Abreise noch die Freude hatte, den verehrten Meister Spohr seinen „Berggeist“ dirigieren zu sehen. Die Oper hatte einen kolossalen *Succès d’estime* – bei Lichte besehen, hatte sie nicht gefallen. Das war nicht ganz verdient. Wenn man sich endlich auch gestehen mußte, daß die stets wiederholten Harmoniephrasen, Melodiewendungen u. s. w., die man von „Faust“, „Jessonda“, des „Heilands letzten Stunden“, den Instrumentalsachen u. s. w. bis zum Ueberdruß auswendig wußte, auch im „Berggeist“ ihr gewohntes Wesen treiben, so war die Oper doch ein poetisches Werk, und bot auch viele neue, geistvolle Züge. Aber die Epoche Spohr’s in Prag ging rapid zu Ende. Die „Weihe der Töne“ war das Letzte, was wirklich noch durchschlug. Die Jugend wendete sich mehr und mehr, und endlich mit grenzenloser Begeisterung zu Beethoven. Das große und das „elegante“ Publicum begann der neitalienischen Oper zu huldigen, Donizetti wurde der Mann des Tages oder vielmehr des Abends – des Theaterabends nämlich. Nun kam noch Clara Wieck,⁴³ damals achtzehn Jahre alt, ein wahres musikalisches „Mädchen aus der Fremde“, sie spielte uns Chopin, Henselt, Mendelssohn. Wir wußten nicht, wie uns geschah! Schumann’s „Neue Zeitschrift für Musik“, mit der Frische und dem sprühenden Geist, man könnte sagen mit der Poesie ihrer ersten Jahrgänge, wurde mehr verschlungen als gelesen. Und nun kam die erste Aufführung von Mendelssohn’s „Paulus“. Das war ein wahrer und richtiger Erfolg und ein riesiger noch dazu – für die „Spohrianer“ (wie man sie nannte) in Prag der Nagel zum Sarge. Der Leipziger „Davidsbund“ zählte uns sämmtlich zu seinen treuesten Anhängern.

Aus allen diesen Anregungen zog ich mich in die ländliche Stille meines Vaterhauses zurück, unter dem rechten Arme die Pandecten, unter dem linken das allgemeine bürgerliche Gesetzbuch – aber Mozart, Beethoven und Mendelssohn im Kopfe.

Ich studirte nun für die strengen Doctorsexamina, was das Zeug halten wollte, und eben so fleißig durchstreifte ich die waldreiche, gebirgige Gegend; ich nahm meine Bücher mit, lagerte mich mit den Pandecten oder dem „allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuch“ unter das Schattendach irgend einer alten Eiche, in ein Tannendickicht oder wo es mir sonst gefiel, und nun ging es los: *Jus natura est, quod natura omnia animalia docuit* u. s. w. Meine Erholung fand ich vorzüglich in dem nahen, in neuester Zeit durch den Fall Stroußberg⁴⁴ – das Wort „Fall“ im juridischen und im figürlichen Sinne genommen – berühmt gewordenen Schlosse Zbirov,⁴⁵ wo es viel munteres junges Volk an Schreibern, Studenten, welche dort ihre Ferien zubrachten, und an hübschen Beamtentöchtern gab. Das Schloß selbst sah damals, ehe Stroußberg einen Feensitz daraus machte, alt, wüst und gespensterhaft genug aus,

⁴² Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

⁴³ Original: Wink.

⁴⁴ Bethel Henry Strousberg (1823–1884), dt. Unternehmer im Eisenbahnbau; das von ihm gekaufte Landgut Zbiroh sollte zum Zentrum der Eisenbahnindustrie werden; Ambros spielt hier auf den unter höchst skandalösen Umständen angekündigten Konkurs von Strousbergs Unternehmen im Herbst 1875 an.

⁴⁵ Zbiroh.

der Fußweg dahin aber war herrlich. Damals hatte in den mächtigen Wäldern, welche es umgaben, Stroußberg noch nicht gesprochen: „Es werde Licht – und es ward Licht.“ Da hauchten Fichten, welche im dichten Gedränge einen Bergrücken deckten, ihren herzstärkenden Duft aus, dort ging es durch ein lichtiges Birkenwäldchen voll süßen Aroms, dann unter einer Halle prächtiger Buchen hindurch. Das aufgeschweuchte Eichhörnchen jagte pfeilschnell einen hohen Baum hinan, und sprang oben in elastischer Federkraft von Zweig zu Zweig, der liebliche, leise Ruf der Meisen, der Flötenton der Amsel ließ sich hören, von ferne das Pochen des Spechtes, dessen rhythmische Schläge sich mit den dumpfen Schlägen irgend eines Eisenhammers mischten,⁴⁶ deren es in der Gegend viele gibt. Trat ich in's Freie, so blitzten zwischen den Waldbergen da und dort Teichspiegel, sprühten die Essen der Eisenhütten Feuergarben, und in weiter Ferne blau verdämmernd zeigte sich die Burgruine Radina,⁴⁷ die und deren eigenthümliche Form mich schon als Kind eigen ahnungsvoll berührt hatte. Hatte der Sonnenuntergang eines schönen Juniabends rings alles in goldene Glut getaucht, erblichen dann die rubinrothen Lichtpartien der Berge und dunkelten die violetten Schatten, und stieg endlich still und ernst der Mond herauf, dann tönte wohl aus dem tiefen Walde der schauerliche Ruf der Eulen. Ich las in solch' romantischer Waldeinsamkeit damals Vieles von Goethe zum ersten Male, „Werther“ machte mir ganz besonders einen tiefergreifenden Eindruck. Szenen, wie sie dort in den ersten Briefen geschildert sind, umgaben mich, Fahrten zu irgend einem ländlichen Honoratiorenball fehlten auch nicht, nur zuletzt zur Pistole greifen zu müssen, dazu gab es glücklicher Weise für mich keine Aussicht. Aber etwas Anderes geschah – ich wagte schüchtern meine ersten Compositionsversuche.

