
BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Mozart-Tagung in Rom

von Gerhard Allroggen, Bochum

Die Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom veranstaltete vom 27. bis 30. März 1974 einen deutsch-italienischen Kongreß über *Mozart und Italien*.

Wie Friedrich LIPPMANN bei der Eröffnung der Tagung hervorhob, spiegelten die von den Teilnehmern gewählten Themen durchaus allgemeine Schwerpunkte der gegenwärtig bevorzugten Forschungsrichtungen wider. Dem starken Interesse an der Oper entsprach die völlige Vernachlässigung der Kirchenmusik mit der gleichen unlogischen, aber offenbar zwingenden Konsequenz, die vor hundert Jahren das Gegenteil bewirkt hatte.

Der angemietete Tagungs-Saal unmittelbar neben S. Agnese mit dem Blick zur autofreien Piazza Navona vereinte deutsche und italienische Kollegen zu angeregter Diskussion und lebhaften Gesprächen miteinander auch außerhalb des offiziellen Rahmens.

Für den öffentlichen Vortrag war man zum letzten Mal Gast des Deutschen Archäologischen Instituts, was Reinhard ELZE, der Direktor des Historischen Instituts, in seiner Einführung dankbar hervorhob.

Karl Gustav FELLERER faßte die verschiedenen Aspekte des Tagungs-Themas *Mozart und Italien* in einem großen Überblick zusammen und gab so den allen Detail-Themen der Einzelreferate gemeinsamen Hintergrund, vor dem sie sich zugleich als neue Forschungsbeiträge abheben konnten.

Zu Mozarts Operschaffen referierten Wolfgang WITZENMANN (*Zu einigen Handschriften des Flauto magico in Italien*), Anna Amalie ABERT (*Mozarts italianità in Idomeneo und Titus*), Klaus HORTSCHANSKY (*Zu Mozarts Ascanio in Alba*), Stefan KUNZE (*Die Tanzszene im Don Giovanni. Die Grenzen klassischen Komponierens*), Boris PORENA (*La parola intonata in Così fan tutte, ovvero L'esplorazione musicale di una lingua e del suo uso sociale*) und Gerhard CROLL (*Bemerkungen zum Ballo primo in Mozarts Mailänder Lucio Silla*). Auch die rezeptionsgeschichtlichen Referate von Guglielmo BARBLAN (*La fortuna di Mozart operista a Milano nell'ottocento*) und Pierluigi PETROBELLI (*Don Giovanni in Italia – la fortuna dell'opera sulle scene e fra i compositori*) gehörten zum Kreis der operngeschichtlichen Beiträge.

Das Verhältnis Mozarts zu italienischen Meistern untersuchte auf dem Felde der Oper Giovanni CARLI BALLOLA (*Jommelli, Traetta, Di Majo – Mozart*); Wolfgang PLATH (*Sartis Violinsonaten und Mozart*), Giorgio PESTELLI (*Mozart e Giovanni M. Rutini*), Guido SALVETTI (*Mozart e il quartetto d'archi italiano*) und Volker SCHERLIESS (*Clementis Kompositionen alla Mozart*) auf dem Gebiet der Instrumentalmusik.

Friedrich LIPPMANN konnte in seinem Referat (*Mozart und der Vers*) zeigen, daß Unterschiede der Melodiebildung in Mozarts italienischen und deutschen Opern auf der jeweils unterschiedlichen Struktur der vertonten Verse beruhen. Reinhard STROHM suchte darüber hinaus *Merkmale italienischer Versvertonung in Mozarts Instrumentalmusik*.

Gerhard ALLROGGEN schließlich versuchte mit seinem Referat (*Echtheitsprobleme in einigen frühen Sinfonien Mozarts, insbesondere bei KV 74 g*) einen Beitrag zur Mozart-Philologie.

Von den angekündigten aktiven Teilnehmern mußte leider Anna MONDOLFI BOSSARELLI absagen; ihr Beitrag (*Mozart e Napoli*) wird im Kongreßbericht zu lesen sein. In einem der

nächsten Bände der „*Analecta Musicologica*“ werden die Referate und Zusammenfassungen der Diskussionen gesammelt vorgelegt werden.

Unter den nicht referierenden Teilnehmern wurden besonders herzlich und dankbar begrüßt Friedrich BLUME und Oliver STRUNK, ferner Alberto BASSO, Duca Filippo CAFFARELLI, Diego CARPITELLA, Fedele D'AMICO, Ludwig FINSCHER, Klaus FISCHER, Claudio GALLICO, Federico GHISI, Remo GIAZOTTO, Ferdinand HABERL, Silke LEOPOLD, Günther MASSENKEIL, Principe Leone MASSIMO, Raoul MELONCELLI, Antonino PIRROTTA, Wolfgang REHM, Luigi RONGAL, Giancarlo ROSTIROLLA, Gino STEFANI, Luigi Ferdinando TAGLIAVINI, Roman VLAD, Emilia ZANETTI, Agostino ZIINO. Für die vorzügliche Organisation der Tagung erwarb sich den Dank aller Teilnehmer die Sekretärin des gastgebenden Instituts, Fräulein Renate HERMS.

Unmittelbar nach Abschluß der Tagung begann der Umzug der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts, die bislang in schönen, aber zu klein gewordenen Räumen für sich untergebracht war, in das neue Haus des Mutterinstituts, Via Aurelia Antica, 391. Hier wird sich die wachsende Bibliothek, die nicht nur den in Rom als Gäste forschenden Musikologen als Stützpunkt dient, sondern auch regelmäßig viele italienische Kollegen anzieht, noch auf lange Zeit unbengt entfalten können. Das neue Gebäude, das außerhalb der Stadt in einem hübschen Garten gelegen ist, wurde kürzlich für die Bedürfnisse des Historischen Instituts umgebaut. Hier wird für künftige Tagungen auch ein eigener Vortragsraum zur Verfügung stehen.

Vierte Woche der spanischen Musik in Santiago de Compostela

von Detlef Gojowy, Bad Honnef

Die „IV. Woche der Spanischen Musik“ fand vom 4. bis 10. Mai 1974 in dem traditionsreichen Wallfahrtsort Santiago de Compostela als gemeinsame Veranstaltung des Ministeriums für Erziehung und Wissenschaft (Ministerio de Educación y Ciencia), der Generaldirektion für Schöne Künste (Dirección General de Bellas Artes) und der Generalkommission für Musik (Comisaria General de Música) statt. Mitveranstalter am Ort waren die Stadtverwaltung, die Erzdiözese und die Universität.

Thema des Programms war die spanische Musik von mittelalterlichen Anfängen bis zur unmittelbaren Gegenwart, die durch einen Vortrag des Komponisten und Musikschriftstellers Tomas MARCO über die zeitgenössische spanische Musik und die Aufführung der jüngsten *Sinfonia en Do* von Carmelo Bernaola durch das Spanische Nationalorchester vertreten war. Hauptsächlich stand jedoch traditionelle Musik auf dem Programm dieser vom Publikum begeistert akzeptierten Festwoche (für die Neue Musik Spaniens gibt es ein anderes spezielles Forum jeden Februar in Barcelona). Sie begann dieses Jahr mit einem Klavierabend von Esteban Sanchez zum Gedenken an den vor 25 Jahren verstorbenen Komponisten Joaquín Turina. Ein Konzert des Madrigalistenquartetts Madrid, ein Violinabend von Goncal Comellas, ein Liederabend von Victoria de los Angeles und zwei Konzerte des Spanischen Nationalorchesters unter Franco Gil und Antoni Ros Marba standen im weiteren Programm. Es gibt in Santiago de Compostela keinen Konzertsaal. Die Aufführungen fanden entweder im Alten Refektorium oder in der frühgotischen Kirche der Klosteranlage San Domingo statt.