* * *

An Instrumentalmusik wagte ich mich einstweilen nicht – ich kannte ihre Formen durch den beständigen Umgang mit den Meisterwerken deutscher Tonkunst sehr wohl, aber sie zu beherrschen hätte ich nicht verstanden. Ich mußte mich vorläufig wie ein kleines Kind, das im Laufkorb gehen lernt, mit meiner noch uncomponirten Musik in irgend ein kleines Gedicht hineinsetzen. Wo ich eine passende Form aufstöberte, hatte ich es beim Kopf und componirte es – „aber frag mich nur nicht wie!“⁴⁸ Insbesondere in Heine's „Buch der Lieder“ habe ich nachmals große Verheerungen angerichtet. Eines der frühesten Lieder war J. N. Vogl's⁴⁹ „Abendläuten“ – es wurde viele Jahre später in dem bei Rieter-Biedermann erschienenen Liederhefte *opus 16* gedruckt, weil es sich merkwürdiger Weise beliebt machte. Ich selbst höre es nie, ohne an Franz Moor zu denken, wenn er gegen Hermann die Aeußerung macht: „Dein Vater konnte dich nicht anschauen, ohne an seine Brust zu klopfen und zu sagen: Gott, sei mir Sünder gnädig.“⁵⁰ Fast gleichzeitig entstand eine Composition zu dem Gololied aus Tieck's „Genofeva“ – längst verworfen, denn die in *opus 21* gedruckte Composition entstand erst 1872 in Wien. Bald wollte ich höher hinaus – „Genofeva“ hatte es mir einmal angethan – ich componirte dazu eine Ouverture, die ich sogar bei festlicher Gelegenheit in der kleinen hübschen Nachbarstadt Rokitzan, wo der erzmusikalische Dechant P. Suchy⁵¹ und der tüchtige Lehrer Paba⁵² ein förmliches Conservatorium eingerichtet hatten, selbst dirigitte. Ich begreife es noch heute nicht, daß die Sache so leidlich instrumentirt war. Bald folgte für die Musikabende in der Dechantei ein Trio für Pianoforte, Violine

⁴⁶ Original: mischte.

⁴⁷ Radyně.

⁴⁸ Zitat aus Heinrich Heines *Buch der Lieder*.

⁴⁹ Johann Nepomuk Vogl (1802–1866), Dichter.

⁵⁰ Freizitat aus: Friedrich Schiller, *Die Räuber* II, 1.

⁵¹ František Suchý (1780–1851), katholischer Pfarrer, Violoncellist, bedeutender Mitgestalter des Musiklebens in Rokitzan (Rokycany).

⁵² Václav Pába, Lehrer und Regenschori in Rokitzan.

und Violoncell (eine bedenklich treue Nachahmung des Beethoven'schen Trio *op.* 1, Nr. 1) und ein Quintett für Streichinstrumente, für welches wiederum Anleihen bei Mendelssohn gemacht wurden. Endlich gar eine Symphonie! Die Flügel, sieht man, wuchsen mir, nur daß ich leider damit mehr herumschlug als flog. Alle diese Sachen, mit denen ich viel schönes Notenpapier verdarb, sind längst nach dem Spruche *quod ferrum non sanat ignis sanat*⁵³ – curirt. Ich kann ihre Schatten, deren Physiognomie ich noch recht gut erkenne, nicht heraufbeschwören, ohne über sie und mich zu lächeln. Einen Meister, der nachmals einen immensen Einfluß auf mich nehmen sollte – J. S. Bach – kannte ich noch gar nicht, ebenso wenig Händel. Von Palestrina hatte ich nicht einmal eine Ahnung, wie seine Musik etwa aussehe. Was über Mozart hinausliege – dachte ich – sei schwerlich des Ansehens werth. Diese jugendliche Ansicht hat sich später etwas geändert. Kiesewetter's mittlerweile erschienene Musikgeschichte las ich mit großem Interesse und wenig Verständniß. – Die alten Niederländer sahen gar zu exotisch aus und dann die Namen: Okeghem, Josquin, Pierchon *alias* Pierazzon⁵⁴ – *nomi per far sbigottire cane*, wie Berni sagt.⁵⁵ Palestrina fing ich auf des Oheims Versicherung hin und nach dem was ich über ihn in Tieck's „Phantasia“⁵⁶ und in den „musikalischen Leiden und Freuden“ über ihn las, still zu verehren an. Einstweilen kannte ich von ihm noch keine Note. Von Bach wußte ich nicht einmal, ob er Johann Sebastian oder Carl Philipp Emanuel geheißten habe. „Händel schwingt sich immer zu den Sternen“, las ich irgendwo. Ich konnte dabei die lächerliche Vorstellung nicht loswerden, daß bei diesem Fluge seine Allongeperrücke in ungeheuren Schwung habe kommen müssen. Eine Fülle neuer und bedeutender Eindrücke, – freilich keine musikalischen – verschaffte mir im Sommer 1839 eine Reise durch Teplitz nach Dresden, Leipzig und Berlin. Dresden mit seinen Kunstschätzen gefiel mir ganz außerordentlich, und der Moment, wo ich in der Gemäldegalerie vor Raphael's sixtinische Madonna trat, gehört zu den unvergeßlichen. Ganz eigen, für den ersten Moment fremdartig, wirkte der Eintritt in die Gemäldesammlung des Berliner Museums. Diese ist bekanntlich reich an Werken aus der Kunstzeit vor Raphael, welche in den Gallerien, die ich bisher gesehen (einige Jahre vorher das Belveder in Wien und jetzt eben Dresden) so gut wie gar nicht vertreten sind. In der Prager Kunstakademie hielt man fest an den Kunsttraditionen der Zeit, wo man Raphael Mengs⁵⁷ nur neben, nicht über Raphael Sanzio stellte, und wo Füger,⁵⁸ David,⁵⁹ Camuccini⁶⁰ für Maler auf der Höhe des Erreichbaren galten. Stand in Büchern, die ich zu lesen bekam, etwas über Kunst, so war die Rede von Camuccini,⁶¹ von Guercino,⁶² Guido Reni,⁶³ Carlo Maratti⁶⁴ u. s. w., daneben allenfalls von Rubens, van Dyck, Tizian und Tintoretto. Die von mir gesehenen Sammlungen konnten mich in diesem Ideenkreise nur festhalten. In Wien waren mir altdeutsche Sachen fast unverständlich geblieben, sie schienen mir im Vergleich zum Gewohnten hart und grellbunt, doch erinnere ich mich, daß mich Einiges von Holbein, wie das Bild der Jane Seymour, höchlich überraschte. Die Dresdner Madonna des eben genannten Meisters, um derentwillen

⁵³ *Quae ferrum non sanat, ignis sanat* („Was das Messer nicht heilt, heilt das Feuer.“) – Lehrspruch von Hippokrates; von Friedrich Schiller als Motto in den *Räubern* verwendet.

⁵⁴ Original: Piernazzon. Pierchon/Pierazzon – Namensvarianten von Pierre de la Rue (um 1452–1518).

⁵⁵ Original: „nomi per far sbigottire sane,“ wie Bremsi sagt. Zitatquelle: „Nomi da far sbigottire un cane.“ („Namen zum Verblüffen eines Hundes“) Francesco BERNI: *Opere Burlesche*, Bd. 1, Florenz 1552, S. 47.

⁵⁶ Original: „Phantasia“.

⁵⁷ Anton Raphael Mengs (1728–1779), dt. Maler.

⁵⁸ Heinrich Friedrich Füger (1751–1818), dt. Maler.

⁵⁹ Jacques-Louis David (1748–1825), frz. Maler.

⁶⁰ Vincenzo Camuccini (1771–1844), it. Maler.

⁶¹ Original: Camucci.

⁶² Giovanni Francesco Barbieri, genannt Il Guercino (1591–1666), it. Maler.

⁶³ (1575–1642), it. Maler.

⁶⁴ Carlo Maratta/Maratti (1625–1713), it. Maler.

nachmals so viel Staub aufgewirbelt worden ist,⁶⁵ galt bei sehr vielen der damaligen „Gebildeten“ für ein „Werk aus den Zeiten der Kindheit der Kunst“!! Alle die mir gewohnten Anschauungen und auf Treu' und Glauben hingenommenen Kunsturtheile erhielten in Berlin einen gewaltigen Stoß. Als der Eindruck des ersten Befremdens überwunden war, begannen mich diese altitalienischen Sachen mit einem wunderbaren Zauber anzusprechen. Die Tafeln des Genter Altars der Brüder van Eyck setzten mich in's größte Erstaunen, an den kleinen Sachen von Giotto, von Taddeo Gaddi⁶⁶ konnte ich mich, so wenig Bestechendes sie hatten, kaum sattsehen. Was sollte ich nun glauben? Lauter Namen, lauter Werke, von denen ich nie gehört, nie gelesen! Aber mein Glaube an die Guercinos, Marattis,⁶⁷ Battonis⁶⁸ und Mengs begann zu wanken. Bald nach der Heimkehr machte mir mein Vater den Vorschlag, ob ich ihn für einige Tage nach⁶⁹ Nürnberg, wo er Geschäfte zu besorgen hatte, begleiten wolle. Diese Reise, welche wir mit eigener Fahrgelegenheit, in einem leichten einspännigen Wägelchen, das wir selbst lenkten, in kleinen Tagreisen und unterwegs in den „böhmischen Wäldern“ bei werthen Freunden vorsprechend zurücklegten, gehört zu meinen angenehmsten Erinnerungen. Von Nürnberg war ich förmlich entzückt. Ein Stück altdeutschen Lebens! Auch die altdeutsche Kunst hatte ich mittlerweile verstehen gelernt, da war nun Nürnberg der rechte Ort. Von Glasmalereien hatte ich bisher auch so gut wie nichts gesehen. Man kann denken, was ich für Augen machte, als ich in die Lorenzkirche eintrat. Hätte ich nur einen kunstverständigen Freund, dachte ich, fände ich doch ein gutes Buch, der oder das mir diese ganze neue Wunderwelt zu deuten vermöchte! Mein Wunsch wurde bald erfüllt. Doctor Emil Rößler⁷⁰ in Prag, der sich als jurisdischer Schriftsteller bekannt gemacht, dann in Göttingen Professor war, und als Bibliothekar eines deutschen Souverains sein Leben beschloß – ein junger, feingebildeter, liebenswürdiger Mann, den ich bald nachher, als ich in Prag in den Staatsdienst eintrat, als Bureau-Collegen kennen lernte – lieh mir Kugler's „Geschichte der Malerei“.⁷¹ Ich verschlang das Buch mehr als ich es las, da hatte ich nun, was ich ersehnt.