Mit der Musikwoche ist (ähnlich wie z. B. beim Festival in Brünn) ein musiktheoretisches Colloquium führender Musikfachleute verbunden, das in den letzten Jahren musikpädagogischen Themen – der Musik in den verschiedenen Bereichen des spanischen Erziehungswesens – ge-

widmet war. In diesem Jahr lautete das Thema des von Don Antonio Iglesias geleiteten Seminars „Die Musikforschung in Spanien: ihre Problematik“ (*La Investigación musical en España: su problemática*). Es umfaßte Referate von Miguel QUEROL (Direktor des Spanischen Instituts für Musikwissenschaft beim Höheren Rat für Wissenschaftliche Forschungen) über „Spezifische Probleme der spanischen Musikwissenschaftler“, von Samuel RUBIO (Professor am Konservatorium Madrid) über „Die Musikwissenschaft in der spanischen Universität“ und von José LOPEZ-CALO (Professor für Musikgeschichte an der Universität Santiago) über „Die Musikarchive in Spanien“.

Zu den spezifischen Problemen der Musikwissenschaft in Spanien gehört der Umstand, daß diese Wissenschaft (ähnlich wie in der Sowjetunion oder in lateinamerikanischen Ländern, anders jedoch als in den meisten mitteleuropäischen Staaten) kein Universitätsfach ist. Dies entspricht der von verschiedener Seite bedauerten geringen Wertschätzung der Musik im traditionellen System der Bildungswerte in Spanien. Eben mit dieser Frage einer Eingliederung der Musikwissenschaft in das Universitätscurriculum beschäftigten sich die 22 Teilnehmer des diesjährigen Seminars und legten – einmütig als *Conclusiones* – dem Erziehungsministerium die folgenden Empfehlungen vor:

Einrichtung und Dotation von:

- Lehrstühlen für Musikwissenschaft an allen Philosophischen Fakultäten (*Facultades de Filosofía y Letras*) der Spanischen Universitäten.
- interfakultativen Departements für Musikwissenschaft, dotiert als Seminare und Laboratorien, an allen Universitäten, und
- die Befähigung der musikwissenschaftlichen Fakultät zur Durchführung des Studiums mit Abschlüssen der „*Graduación*“, der *Licenciatur* und des Doktorats. Diese sollen vorerst durch die Philosophische Fakultät verliehen werden.

Weitere Empfehlungen bezogen sich auf die Erleichterung der musikwissenschaftlichen Forschungsarbeit durch öffentliche Zugänglichkeit aller Musikarchive in Spanien, die Herstellung von Mikrofilmen aller öffentlichen und privaten Bestände und Verhandlungen mit kirchlichen und privaten Besitzern im Interesse einer erleichterten Benutzung für akkreditierte Musikforscher.

Als dritten Punkt betonten die Entschlieûungen des Seminars die dringende Notwendigkeit, nach dem Vorbild anderer Länder eine Spanische Sektion der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft zu gründen.

Symposium des Grazer Instituts für Wertungsforschung: Sinfonie und Wirklichkeit (30. - 31. Mai 1974)

von Gerhard Melzer, Graz

Am 30. und 31. Mai fand im Grazer Palais Saurau ein Symposium unter dem Titel *Sinfonie und Wirklichkeit. Über den Bedeutungswandel sinfonischen Komponierens* statt. Der Veranstalter, das Institut für Wertungsforschung (Leitung: Otto Kolleritsch) an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, knüpfte hierbei thematisch an das letztjährige Symposium an, das dem Werk Gustav Mahlers gewidmet gewesen war.

Der schwierigen Problematik, ob und in welchem Ausmaß der Sinfonie und damit der Musik „semantische Dimensionen“ erschlossen werden könnten, stellten sich verschiedene Fachleute

aus dem In- und Ausland. Nach einem knappen Einleitungsreferat von Otto KOLLERITSCH, in dem er die „*kritische Position*“ des Wertungsforschungsinstituts skizzierte und für eine Geschichte der Kunstwerke plädierte, die jene der Gattungen über die Einbeziehung der Entstehungswirklichkeit der individuellen Gebilde ersetzen müsse, steckte Hans Peter THURN (Düsseldorf) den allgemeinsten Rahmen des vorgegebenen Themas ab, als er von der *Kunst als Baustein kollektiver Identität* sprach. Demgegenüber beschied sich Peter FALTIN (Gießen) mit der (linguistischen) Abklärung des Verhältnisses von Musik und Sprache. Karin MARSONER (Graz) charakterisierte anhand theoretischer Äußerungen in der Neuen Zeitschrift für Musik das *Sonatenkonzept Robert Schumanns* und konfrontierte es sowohl dessen eigener kompositorischer Praxis als auch derjenigen der Zeitgenossen. Kjell SKYLLSTAD (Oslo) besprach *Wertkriterien zeitnaher Sinfonik im Schrifttum von Ernst Bloch und Georg Lukacs* und versenkte sich dabei kenntnisreich in das Labyrinth marxistisch-idealistischer Spekulationen. Wertvolles Grundlagenmaterial lieferte der Krakauer Musikwissenschaftler Krzysztof MEYER, der thematische und instrumentale Analogien in den Sinfonien Gustav Mahlers und Dimitrij Schostakowitschs herausarbeitete, allerdings kaum Anknüpfungspunkte in der gesellschaftlichen Wirklichkeit suchte. Diesem Anspruch wurde schon eher Dieter SCHNEBEL (München) gerecht, der die verschiedenen *Musikalischen Ausdrucks- und Sprachformen in Gustav Mahlers Dritter Sinfonie* mit der Realität des späten neunzehnten Jahrhunderts zusammensah. Erich RASCHL (Graz) ging auf die Wechselbeziehung von Medienentwicklung (z. B. Schallplattenindustrie) und Interpretation am Beispiel „*funktionsgebundener Wirkungsveränderungen*“ bei Beethoven ein. Unter dem Arbeitstitel *Die gepreßte Sinfonie* sprach Reinhold BRINKMANN (Marburg) über die Kammersinfonien Schönbergs. Er zeichnete dabei jene Entwicklung nach, die Schönberg zur Besinnung auf die Autonomie des musikalischen „Materials“ geführt hatte. Der Schweizer Komponist Klaus HUBER (Freiburg/Br.) schließlich artikulierte sehr persönliche Gedanken zum Thema *Sinfonie und Wirklichkeit*; sein Vortrag, im großen und ganzen unsystematisch, enthielt nicht zuletzt ironische Anspielungen auf die Realität wissenschaftlicher Tagungen. So erschien das Problem des Verhältnisses von künstlerischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit noch einmal gebrochen durch die Hereinnahme jener Realität, die dieses Verhältnis zu reflektieren unternimmt.

Symposium musikwissenschaftlicher Editoren in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 5. - 7. Juni 1974

von Georg Feder, Köln

Zu dem Symposium hatte die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel eingeladen. Die finanziellen Mittel hierfür wurden durch die Stiftung Volkswagenwerk bereitgestellt. Die Anregung zu einer Veranstaltung dieser Art war von der Gesellschaft für Musikforschung, Fachgruppe „Freie musikwissenschaftliche Forschungsinstitute“, ausgegangen. Das Programm wurde von der Fachgruppe in Abstimmung mit der Bibliothek entworfen.

Als musikalischen Auftakt gaben am Abend des 5. Juni die Bach-Solisten Hannover in der imposanten Augusteier-Halle der Bibliothek ein Kammerkonzert, das hauptsächlich für die Teilnehmer des Deutschen Bibliothekar-Tages, der gleichzeitig mit dem Symposium in Braunschweig stattfand, bestimmt war. In seiner Begrüßungsansprache wies der Direktor, Professor Dr. Paul RAABE, auf die umfassende kulturelle Aufgabe der sowohl durch den Sammeleifer ihres Be-

gründers wie auch durch die Namen ihrer Bibliothekare Leibniz und Lessing altberühmten Bibliothek hin, die nicht nur Bücher zu verwalten, sondern auch wissenschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungen Raum zu geben habe.