* * *

Es war die erste Auflage von Kugler's Buch, – durch die Umarbeitung in der unvergleichlich reicheren zweiten Edition hat das Buch an wissenschaftlichem Werthe gar sehr gewonnen, an Frische und Anmuth eben so sehr verloren. Fast zauberhaft wirkten auf mich die Schilderungen der Doppelkirche in Assisi, des Campo Santo in Pisa; ich ahnte damals nicht, daß es mir beschieden sein sollte, diese kunstgeweihten Stätten wiederholt zu betreten. Als mir Lasinio's⁷² Kupferwerk über den Campo Santo in die Hände gerieth, war ich förmlich berauscht. Um dieselbe Zeit las ich zum ersten Male Goethe's italienische Reise. „Ist es nicht“, sagte Freund Rößler, „als halte uns der Dichter einen fleckenlosen Spiegel entgegen, aus welchem die Dinge klar und scharf reflectiren?“ Ich empfand es nur zu sehr! Meine alte Sehnsucht nach Italien erwachte mit gesteigerter Kraft, wie weiland bei Goethe steigerte sie sich allmählich fast zu einer Art Krankheit, und abermals wie bei Goethe sollten Jahre hingehen, ehe ich zum ersten Male den Süden betrat, um zeitweilig (Dank unseren

⁶⁵ Anspielung auf den sogenannten Dresdner Holbeinstreit, bei dem Anfang der 1870er-Jahre die in der Dresdner Galerie ausgestellte Madonna für eine Kopie erklärt wurde. Das Originalgemälde von Hans Holbein d. J. befand sich damals in Darmstadt.

⁶⁶ (1290–1366), it. Maler.

⁶⁷ Original: Manattis.

⁶⁸ Pompeo Batoni (1708–1787), it. Maler.

⁶⁹ Original: noch.

⁷⁰ Emil Franz Rößler (1815–1863), Rechtshistoriker.

⁷¹ Franz Theodor Kugler (1808–1858), dt. Historiker und Kunsthistoriker; *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*, 2 Bde., Berlin 1837, ²1847.

⁷² Carlo Lasinio (1759–1838), it. Kupferstecher.