Als Folge dieser dankbar anzuerkennenden Einstellung haben in der Herzog August Bibliothek schon verschiedene Veranstaltungen von ähnlicher Art wie das Symposium musikwissenschaftlicher Editoren stattgefunden, und weitere sind geplant. Die Atmosphäre einer traditionsreichen Bibliothek wie der Wolfenbütteler, in der die Schätze historischen Gelehrtentums mit der Effizienz einer modernen Organisation verwaltet werden, erwies sich für die Diskussion als überaus günstig. Förmliche Referate wurden nicht verlesen; vielmehr entspann sich unter der wechselnden Leitung von Martin RUHNKE, Gerhard CROLL, Walther DÜRR und Arnold FEIL, Georg von DADELSEN, Alfred DÜRR, Wolfgang PLATH und Wolfgang REHM zu jedem der Tagesordnungspunkte an beiden Tagen eine rege und ergiebige Diskussion. (Eine Veröffentlichung der Ergebnisse ist im 3. Band der „Wolfenbütteler Beiträge“ für 1975 vorgesehen.)

Die diskutierten Fragen waren folgende:

1. a) Bedeutung und Wirkung musikwissenschaftlicher Ausgaben, besonders Gesamtausgaben.
- b) Sicherung einer möglichst breiten Wirkung der musikwissenschaftlichen Ausgaben auf Wissenschaft und Praxis.
2. Gesichtspunkte bei der Aufstellung oder Revision des Serien- und Bandplans einer Gesamtausgabe (Gattungen, Chronologie, Fassungen, Bearbeitungen, Fragmente, Skizzen, zweifelhafte Werke).
3. a) Vor- und Nachteile der verschiedenen Formen der Gestaltung des Partiturbildes.
- b) Frage der besten Publikationsform Kritischer Berichte.
- c) Gesichtspunkte für Vorworte und Faksimiles.
4. a) Erfahrungen mit der Quellenfiliation und der Provenienzbestimmung von Handschriften.
- b) Vertretbarer Arbeitsaufwand bei Quellenbeschreibungen und Lesartenverzeichnissen.
5. a) Optimale Gestaltung des Arbeitsablaufs bei der Vorbereitung, Bearbeitung und Korrektur eines Bandes und bei der Abfassung eines Kritischen Berichts.
- b) Frage der Zusammenarbeit zwischen den angestellten Wissenschaftlern der Institute und auswärtigen Herausgebern.
- c) Möglichkeiten der Zusammenarbeit der Institute bei bestimmten Aufgaben (Wasserzeichenforschung, Schreiberkatalog).
6. Was würden wir anders machen, wenn wir unsere jeweilige Ausgabe noch einmal von vorne anfangen könnten, und was würden wir unbedingt beibehalten?

Der Teilnehmerkreis setzte sich zusammen aus 30 Editionsleitern und Redakteuren folgender musikwissenschaftlicher Editionen oder herausgebenden Institute: Das Erbe deutscher Musik, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Concentus Musicus, Orlando di Lasso-Gesamtausgabe, Johann-Sebastian-Bach-Institut, Telemann-Ausgabe, Gluck-Gesamtausgabe, Joseph Haydn-Institut, Neue Mozart-Ausgabe, Beethoven-Archiv, Neue Schubert-Ausgabe, Richard-Wagner-Gesamtausgabe, Arnold-Schönberg-Gesamtausgabe und Paul-Hindemith-Institut. Außerdem war die Stiftung Volkswagenwerk vertreten. Dr. Hans HAASE von der Musikabteilung der Herzog August Bibliothek ließ sich die Betreuung der Gäste angelegen sein und führte die Teilnehmer zum Abschluß sachkundig durch die in sehenswerten Räumen bestens untergebrachten Sammlungen.

Die erstmals gegebene Möglichkeit zu einer umfassenden Aussprache unter den Redaktionsmitgliedern so zahlreicher Gesamt- und Denkmälerausgaben wurde von den Teilnehmern dankbar begrüßt. Es wurde der Erwartung Ausdruck gegeben, daß das Gespräch zu gegebener Zeit fortgesetzt wird.

Zweites Symposium der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Zagreb (23. - 27. Juni 1974)

von Tibor Kneif, Berlin

Das dreitägige, dem Thema *Musiksoziologie* gewidmete Symposium der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft ist ebenso glänzend vorbereitet wie organisatorisch mühelos abgewickelt worden. Die meisten Referate wurden Wochen zuvor in der *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* abgedruckt, so daß elementare Verständigungsschwierigkeiten keine Zeit zu rauben brauchten. Von den dort verzeichneten Autoren waren alle – bis auf drei, die nicht erscheinen konnten – als Panelisten tätig; dementsprechend fand die Diskussion vornehmlich in Tischgesprächen statt, doch brachte auch die anschließende Aussprache mit den Zuhörern einige wesentliche Aspekte, so etwa eine nicht ganz vollzogene Klärung des Manufaktur-Begriffs, eine differenzierende Umschreibung der Kategorien „Klasse“, „Schicht“ und „Gruppe“, und anderes mehr.

Der erste Diskussionstag galt dem Unterthema *Soziologische Aspekte der musikalischen Analyse im 20. Jahrhundert* und den veröffentlichten Referaten von Célestin DELIEGE, Peter ETZKORN, Tibor KNEIF, Jean-Jacques NATTIEZ, Gino STEFANI und Milo CIPRA; als bezeichnend für die nüchterne Einschätzung der ganzen Disziplin sind dabei die Überlegungen von Carl DAHLHAUS über *Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie* zu nennen. Zur Debatte standen am zweiten Tag die Thesen Walter WIORAS über den musikalischen Ausdruck von Ständen und Klassen, Ludwig FINSCHERS grundsätzliche, dabei konkret geschichtliche Beobachtungen über die *Entstehung des Komponisten* – ein Ausdruck von Kurt Blaukopf – im 14. Jahrhundert sowie das ausgewogene Referat von Alexander RINGER über den musikalischen Geschmack im industriellen Kontext; diskutierende Verfasser waren ferner Barry S. BROOK, Dragotin CVETKO, Paul BEAUD und Enrico FUBINI. Am dritten Tag wurden Probleme der Akkulturation erörtert im Anschluß an die anregenden, vielfach mit Klangbeispielen aufwartenden Ausführungen von TRÂN VAN KHÉ, Irmgard BONTINCK, Christian KADEN, Jerko BEZIĆ, Radmila PETROVIĆ und einem jungen norwegischen Feldforscher-Team. Die mündlichen Beiträge erscheinen, auf das Wesentliche reduziert, in den nächsten beiden Heften der IRASM.

Ein Symphoniekonzert in der neuen Konzerthalle, ein freier und individuelle Stadtbesichtigung ermöglichender Vormittag, schließlich eine Exkursion nach den landschaftlich reizvollen Plitvice-Seen ergänzten das Programm und machten den Aufenthalt in der wachen kroatischen Hauptstadt zweifach angenehm, dank der unermüdlich-unauffälligen Arbeit von Ivo SUPIĆ und seinem vorbereitenden Ausschuß.