Eisenbahnen!) immer wieder das Land zu besuchen, wo ich im Wortverstande jedesmal auflebte wie der Fisch, den man in's Wasser setzt. Die erste Cypresse, welche mir auf meinem Wege begegnet, kann ich nie ohne Bewegung erblicken. Vorläufig sollte ich mich auf dem Bureausessel sehr gründlich niederlassen. Im November 1839 stülpte mir die *alma antiquissima universitas Pragensis Carolo-Ferdinanda* den Doctorhut auf den Kopf, nachdem ich meine vier „Rigorosa“ mit Glanz abgefertigt, denn ich betrieb, wie ich bemerken muß, meine juridischen Studien mit eben so viel Eifer wie die Musik. Ich machte noch in Eile eine Reise nach Wien, und trat dann beim Fiscalamt in Prag in Dienste. Aber jetzt ging auch das Musiciren erst recht los. Prag hatte damals seine musikalische Glanzperiode, es war eine Musikstadt ersten Ranges. Jetzt hörte ich Händel's „Alexanderfest“, mir war, als habe mich der Donner getroffen. Bach's Fugenwerke rissen mich in eine neue Welt hinein, und als ich das erste Werk von Palestrina zu hören bekam – es war die Motette *Loquebantur Apostoli*⁷³ – glaubte ich Engelchöre zu vernehmen. Eben damals gründete der Reichstagsordner Jelen⁷⁴ die Sophienakademie, eine freie Nachahmung der Berliner Singakademie. Jelen,⁷⁵ ein leidenschaftlich heftiger Mann voll Sonderlingsmanieren, der unter dem Anschein rückhaltloser, bis zur Unhöflichkeit gehender Offenheit viel kalte kluge Berechnung barg, dabei eine der schärfsten Zungen gegen Leute, die er nicht leiden konnte, besaß, betrieb die Sache mit einem fast fanatischem Eifer, mit viel Geschicklichkeit und etwas Charlatanerie. Insbesondere setzte er einen erhitzten Tomaschek-Cultus ostentiv in Scene. Tomaschek⁷⁶ nahm die Ovationen halb verächtlich entgegen, er war nicht der Mann sich ein *x* für ein *u* machen zu lassen. Daß ihn der jetzige Vergötterer früher angefeindet habe, hatte er nicht vergessen. Tomaschek's Witze waren meist fürchterlich treffend, wenn ich beifüge, „sie waren nicht die feinsten“, so drücke ich mich mit Mäßigung aus. Ueber das Haupt der „Sophisten“ (wie man in Prag die Akademiemitglieder nannte) äußerte er: „Erst hat er mich in eine Cloake geworfen, und jetzt, um es gut zu machen, leckt er mich ab.“ Ein Waldhornsextett von Dionys Weber gab ihm im Concertsaale Gelegenheit zu der bündigen Kritik: „Das ist der erste Ochse mit sechs Hörnern, der mir je vorgekommen.“ Diese Proben Tomaschek'scher *salse et nervose dicta*⁷⁷ werden hoffentlich genügen. Neben der Sophienakademie entstand ein zweiter ähnlicher, aber in bescheideneren Verhältnissen angelegter Verein, der Cäcilienverein. Ich schwamm jetzt förmlich in der Musik. Künstler, Literaten, Journalisten u. s. w. gründeten ferner eine Art Casino, wo für Geist und Leib reichlich gesorgt wurde. Eine Sonate mit Violine, die ich damals componirt hatte, wurde dort aufgeführt. Trotz ihrer Schwächen, gewann sie mir die Freundschaft der bereits accreditirten jungen Musiker Veit,⁷⁸ Kittl⁷⁹ u. s. w. Ein sehr begabter Componist, ungefähr in meinem Alter, Schüler Dionys Weber's, auch sonst durch feinste Bildung ausgezeichnet, Sigismund Goldschmidt,⁸⁰ war jetzt lange Zeit mein kritisches, menschengewordenes Gewissen. Seine scharfen, ehrlichen Kritiken förderten mich außerordentlich. Gerieth etwas, so hatte er eine Freude, als habe er es selbst gemacht. Als ich ihm das Thema der Sonate *op. 5* zeigte, rief er dem eben eintretenden Kittl eifrig entgegen: „A. hat ein Thema, zuckersüß! laß dir's vorspielen!“ Die „Genofeva“-Ouverture genügte mir natürlich nicht mehr, ich nahm eine neue, ganz andere in Angriff. Hier war Goldschmidt ohne Gnade hinter jedem schwachen Zug her: „erfinde etwas Anderes!“ „Ja, aber was?!“ „Etwas Anderes, sag' ich, so kann's nicht bleiben!“ Ich erfand das Andere, da war's gut. Diese „Genofeva“, die jüngere, war hiernach

⁷³ *Loquebantur variis linguis Apostoli.*

⁷⁴ Original: Jelnn. Alois Jelen (1801–1857), Komponist und Chormeister.

⁷⁵ Original: Jelnn.

⁷⁶ Václav Jan Tomášek (1774–1850), Komponist und Musikpädagoge.

⁷⁷ Lat. „sarkastische, kräftige Sprüche“.

⁷⁸ Wenzel Heinrich Veit (1806–1864), Komponist und Beamter; bedeutende Persönlichkeit des Prager Musiklebens, später in Eger und Leitmeritz tätig.

⁷⁹ Johann Friedrich Kittl (1806–1868), Komponist und Dirigent, Direktor des Prager Konservatoriums.

⁸⁰ (1815–1877), Komponist, Pianist und Bankier.

meine erste Arbeit, welche, im Concerte, von dem damals eminenten Prager Orchester aufgeführt wurde. Robert Schumann componirte bald nachher seine Oper „Genofeva“ – „wir machen Concurrenz“, sagte er mit gutmüthigem Lächeln zu mir. Ich habe nachmals meine Overture, eben um dieser Concurrenz willen, denselben Weg gehen lassen wie die erste.

Um diese Zeit lernte ich die Werke eines einst vergötterten Dichters kennen, den jetzt kein Pochjunge oder Troßknecht der Literatur nennt, ohne ihm ein Schmähwort nachzuruft. Jean Paul's „Titan“, sein „Hesperus“ und so eines nach dem andern wurde gelesen, wieder gelesen, nochmals gelesen. Ich erwähne es, weil diese Lectüre auf mich sehr nachhaltig gewirkt hat.

Die idealen Züge, wie der Humor dieses wunderbaren Geistes, beides wirkte tief auf mich ein. Die berauschend-prächtigen Schilderungen Italiens im „Titan“ steigerten natürlich mein Sehnsuchtsfieber. Daß sich Jean Paul mühsam liest, genirte mich damals nicht im mindesten. Seine Werke sind ein Schutthaufen voll Brillanten und Perlen. Mit dem Geiste, der in drei Seiten Jean Paul's zusammengepackt ist, könnte man dreihundert unserer „geistreichen“ Feuilletons glänzend ausstatten. Man wird mich also dieser damaligen Leib- und Lieblingslectüre wegen hoffentlich entschuldigen.

Häufig besuchte ich die Proben großer Concerte mit der Partitur der auf dem Programme stehenden Compositionen in der Hand. Ich las eifrig mit, achtete auf jeden Effect und lernte so instrumentiren. Ich habe es diesen Studien zu danken, wenn gütige Beurtheiler finden wollen, daß ich dieses Capitel leidlich verstehe. Sehr nützlich wurde mir auch, daß ich der Correpetitor einer guten Anzahl junger Sängerinnen wurde. Wie oft habe ich Zerline, Cherubin, Aennchen, Fatime (aus „Oberon“), Giulietta (in Bellini's Oper) u. s. w. einstudiren helfen, die Oratorienparte gar nicht gerechnet.

So kam das Jahr 1846 heran und mit ihm Berlioz, der seine Compositionen in Prag mit einem kolossalen Erfolg auführte, einem Erfolg, den in der musikalisch-orthodoxen Stadt weder er noch ein Anderer erwartet hatte. Wir waren wie geblendet; zum Glücke wurden wir aus Bewunderern keine Nachahmer.

Im folgenden Jahre kam Schumann mit Clara; das Erste, was sie diesmal spielte, war das kürzlich vollendete schöne Clavierquartett⁸¹ in *Es-dur*. In demselben Jahre hatte mir Wien einen werthen Freund entführt – Eduard Hanslik.⁸² Die Freundschaft hat sich aber als festfärbig bewiesen bis auf diesen Tag.

Im Sommer 1846 componirte ich während eines reizenden Landaufenthaltes eine Overture zu Shakespeare's „Othello“ – bei der ersten Aufführung dirigirte ich sie selbst,⁸³ und, o Himmel, das Publicum verlangte sie *da capo*. Ich hätte in diesem Moment mit keinem Könige getauscht. Bald darnach spielte ich mit Mortier de Fontaine⁸⁴ und noch einem Pianisten zusammen das Bach'sche Concert für drei Claviere.⁸⁵ Ich wurde durch all' dieses bald in Prag eine sehr bekannte Persönlichkeit.

* * *

Ich habe hier an passender Stelle auch meiner ersten schriftstellerischen Versuche zu gedenken. Sie waren bescheiden genug. Der Musikkritiker der „Bohemia“, Bernhard Gutt,⁸⁶ war für einige Zeit beurlaubt worden; gerade in diese Tage fielen aber zwei Quartettabende

⁸¹ Aufgeführt wurde das Klavierquintett *Es-Dur* op. 44. Ambros verwechselte es hier mit dem Klavierquartett *Es-Dur* op. 47.

⁸² Hanslick wechselte bereits 1846 nach Wien.

⁸³ Das Konzert fand am 21. Dezember 1847 statt.

⁸⁴ Henri Louis Stanislaus Mortier de Fontaine (1816–1883), poln. Pianist, bedeutender Interpret Alter Musik.

⁸⁵ Das Konzert fand am 6. Oktober 1844 im Stöger'schen Theater statt.

⁸⁶ (1812–1849). Vgl. den von Ambros verfassten Nekrolog *Bernhard Gutt als Musiker*, *Bohemia* 22 (1849), Nrn. 78–79, 81 (1., 2., 5. April).

des Professors Friedrich Pixis,⁸⁷ welche für Prag in jeder Saison zu den großen musikalischen Ereignissen gehörten. Gutt ersuchte mich, für diesmal seine Stelle zu vertreten. So schrieb ich denn meine erste musikalische Kritik,⁸⁸ ich erinnere mich noch, daß sich unter den aufgeführten Stücken Beethoven's Quartett in *A-moll* und als Novität Mendelssohn's Octett befanden. Letzteres machte außerordentlichen Eindruck. Man hat heutzutage keine rechte Idee mehr davon, wie in jenen Tagen jedes neue Werk des von uns jungen Leuten schwärmerisch geliebten „Felix“ gleich einer schönen Blume begrüßt wurde, welche man am Morgen mit froher Ueberraschung im Garten aufgeblüht findet. Es war wiederum ein „Ereigniß“ als das Conservatorium zum ersten Male die *A-moll*-Symphonie brachte. Wie in einem Märchenlande voll Wunder ergingen wir uns in diesen breit und prächtig angelegten Sätzen, wie oft gedachten wir, wenn die „Fingalshöhle“, „Melusine“ u. s. w. gespielt worden, der Verse Tieck's: „Mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, wundervolle Märchenwelt, steig' auf in der alten Pracht.“⁸⁹ Damals, vor dem Jahre 1848, absorbirte das Interesse an Kunst und Literatur, an Concert und Schauspiel jedes andere, oder vielmehr das öffentliche Interesse durfte sich an nichts anderem äußern, als an diesen Dingen. Ob ein neues Lustspiel von Bauernfeld⁹⁰ gelungener oder minder gelungen sei, als sein vorhergegangenes; ob Hoffnung vorhanden sei, Jenny Lind⁹¹ als Gast zu hören, wie gestern Abend Madame A. oder B. die Rolle der Emilia Galotti oder der Maria Stuart gespielt, daß, wie man sagt, ein neues Werk von Schumann unter dem Titel: „Die Peri und das Paradies“ mit entschiedenem Erfolg in Leipzig aufgeführt worden – das waren die Dinge, um welche sich das Gespräch, die Tagesliteratur drehte. Der Universitätsprofessor der Philologie und Aesthetik, Anton Müller,⁹² war im Stande in der „Bohemia“ über eine Wiederaufführung von Iffland's „Jägern“ oder Kotzebue's „Silberner Hochzeit“ einen drei Spalten langen Theaterbericht zu schreiben; – einmal, wo er an des Schauspielers Bayer⁹³ (Vaters der Bayer-Bürck⁹⁴) Auffassung des Polonius etwas ausgestellt hatte, entwickelte sich zwischen ihm und dem Getadelten eine Polemik „über den Charakter des Polonius“, welche durch mehrere Nummern der „Bohemia“ fortgesetzt wurde. Dergleichen aufmerksam zu lesen, sich ungemein zu erboßen, wenn der Kritikus gegen irgend ein ästhetisches Dogma des Lesers verstieß, wenn er ein Stück, in welchem sich der Leser gut unterhalten hatte, nicht gebührend lobte, oder wenn er einen der „Lieblinge des Publicums“ antastete: dazu hatten die Leute damals Zeit und Stimmung! Aber unter dieser idyllischen grünen Decke voll Gänseblümchen gährte es. Kuranda's⁹⁵ „Grenzboten“ wurden trotz des Verbotes überall gelesen, es galt überhaupt nahezu als Empfehlung, wenn die Censur irgendwo ihr „Veto“ gerufen.