Die Tätigkeit des Arbeitskreises für schlesisches Lied und schlesische Musik

von Hubert Unverricht, Mainz

Der Arbeitskreis für schlesisches Lied und schlesische Musik führte unter der Leitung seines Gründers, Gotthard SPEER (Köln-Bensberg), seine 19. Arbeitstagung wie immer im Haus Altenberg bei Köln, und zwar vom 26. Juli bis 1. August 1974, durch. Seine Satzung wurde dieses Jahr geändert, da das inzwischen im Bensberger Rathaus eingerichtete Institut für Ostdeutsche Musik von ihm getragen wird; mit Hans-Jürgen Winterhoff werden jetzt die musikwissenschaftlichen Aufgaben stärker angegangen werden können. Das Institut hat sich schon in einer ersten Schrift *Vom Erbe deutscher Musik aus den Ostgebieten* von Heinrich SIMBRINGER (hrsg. im Auftrage des Instituts für Ostdeutsche Musik von Gotthard Speer, Veröffentlichung Nr. 1; A. Laumann Dülmen 1973) der Öffentlichkeit vorgestellt und damit einen umrißhaften Überblick über sein Tätigkeitsfeld gegeben. Das Institut für Ostdeutsche Musik betreut neben dem „Arbeitskreis für Schlesisches Lied und Schlesische Musik“ auch die von Gotthard Speer seit Jahren zusammengetragene „Sammlung für Ostdeutsche Musikpflege“, in der die Werke und insbesondere Nachlässe von ostdeutschen Komponisten zentral erfaßt und nach Möglichkeit auch erworben werden.

Das Thema der Arbeitstagung *Deutschland und Polen als musikalische Nachbarn* spiegelt die Erweiterung des Arbeitsbereichs, auch wenn bei diesem musikalischen Austausch Schlesien und Schlesier kräftig beteiligt waren. Klaus ZERNACK, der Leiter des Seminars für Osteuropäische Geschichte der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt a. M., bot in seinem Referat *Das deutsch-polnische Verhältnis im Wandel der Geschichte* eine streng durchgehaltene und wohlüberlegte geistesgeschichtliche Deutung der jeweiligen politischen Situationen zwischen Polen und Deutschland vom Hochmittelalter bis in unsere Tage. Lothar HOFFMANN-ERBRECHT von der gleichen Universität ging in seinem Vortrag *Deutsch-polnische Musikbeziehungen im Spätmittelalter und in der Renaissance* besonders liebevoll und ausführlich auf die Beziehungen des Komponisten Heinrich Finck zu Polen ein. Er legte hier neue Forschungsergebnisse vor, die er bisher bei seinen Studien zu einer Biographie dieses Meisters eingebracht hat. Norbert LINKE (Hamburg-Darmstadt) behandelte in launiger Kurzweil gut ausgewählte und kommentierte Klangbeispiele aus Werken von Krause, Kotek, Szalonek und Serocki, die im Warschauer Herbst 1973 aufgeführt worden waren; er erläuterte ferner die Entwicklung der Musik unserer polnischen Nachbarn seit 1945 sowie ihre augenblickliche Lage und ihre Beziehungen zur Musik in der Bundesrepublik Deutschland. Neben den Vorträgen wurden auch Konzerte vor allem mit zahlreichen und darunter überdurchschnittlich begabten Jugendlichen durchgeführt.

Der Arbeitskreis für schlesisches Lied und schlesische Musik gibt folgende Reihe heraus:

- A. *Silesia cantat*. (Eine Serie mit Vokalwerken schlesischer Komponisten). Bisher erschienen sind:
- Heft 1-4: Thomas Stoltzer, *Ausgewählte deutsche Lieder und Psalmen*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht (1971)
 - Heft 5: *Transeamus usque Bethlehem*, Urtextausgabe hrsg. von Rudolf Walter (Autore ignoto, bisher Joseph Ignaz Schnabel zugeschrieben, 1973)
 - Heft 6: *Sing- und Musizierbuch. Eine Haus- und Schulmusiksammlung schlesischer Meister aus dem 14.-19. Jahrhundert*, erstellt von Hans Joachim Moser, hrsg. von Fritz Feldmann und Gotthard Speer (1971)
 - Heft 7: Johannes Nucius, *Ausgewählte Motetten*, 1. Teil. hrsg. von Josef Guldenmeister (1973)

B. Veröffentlichungen:

- Nr. 1: *Der schlesische Mensch* (mit verschiedenen Beiträgen über Musik, Sprache, Literatur, Religion und Humor der Schlesier, 1969)
- Nr. 2: *Musik in Schlesien* (mit einem Überblick über die Musikgeschichte Schlesiens von Lothar Hoffmann-Erbrecht und Fritz Feldmann, 1970)
- Nr. 3: *Vom Schicksal ostdeutscher Kultur*. Beiträge [von Peter Paul Nahm und Fritz Feldmann] zur Frage nach der Bedeutung der schlesischen Musik in der Gegenwart (1972)
- Nr. 4: *Zeitgenössische schlesische Komponisten. Eine Dokumentation* (1972; sie enthält biographische Abrisse und ausführliche Verzeichnisse der Werke von Hermann Buchal, Gerhard Strecke, Gerhard Schwarz, Günter Bialas, Hans Otte und Heino Schubert. Die Dokumentation wird fortgesetzt.)
- Nr. 5: Hermann Fuhrich, *Der Heimgarten. Studien und Quellen zur katholischen Volksbildungsarbeit* (1973; hier wird von der durch Clemens Neumann geleiteten Arbeit der zwanziger und dreißiger Jahre in Neiße [Oberschlesien] anschaulich und aus Selbsterleben heraus berichtet.)

C. *Lied- und Chorsätze*. (Die Bearbeitungen stammen von G. Bialas, J. Denhoff, R. Halaczinsky, P. Nitsche, Chr. Ridil, K. Roeseling, Heino Schubert und Fr. Zehm)

Alle diese Reihen erscheinen in der A. Laumannschen Verlagsbuchhandlung in Dülmen (Westf.).

Wenn auch in der letzten Reihe unter C als Herausgeber der Leiter und Gründer des Arbeitskreises Gotthard Speer und das Vorstandsmitglied Gerhard Pankalla genauso wie bei der nächsten Serie unter D, nicht aber der Arbeitskreis zeichnen, so werden diese Kompositionen doch stark vom Arbeitskreis für schlesisches Lied und schlesische Musik mitgetragen.

D. *Chorlieder aus dem deutschen Osten*. (Veröffentlicht sind hier Sätze von G. Bialas, J. Denhoff, H. Gresser, P. Nitsche, H. Schubert und W. Widmaier. Diese Reihe erscheint bei Tonger in Rodenkirchen bei Köln.)

An Einzelpublikationen des Arbeitskreises können weiter genannt werden:

1. *Der schlesische Wanderer*. Ein Liederbuch (Tonger Rodenkirchen/Rh. 1959).
2. Gerhard Strecke, *Ausgewählte Orgelwerke*, Bd. 1, hrsg. von Rudolf Walter (A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung Dülmen 1974).

Insgesamt wird aus dieser Publikationsübersicht des Arbeitskreises für schlesisches Lied und schlesische Musik und wurde bei der letzten Altenberger Jahrestagung erkennbar, daß trotz aller Beibehaltung der bisher bewährten Arbeitsformen und des fruchtbaren Zusammenwirkens von Musiklaien, Schülern, Studenten, Musikpädagogen, Künstlern, Wissenschaftlern und Komponisten sich neue Möglichkeiten und Bereiche deutlich ankündigen; diese werden vermutlich die Tätigkeit und die Publikationen des Arbeitskreises und seines gerade gegründeten Instituts für Ostdeutsche Musik mit seinen Plänen in den nächsten Jahren bestimmen.

Belege für die Aufführung von Werken Lassos im 18. Jahrhundert

von Siegfried Hermelink, Heidelberg

Offenbar hat man in der Kirchenmusik des späteren 17. und des 18. Jahrhunderts häufiger als gemeinhin angenommen auf die Meister der Vokalpolyphonie zurückgegriffen, denn es finden sich immer wieder neue Zeugnisse entsprechender Aufführungen. So wurden unlängst Abschriften von drei Messen Orlando di Lassos bekannt, die – 1728 in Gestalt von Stimmheften angelegt – in der Notenbibliothek des Benediktinerstifts Lambach (Oberösterreich) unter der Signatur *G 198-200* aufbewahrt werden.¹ Die zusammengehörigen Stimmen befinden sich jeweils in einem Umschlag mit dem gleichlautenden Titel *Cm̄ / Missa Prima* [bzw. *dm̄ / Missa Secunda*, bzw. *Gm̄ Missa Tertia*] *â./ 4 Vocib. g in contrapuncto / sine Gloria et cum Credo. / 3 Tromboni con duplici / Basso. / G. H. L. / 1728. / Sub P. Bonifacio / Del Sigre Orlando. / di Lasso.* Zu Beginn aller Einzelstimmen steht am oberen Papierrand neben der Stimmbezeichnung (die jedoch mitunter fehlt) die Überschrift *1ma* [*2da, 3tia*] *Missa ex Orlando Lasso 1587.* Bei den kopierten Werken handelt es sich um Lassos Messen Nr. 45 (*On me l'a dict*), Nr. 1 (*Je ne mençe point de porca*) und Nr. 13 („Jägermesse“).² Daß die Stücke hier gerade in dieser Reihenfolge als Nr. 1-3 erscheinen, erklärt sich aus dem Quellenhinweis in der Stimmenüberschrift: „Lasso 1587“ bezieht sich zweifellos auf den heute im Besitz der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin, befindlichen, unter der Signatur *Mus. ms. 40020* aufbewahrten Kodex, eine 1587 im Kloster St. Ulrich und Afra zu Augsburg von dem Kopisten Johann Dreher angefertigte Prachthandschrift, in der unter insgesamt fünf Messen Lassos die genannten an erster Stelle stehen.³ Demnach hat der Lambacher Kopist höchstwahrscheinlich diesen Kodex benützt.⁴ Der ausdrückliche Hinweis darauf, daß die Abschrift „*sine Gloria et cum Credo*“ erfolgt und die Stücke „*in contrapuncto*“ (= in stile antico, in a-cappella-Satztechnik) verfaßt seien, zeigt an, daß sie als *Missae quadragesimales* für den Gebrauch in der Fasten- und Adventszeit gedacht waren, denn damit entsprachen sie den diesbezüglichen liturgischen Vorschriften.⁵ Letzteres trifft auch auf die im Titel erwähnte Hinzuziehung von Instrumenten zu: ausgeschrieben sind jeweils vier textierte Stimmen für die Sänger (*Canto, Alto, Tenor, Basso*) und vier weitere ohne Text, nämlich *Alto Trombon 1, Tenor Trombon, Basso Trombon*, sowie eine bezifferte Generalbaßstimme („*Violine*“, bei der *Missa Secunda* „*Clavicembalo*“ benannt,

1 Den Hinweis auf diese Hss. verdanke ich Herrn Dr. H. Schmid (München), der von Frau Dr. Gertraud Haberkamp (RISM München) auf deren Existenz aufmerksam gemacht worden war. Für die Herstellung eines Mikrofilms und Mitteilung aller bibliographischen Einzelheiten habe ich Herrn Prof. Hermann Lang und bes. Frau cand. phil. Gerda Lang (Stift Lambach) zu danken.

2 Neudruck in Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Neue Reihe*, Kassel usw. 1956 ff., Bd. 3 (Messe Nr. 1), Bd. 4 (Messe Nr. 13) und Bd. 9 (Messe Nr. 45).

3 Beschreibung und Faksimile einer Seite dieser Hs. ebenda Bd. 9, S. XIII und S. XXIV.

4 Der Name des Kopisten ist nicht bekannt. Die Abkürzung „*G. H. L.*“ dürfte sich als *Gotthard Haslinger, Lambach* auf den 1725-1735 regierenden Abt des Klosters, die Bemerkung „*sub P. Bonifacio*“ auf den laut Professeerverzeichnis zur fraglichen Zeit als Regenschori tätigen *Bonifaz Khobalt* (1676-1732) beziehen. – Bemerkenswert in der Überschrift ist weiterhin die Tonartbezeichnung: Messe Nr. 1 (*g-dorisch*) wird mit „*d m̄*“ als *d-minore, d-moll*, Messe Nr. 13 (*g-mixolydisch*) mit „*G m̄*“ als *G-maggiore, G-dur* und Messe Nr. 45 (gleichfalls *g-mixolydisch*) mit *C m̄* als *C-maggiore, C-dur* (!) interpretiert.“

5 Vgl. hierzu und zum unmittelbar folgenden K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts*, o. J. (1929), S. 321 (zum Terminus *missa quadragesimalis*) und S. 351 ff. (zur instrumentalen Begleitung).

bei Stimmeinsätzen mitunter vorübergehend zweistimmig).⁶ Eine derartige colla-parte-Instrumentierung mit Bläsern und B.c. entspricht durchaus dem damals gültigen a-cappella-Begriff. – Die Lambacher Lasso-Messen zeigen damit bis in Einzelheiten die gleiche Bearbeitungsweise altpolyphoner Werke, wie sie Bach noch um 1740 bei der sechsstimmigen *Missa Sine nomine* Palestrinas angewandt hat (nur daß Bach für den Gebrauch im Leipziger lutherischen Gottesdienst andere Sätze, nämlich Kyrie und Gloria, ausgewählt hat).⁷

Bei dieser Gelegenheit sei noch auf zwei weitere Beweise für gottesdienstliche Verwendung von Werken Lassos zu jener Zeit hingewiesen, die sich in der aus dem ehemaligen Benediktinerstift Ettenheimmünster (Südbaden) stammenden Hs. 379 der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe finden. In dem (heute) aus 80 Blättern bestehenden, 1726 abgefaßten „*Processionale, Cantorale*“⁸ findet sich im Zusammenhang mit der Liturgie des Allerheiligentages f. 16^v der Vermerk: „*Postea cantantur Lytaniae de omnibus Sanctis musicaliter Auctore Orlando de Lasso more solito*“.⁹ Welche der drei, dem Spätwerk Lassos zugehörigen Litaneizyklen, der vier-, fünf- oder siebenstimmige, hier gemeint ist und ob auch hier Instrumente zugezogen wurden, geht aus dem Vermerk allerdings nicht hervor.¹⁰ – Nicht weniger interessant und aufschlußreich sind endlich die Seiten fol. 27^vff. derselben Hs., wo den Noten von Lassos vierst. Chanson *Bon jour mon coeur*¹¹ die Textworte der Marianischen Antiphon *Salve regina, mater misericordiae* unterlegt sind, wobei Lassos Komposition auf weite Strecken intakt bleibt, an einigen Stellen jedoch freie, an die Technik der Parodiemesse erinnernde Einschübe zeigt.¹²

Die hier zusammengestellten, mehr zufällig zur Kenntnis des Verfassers gelangten Fälle deuten darauf hin, daß Lasso auch in der Praxis nie ganz vergessen war, und daß die breite Wiederaufnahme seiner Kunst in der Romantik auf eine zumindest in manchen Benediktinerklöstern noch lebendige Tradition zurückgreifen konnte.¹³

6 Format der Stimmen 31,5 : 20 cm; zehnzeilig, die Instrumentalbaßstimmen elfzeilig (von anderer Hand) beschrieben; Credo auf besonderem Bogen. Die „*Clavicembalo*“-Stimme (zu *Missa Secunda*) enthält auch das Gloria. In allen übrigen Stimmen also Satzfolge Kyrie, Sanctus, Agnus Dei, Credo. Starke Gebrauchsspuren.