Anastasius Grün's⁹⁶ „Spaziergänge eines Wiener Poeten“ wußte Jedermann auswendig, Börne's⁹⁷ Schriften waren das Evangelium der Jugend, Heine's Spöttereien das Gewürz. Die Zeiten waren, was man so „gut“ nennt; man brauchte an Geld, um leben zu können, etwa ein Drittel dessen, was jetzt dazu nöthig ist. Der gesellige Verkehr im Winter war sehr lebhaft, öffentliche Bälle, brillante Hausbälle ohne Ende, Soiréen – im Sommer brachten die böhmischen

⁸⁷ Friedrich Wilhelm Pixis (1785–1842), Violinist und Komponist, Professor am Prager Conservatorium, Veranstalter von Quartettabenden.

⁸⁸ *Zweites Quartett des Herrn Prof. F. Pixis*, *Bohemia* 14 (1841), Nr. 149, 12. Dezember.

⁸⁹ Zitat aus Ludwig Tieck's Gedicht *Wunder der Liebe*.

⁹⁰ Eduard von Bauernfeld (1802–1890), Lustspieldichter.

⁹¹ (1820–1887), schwed. Sopran.

⁹² (1792–1843).

⁹³ Franz Rudolf Bayer (1780–1860), Theaterschauspieler, -regisseur und Schriftsteller; wirkte am Ständetheater in Prag, Gastspiele u. a. am Wiener Burgtheater.

⁹⁴ Original: Bayer-Brück. Marie Bayer-Bürck (1820–1910), Theaterschauspielerin; Debüt 1836 am Ständetheater in Prag, später in Hannover und Dresden tätig.

⁹⁵ Ignaz Kuranda (1811–1884), Journalist, Schriftsteller und Politiker; 1841–1848 Herausgeber der national-liberalen Zeitschrift *Die Grenzboten*.

⁹⁶ Anastasius Grün (1806–1876), liberaler Politiker und Dichter; *Spaziergänge eines Wiener Poeten*, Hamburg 1831.

⁹⁷ Ludwig Börne (1786–1837), dt. Schriftsteller und Journalist.

Bäder reichen Fremdenzufluß – gerne verweilten die Touristen in Prag, das denn auch wirklich eine der interessantesten Städte der Welt ist. Es galt damals als eine europäische Culturstadt ersten Ranges, wo jedermann Anregung fand; von nationaler Exklusivität war, wenigstens öffentlich, keine Rede, und wenn einige Czechische Blätter darauf hinarbeiteten, wenn die Sitzungen des „Gewerbevereins“ anfangen ein Tummelplatz politischer Agitation zu werden, so geschah das alles *sub umbra alarum* der Polizei und der Censur. Wurde eine Stimme laut, so durfte sie nicht anders klingen, als für die herrschenden Zustände höchst enthusiastisch. Schon nach der Julirevolution in Frankreich hatte, wie es heißt auf den Wink einer damals maßgebenden Person, ein „Beschwichtigungshofrath“ – eigentlich ein Beschwichtigungslandrath, denn Rath des k. k. Landrechtes war der Mann – eine Broschüre publicirt, „Alte und neue Zeit“⁹⁸ – ein humoristisch sein sollendes Gespräch zwischen einem Prager Bürger und Geist von anno 1700 – die Tendenz ging dahin uns zu zeigen, wie wir in idealen Zuständen, in einem wahren Eldorado leben und auf diese Franzosen nur mit Abscheu blicken sollen. Aber in aller Stille mischten sich ganz andere Elemente. Als das Neujahr 1848 kam, glich die Welt förmlich einem mit Dynamit gefüllten Faß – ein Funken, und die Explosion wird erfolgen. Dennoch glaubte vorläufig niemand an die Nähe, ja an die Möglichkeit eines Umsturzes der Dinge.

Bald nach dem erwähnten Neujahrstage bat mich der Schauspieler Fischer,⁹⁹ welcher Shakespeare's „Othello“ zu seiner Einnahme geben wollte, ich möge zu der bereits componirten und mit Erfolg aufgeführten Ouverture auch noch Entre-Acte schreiben.