7 Vgl. Chr. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968, S. 166 ff. und S. 224 f. (Faksimile); sowie K. G. Fellerer, *Joh. Seb. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina*, in: *Bach-Jahrbuch* 24, 1927 (Leipzig 1928) S. 123-132. Im Unterschied zum Bearbeiter der Lambacher Lasso-Messen hat Bach allerdings auch den Diskantsängern Blasinstrumente (Zinken) zugeordnet.

8 So die Bezeichnung der Hs. im Katalog der Bibliothek; das Titelblatt des Kleinoktavbands (17 : 10 cm) fehlt.

9 Vgl. B. Klär, *Pater Ildelfons Haas (1735-1791) aus Ettenheimmünster*, Diss. Heidelberg (1971), der S. 41 erstmals auf den Passus hinweist.

10 Lasso schrieb unter insgesamt 12 Litaneivertonungen als *Litaniae de omnibus Sanctis* die drei oben erwähnten Werke. Sämtliche Litaneien Lassos wurden erst posthum in dem dreibändigen Sammelwerk *Thesaurus Litaniarum* des G. Victorinus (A. Berg, München 1596) veröffentlicht; vgl. W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, S. 685 ff. und S. 804. In der GA. ist diese Werkgruppe bisher noch nicht erschienen.

11 GA. 12, S. 100.

12 Spartierung des in Chorbuchnotation aufgezeichneten Stückes bei B. Klär, a. a. O., S. 42-45.

13 Vgl. dazu Boetticher, a. a. O., S. 16, der in diesem Punkte anderer Meinung ist.

Glucks Schulzeit. Zweifel und Widersprüche in den biographischen Daten

von Arnošt Mahler, Prag

Über Christoph Willibald Gluck gibt es eine reichhaltige Literatur, die sein Leben, sein Werk und seinen späteren Lebenslauf beschreibt. Ungenauigkeiten, ja sogar widersprechende Informationen über Glucks Abstammung und besonders über seinen Schulbesuch finden wir aber in den meisten Biographien.

Die erste ausführliche Arbeit über Gluck ist 1775 erschienen, als der Meister bereits mehr als 60 Jahre alt war. Als Verfasser wird Friedrich Justus Riedel,¹ Wien, ein persönlicher Freund Glucks genannt, der in seiner Publikation wahrscheinlich in erster Linie seine eigenen Erinnerungen verwertete.

Ende des 18. und im 19. Jahrhundert nimmt dann die Literatur über den Komponisten an Zahl und Umfang zu und auch in unserem Jahrhundert erschienen und erscheinen zahlreiche Abhandlungen zu diesem Thema. Wer Gelegenheit hat, sich eingehend mit diesem Material zu befassen, wird bald feststellen können, wie gravierend die beanstandeten Widersprüche sind.

Es kann angenommen werden, daß Glucks unmittelbare Ahnen aus der Oberpfalz, nahe der damaligen und heutigen böhmischen Grenze stammten. Christoph Willibalds Urgroßvater – auch das ist nicht erwiesen, denn es gibt zwei Versionen – dürfte Simon Gluckh (alte Schreibweise) gewesen sein, der sich „von *Rockenzahn*“ nannte. Dieser Beiname könnte als Hinweis auf die Heimatgemeinde der Familie – das heutige Rokycany² – dienen, wenn auch diese Behauptung schwer nachweisbar ist. Ich fand im Staats-Archiv in Žitenice ein Schreiben des Böhmisches Landesarchivs vom 15.6.1944 vor, in welchem es wörtlich heißt: daß eine gründliche Untersuchung der betreffenden Grundbücher, welche für die Familiengeschichte des Christoph Willibald Gluck in Betracht kämen, vorgenommen wurde, aber in den Büchern der Dienitzer Herrschaft, welche sich schon vom Jahre 1592 und dann später vom Jahre 1688 erhalten haben, kommt der Name Gluck nirgends vor. Ebenso wurde in den Büchern der Umgebung von Rokytzan, wenn auch nur stichprobenweise gesucht, aber nirgends konnten Angehörige der Familie Gluck festgestellt werden.

Wenn wir uns die „Ahnengalerie“ des großen Musikers näher betrachten, so finden wir unter seinen Vorfahren keinen Musiker, sondern durchwegs Weidmänner oder Soldaten (Alexander).

Dr. Jan Löwenbach,³ der 1914 eine eingehende Abhandlung über Gluck schrieb, ist der Ansicht, daß die Behauptung, Gluck sei tschechischer Herkunft gewesen, sich in Böhmen bis zur heutigen Zeit (gemeint ist 1914, Anm. d. Aut.) erhalten habe, aber wissenschaftlich nicht nachgewiesen wurde. Seine Annahme stützt Löwenbach u. a. auf eine Mitteilung des ersten Mozartbiographen Fr. X. Němeček (Niemetschek),⁴ der berichtet, daß Mozart sich in Wien mit Gluck der ein „*Böhme war*“, getroffen habe. Der Vater des Komponisten, Alexander Gluck, stand in den Diensten des tschechischen Fürstengeschlechtes Lobkowitz und auch die Orthographie und Etymologie des Namens läßt eine tschechische Abstammung zu. Anton Schmid⁵ führt in seiner Biographie⁶ an, daß der Taufschein des Komponisten wohl auf den Namen Gluck lautet, be-

1 Fr. J. Riedel, *Über die Musik des Ritters Chr. v. Gluck*, in: Verschiedene Schriften, gesammelt und herausgegeben von J. Th. Edl. v. Trattnern, Wien 1775.

2 13 km östlich von Pilsen.

3 Dr. Jan Löwenbach, geb. 29. 4. 1880 in Rychnov n. Kněž, tschechischer Musikschriftsteller: *Gluck a Čechy - Umelčká beseda v Praze* 1914.

4 Fr. X. Němeček 1766-1849, geb. in Sadska bei Prag.

5 Anton Schmid, Kustos der kgl. Hofbibliothek in Wien, *Leben und tonkünstlerisches Wirken*, Leipzig 1854.

6 *Christoph Willibald Ritter von Gluck*, S. 466-472.

hauptet aber an anderer Stelle, daß Glucks Vater sich Klukh unterschrieb. Ja, es gibt noch weitere Varianten wie Kluckh, Kluk, Gluckh und Klug. Löwenbach deduziert aus dieser Überlieferung die tschechische Etymologie des Namens⁷ und vertritt die Ansicht, die Version, der Name entstamme dem deutschen Wort Glück, sei unrichtig und erzwungen.

Eines steht jedoch fest, für die weitere musikalische Entwicklung sind diese Polemiken nicht so maßgebend wie die Umgebung, in welcher Gluck seine Erziehung, in diesem Falle besonders in musikalischer Hinsicht, genossen hat, das Land, in welchem das Talent zuerst erkannt und gefördert wurde und das war bei ihm gewiß Böhmen, das „*Konservatorium Europae*“. Geburtsort und Geburtsdatum stehen heute außer Diskussion. Wie ist es aber mit dem Schulbesuch? In Erasbach blieb Vater Gluck nicht sehr lange. Er suchte schon mit Rücksicht auf seine Familie sein Einkommen ständig zu verbessern. Dadurch entstand ein gewisses Wanderleben der ganzen Familie. Er übersiedelte von Erasbach zunächst nach Reichstadt bei Böhm. Leipa (Zákupy u České Lípy) und trat dort als herzoglich toscanischer Oberförster bei Anna Franziska, Großherzogin von Toscana⁸, in Dienst. Diesen Posten hatte er wahrscheinlich von 1717 bis Ende März 1722 inne. Während dieser Zeit kam Christoph Willibald ins schulpflichtige Alter. Vater Gluck verließ aber Reichstadt – wiederum wollte er seine Position verbessern – und ging in gleicher Stellung zum Grafen Philipp Josef Kinsky⁹ nach Böhmisches Kamnitz (Česká Kamenice). Widersprüche, die einerseits von Böhm. Kamnitz und andererseits von Kreibitz (Chřibská) sprechen, finden ihre Erklärung bestimmt darin, daß Gluck wohl in Kamnitz angestellt war, aber in dem nahen Kreibitz (22 km) wohnte. Das kann als ziemlich sicher angenommen werden, da drei jüngere Geschwister Christoph Willibalds (Franz Karl, Anna und Heinrich) in Kreibitz getauft wurden, Franz Karl am 18. November 1722. Da der um zwei Jahre ältere Franz Anton im Jahre 1720 noch in Reichstadt getauft wurde, erscheinen diese Jahre des „Wanderlebens“ von Alexander Gluck ziemlich klar umrissen. Der oben erwähnte Heinrich Josef wurde am 8. oder 9. Mai 1727 in der Pfarrkirche in Kreibitz getauft. Das schließt wiederum eine frühere Übersiedlung als 1727 nach Eisenberg (Jezef) aus, so daß alle Untersuchungen, die den Zeitpunkt mit 1724 angeben – von 1717, das ebenfalls in manchen Biographien erscheint, nicht zu reden – als unrichtig abgelehnt werden können.

Aus dieser Lebensgeschichte Vater Glucks ergeben sich eine Anzahl Widersprüche hinsichtlich des ersten Schulbesuchs des Sohnes. Rudolf Gerber¹⁰ behauptet, daß die Gluck'schen Kinder in Kreibitz zur Schule gingen. In Riemanns Musiklexikon – und nicht nur dort – finden wir, daß Gluck die Elementarschule (Grundschule) in Eisenberg bei Komotau besuchte. Das ist aber bestimmt unrichtig. Ich habe an Ort und Stelle festgestellt, daß es in Eisenberg keine Schule gab und auch heute nicht gibt. Eisenberg, das war eigentlich nur das in ausgedehnten Wäldern auf einer Anhöhe des Erzgebirges gelegene Jagdschloß des Lobkowitz'schen Fürstengeschlechtes (seit 1623) und einige anliegende Gehöfte. Um genau zu sein, in Eisenberg gab es zwar eine Musikschule, die aber erst 1831 von Ferdinand Josef Lobkowitz (1797-1868) gegründet wurde, jedoch keinen langen Bestand hatte.¹¹ Diese, nur der Musik gewidmete Schule konnte daher noch keinen Einfluß auf den Komponisten Gluck ausgeübt haben. Am Fuße der Anhöhe von Eisenberg liegt die Ortschaft Ulbersdorf (heute Albrechtice). Auch dieser Ort wird häufig im Zusammenhang mit Glucks Volksschulbesuch erwähnt. Hier konnte ich aber feststellen, daß dies genau so wenig zutreffen kann wie in Eisenberg, denn die Ulbersdorfer Schule, die heute zwar noch besteht und vor einiger Zeit vollkommen renoviert wurde, wurde erst im Jahre 1842 eingerichtet, kann also von Gluck ebenfalls nicht besucht worden sein. Die damals nächstgelegene Schule war in Seestadt (heute Ervenice). Aber auch die Annahme, Gluck habe vielleicht dort die Schule besucht, kann nicht mehr als eine Hypothese sein. Man kann somit ruhig behaupten, daß sich alle Mitteilungen über Glucks sogenannte Grundschulzeit

7 Kluk d. i. Junge.

8 Anna Franziska, Großherzogin von Toscana, eine geborene Prinzessin von Sachsen-Lauenburg.

9 Gest. 1749.

10 R. Gerber, *Christoph Willibald Gluck*, Potsdam 1950.

11 Über die Lobkowitz'sche Musikschule in Eisenberg gibt es eine Broschüre von J. Hanzalová, die im Jahre 1970 im Bezirksarchiv der Stadt Aussig a/E (Okresní archiv u Ústí n/L) erschien.

wirklich nur auf Vermutungen und meist unrichtige Wiedergaben stützen. Daher bleibt nichts übrig, als die Authentizität jeglicher Angaben über diesen Zeitabschnitt zumindest anzuzweifeln.

Wichtiger erscheint uns jedoch der Mittelschulunterricht, der für die kommende Entwicklung des späteren Künstlers bereits große Bedeutung hatte. Hier behaupten die meisten Biographen, daß der junge Gluck das Jesuitengymnasium in Komotau besucht habe. Bereits Jan Löwenbach stellte im Jahre 1914 – wahrscheinlich als erster – am Komotauer Gymnasium fest, daß der Name Christoph Willibald Gluck in den Schülerverzeichnissen nicht zu finden war. Auch der Prager deutsche Musikwissenschaftler Theodor Veidl¹² berichtet zu diesem Thema im Jahre 1928: Was man bisher über Glucks Jugend wußte, ist herzlich wenig, aber auch dieses Wenige ist unsicher. Wie noch bei Schmid zu lesen ist, soll Glucks Vater im Jahre 1717 nach Eisenberg bei Brüx übersiedelt sein. Aber bereits Dlabacz deutet in seinem Künstlerlexikon an, was dann in Wurzbachs Lexikon¹³ bestätigt wird, daß der alte Gluck nicht nach Eisenberg, sondern zunächst nach Neuschloß bei Böhm. Leipa übersiedelte.

Aus all dem geht hervor, daß auch das Studium Glucks am Komotauer Gymnasium nicht nachweisbar ist, da sein Name im Schülerverzeichnis nicht festgestellt wurde. Löwenbach und später Veidl haben dieses Resultat ihrer Untersuchungen mitgeteilt. Eigene Forschungen in jüngster Zeit in Komotau, resp. in Kaaden (Kadan), wo sich jetzt das Komotauer Archiv befindet, führten zu dem gleichen Ergebnis. Aus einer Mitteilung von Herrn Direktor Vitek, dem Leiter des Bezirksarchives, geht eindeutig hervor, daß heute die Kataloge des Komotauer Gymnasiums aus der damaligen Zeit nicht erhalten sind.

Nach einer früheren Nachricht von Studienrat F. Schellenberger vom Komotauer Gymnasium ist das Studium von Franz Gluck, einem jüngeren Bruder, dokumentarisch festgestellt worden („*Franciscus Gluck Convictor ultimae mensae Eisenberg*“). Da also der Name Franz Gluck im Schülerverzeichnis angeführt war, warum sollte dann Christoph Willibald nicht erwähnt werden, wenn er tatsächlich am Komotauer Gymnasium studiert hätte? Auch dieser negative Beweis kann wohl zu dem Schluß führen, daß der spätere Komponist am Gymnasium in Komotau kaum studiert, ganz bestimmt dieses aber nicht absolviert hat.