Ohnehin enthusiastischer Verehrer Shakespeare's, ging ich denn auch mit Enthusiasmus an die Aufgabe. Am liebsten hätte ich das ganze Trauerspiel vom ersten bis zum letzten Wort in Musik gesetzt – da aber solches doch füglich nicht anging, so illustrierte ich es rücksichtslos mit Musik, so weit es gehen und nicht gehen wollte. Für die Landung in Cypren componirte ich einen „Einzugsmarsch“, obwohl die Landung während wilden Sturmwetters geschieht! Desdemona's Lied wurde zum vom Orchester begleiteten Gesangstück, ehe Othello im letzten Act in's Schlafzimmer trat, malte die Musik einige Tacte lang „Desdemona's Schlummer“ – und so weiter.

Am 4. März 1848 fand denn die Aufführung im Theater statt. Sie war, was Shakespeare's Tragödie betrifft, merkwürdig unglücklich; der Darsteller¹⁰⁰ des Jago ließ uns statt eines Bösewichtes einen Hanswurst sehen, und an der Desdemoda der Madame P.¹⁰¹ spürte man wenig von dem Zauber, welchen der Dichter dieser Gestalt gegeben. Aber meine Musik wurde von dem damals trefflichen Prager Orchester vorzüglich aufgeführt und äußerst günstig aufgenommen.

Der bekannte Lustspieldichter Dr. Lederer¹⁰² äußerte nach der Aufführung in seiner trockenen humoristischen Weise: „Sonst bleib' ich während der Acte sitzen und gehe während der Entre-Acte hinaus – diesmal hab' ich es umgekehrt gemacht.“ Es war noch die Zeit, wo jeder sogenannte „vaterländische“ Dichter, Componist u. s. w., wenn er kein Sudler war, in Prag auf offene Arme rechnen konnte. Die Dichter Alfred Meißner,¹⁰³ Uffo Horn,¹⁰⁴ die Componisten Veit, Kittl u. A. waren Schooßkinder. Fast gleichzeitig mit „Othello“ wurde Kittl's Oper „Die Franzosen vor Nizza“ als Neuigkeit gegeben – mit enormem Erfolg. Der erste Act, welcher schlimme Längen zeigte – denen der Componist schon für die zweite Aufführung durch tüchtige Striche abhalf – hatte den Succes des Werkes noch zweifelhaft gelassen, aber

⁹⁸ [Anonym], *Alte und neue Zeit in sieben Lokalgesprächen eines Schattens aus der Oberwelt mit einem Prager Bürger*, Prag 1832.

⁹⁹ Karl Wilhelm Fischer (1800–1873), debütierte als Sänger und Schauspieler am Josefstädtertheater in Wien, später am Landestheater in Prag tätig.

¹⁰⁰ Friedrich Rottmeyer (1800–1866), Regisseur und Schauspieler; wirkte am Stadttheater in Bremen, ab 1847 am Ständetheater in Prag, ab 1855 am Hoftheater in Hannover.

¹⁰¹ Pollert?

¹⁰² Joachim Lederer (1808–1876).

¹⁰³ Alfred von Meissner (1822–1885).

¹⁰⁴ (1817–1860).

der zweite und dritte Act rissen alles hin. Daß in der Schlußscene die Tricolore auf der Bühne erschienen durfte, wurde als staunenswerthe Liberalität der Censur bewundert. Der Marsch aus dem zweiten Act ertönte aller Orten, zu des durch und durch loyalen Kittl bitterer Verzweiflung wurde es hernach der Leib- und Lieblingsmarsch aller Nationalgarden in Böhmen und bekam den Namen „Revolutionsmarsch“. Als wenige Wochen nach jenen Theaterabenden die politischen Stürme, deren Vorspiel die Pariser Februarrevolution gewesen war, auch in Deutschland losbrachen, als in Prag die Bewegung sogleich eine nationale Färbung annahm, war es mit dem Patronisiren der „vaterländischen Talente“ wie mit einem Schlage aus; ja die Stimmung wurde eine nahezu entgegengesetzte. Der arme Kittl hätte davon erzählen können! Ein Theaterstück ohne politische Anspielungen, ohne liberale Phrasen, ohne eine Verherrlichung der neuesten Wendung der Dinge durfte nicht auf Erfolg rechnen. Neue Tonwerke interessirten selbst dann kaum, wenn es wirklich Meisterwerke waren, wie Mendelssohn's „Elias“. Wie ganz anders hatte „Paulus“ zehn Jahre früher durchgegriffen.

Ich übergehe das Jahr 1848 von den „Märztagen“ bis zu seinem Schlusse mit Still-schweigen – ein begeisterter Freudenrausch zu Anfang, eine bittere Enttäuschung nach der andern später. An dem für Wien so furchtbaren 6. October begann ich in Prag, wo seit den „Junitagen“ dumpfe Ruhe herrschte, mein nachmals als *opus 6* gedrucktes Trio niederzuschreiben. Sonst schuf ich wenig. Das Wachestehen, Patrouilliren, Mitmarschiren bei Paraden und Festzügen, die diversen Festschmäuse, Toaste u. s. w. habe ich reichlich mitgemacht – dabei ließ sich nun schlecht musiciren!

(Fortsetzung folgt.)¹⁰⁵

¹⁰⁵ Wegen Ambros' Tod am 28. Juni 1876 unvollendet geblieben.