Anton Schmid berichtet uns noch, Gluck hätte sich erst als 40-jähriger Mann mit dem Studium der lateinischen Sprache befaßt. Es ist wohl ausgeschlossen, daß ein Gymnasialabsolvent und noch dazu am Jesuitengymnasium, wo sogar lateinisch gesprochen wurde, sich erst später mit diesem Studium hätte befassen müssen. Obzwar also keine greifbaren Beweise vorliegen, können wir dennoch zu folgendem Schluß gelangen: Der junge Gluck war zu der besagten Zeit 13-18 Jahre alt, bestimmt also noch auf das Elternhaus angewiesen. Daß Alexander Gluck damals in Eisenberg beim Fürsten Lobkowitz angestellt war, wird bis jetzt von niemandem angezweifelt. Auch der Aufenthalt des Sohnes in Komotau, das ganz in der Nähe des Elternhauses gelegen ist (kaum 13 km entfernt), steht fest. Daß ihn der sehr strenge und auf Erziehung bedachte Vater ohne Aufsicht gelassen hätte, ist auszuschließen. Bleibt nur noch die eine Möglichkeit. Gluck war am Jesuitengymnasium resp. in der Jesuitenkirche Chorknabe. Da hatte er die beste Gelegenheit, mit der von ihm über alles geliebten Musik in engste Verbindung zu kommen. Hier konnte er singen und Instrumente erlernen (Klavier, Violine, Violoncello). In Komotau dürfte Gluck auch erstmalig mit der Orgel in Berührung gekommen sein. (Heute zeigt man in Komotau in der Jesuitenkirche noch die „Gluck-Orgel“.)

Die meisten Biographen¹⁴ schreiben, daß Gluck in Prag an der Universität studierte. Das ist möglich, aber nicht nachgewiesen, denn die Hörerverzeichnisse für diese entscheidende Zeit sind nicht vorhanden.¹⁵ Wenn man als gegeben voraussetzt, daß Gluck kein Gymnasialstudium

12 Dr. Theodor Veidl, deutscher Musikschriftsteller und Komponist, geb. 28. 2. 1885 in Saaz, studierte am Komotauer Gymnasium; vgl. *Der Auftakt*, Prag, Jahrgang 1928, Heft 3.

13 *Wurzbachs biographisches Lexikon für das Kaisertum Österreich* (1859).

14 z. B. Hostinsky, Riemann, Gerber usw.

15 Werner Felix behauptet zwar in seiner 1945 bei Reclam in Leipzig erschienenen Biographie (Seite 221), daß Chr. W. Gluck in der Matrikel der Karlsuniversität geführt wird. Mir ist dieser Nachweis nicht gelungen.

absolvierte, dann liegt natürlich sehr nahe, daß er auch an keiner Universität als ordentlicher Hörer immatrikuliert war. Als erwiesen gilt es jedoch, daß er sein Universitätsstudium nicht beendet hat, auch wenn sein Aufenthalt in Prag ungefähr 4 Jahre dauerte (1731-1735). A. Blaschka aus Prag berichtete hierzu, daß er im *Catalogus personarum Collegii Vetero Pragensis* nicht feststellen konnte, daß Gluck im Internat von St. Clemens (Klementinum) gewohnt habe. Auch das ist kein stichhaltiger Beweis, denn er konnte ja auch außerhalb des Klosters gewohnt und die Hochschule als externer Hörer besucht haben.

Aber eine Tatsache kann nicht angezweifelt werden, daß nämlich Gluck in Prag reichlich Gelegenheit hatte, auf welche Art auch immer, seine Musikstudien fortzusetzen und diese Gelegenheit entsprechend ausnützte. Wer in Prag seine Lehrer waren, ist genausowenig festzustellen, wie so vieles aus seiner Jugend.

Was endgültig richtig ist, kann sicher nicht mehr authentisch rekonstruiert werden. Dazu ist die an Ereignissen reiche Zeit zu weit fortgeschritten und die Quellen versiegen eher, als daß sie Neues an den Tag bringen.

Unbekanntes aus Glucks „Poro“ (1744)

von Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

Christoph Willibald Gluck gehört zu den großen Komponisten, aus deren Lebenswerk noch immer ein beträchtlicher Teil nicht oder nur teilweise bekannt ist. Das Ausmaß unserer Wissenslücke läßt sich leicht an den Textbüchern ablesen, die den Nachweis geben, welche Werke, insbesondere Opern Gluck auf jeden Fall komponiert haben muß. Darüber hinaus weisen auch Erwähnungen in Briefwechseln und anderen Quellen auf zur Zeit nicht bekannte Kompositionen des Opern-Reformators hin. Es dürfte nützlich sein, einmal eine grobe Übersicht über das noch unbekanntes Oeuvre Glucks zu geben, bevor der Neufund – einige Nummern¹ aus dem *Poro* von 1744 – vorgestellt wird. Auf Einzelheiten kann dabei verzichtet werden; für die sei auf Alfred Wotquennes *Catalogue thématique des oeuvres de Chr. W. v. Gluck* und des Verfassers *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks* sowie die dort benutzte Literatur verwiesen.²

Artaserse (1741): nur 2 Arien bekannt;

Demetrio (1742): nur 6 Arien bekannt;

Demofonte (1743): Sinfonia und alle Rezitative unbekannt;

Tigrane (1743): über die Hälfte aller Nummern und alle Rezitative unbekannt;

Sofonisba (1744): über die Hälfte aller Nummern und alle Rezitative unbekannt;

Poro (1744): nur 2 Arien bekannt;

Ippolito (1745): 9 Arien ganz oder teilweise bekannt;

La Caduta de' Giganti (1746): 6 Nummern bekannt;

1 Unter Nummern werden hier und im folgenden alle geschlossenen Stücke wie Sinfonia, Arie, Duett, Terzett, Quartett, Cavatina und Chor (Tutti) verstanden.

2 A. Wotquenne, *Catalogue thématique des oeuvres de Chr. W. v. Gluck*, Leipzig 1904 (Reprint Hildesheim-Wiesbaden 1967); K. Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Köln 1973, S. 272-307, 328-333 (Analecta musicologica. 13).

Artamene (1746): 6 Nummern bekannt;³
Issipile (1752): 4 Nummern ganz oder teilweise bekannt;
La Fausse Esclave (1758): Ouverture unbekannt;
L'Arbre enchanté (1759): Ouverture unbekannt;
Le Cadi dupé (1761): Ouverture teilweise unbekannt;
Arianna (1762), Pasticcio: völlig unbekannt;
Enea e Ascanio (1764):⁴ völlig unbekannt;
Iphigenie (1765), Ballett, völlig unbekannt;
La Vestale (1768) = Umarbeitung der *Innocenza giustificata* von 1755: alle Änderungen unbekannt.

Überblickt man diese insgesamt doch recht umfangreiche Liste mit immerhin 17 Titeln, so fällt auf, daß namentlich im Frühwerk des Komponisten erhebliche Lücken klaffen, aber auch aus der Zeit der italienischen Reformdramen fehlt noch manch wichtiges Bindeglied zum Spätwerk wie etwa das Ballett *Iphigenie* oder *La Vestale*.

Angesichts einer so lückenhaften Werküberlieferung bedeutet jeder Neufund eine Bereicherung unserer Kenntnis und ein sichereres Fundament für spezifische Fragestellungen an das Werk Glucks und – weiterreichend – auch an den Opernbetrieb des 18. Jahrhunderts.

Dank eines Hinweises von Alberto Basso (Turin) wurde ich auf ein Manuskript des *Poro* aufmerksam, das sich im Archivio musicale der Società del Whist / Accademia Filarmonica zu Turin befindet.⁵ Es handelt sich um zwei Faszikel in einer Sammelhandschrift. Sie haben folgendes Titelblatt: *PORO / OPERA P[RIM]A NELL'ANNO MDCCLV / COMPOSIZIONE DEL GLUCK*. Die Jahresangabe ist insofern korrekt, als die Karnevalsaison 1745, wie gewöhnlich, mit der ersten Oper bereits am 26. Dezember 1744,⁶ in unserem Falle Glucks *Poro*, eröffnet wurde. Die besagte Handschrift enthält (leider) nicht die gesamte Oper, sondern (auf den Seiten 247-271)⁷ lediglich einige Nummern in einer Niederschrift für Basso und jeweilige Oberstimme, also im Klavierauszug. Dabei lassen sich zwei Schreiberhände unterscheiden: eine für die „*Ouverture*“ und eine für die übrigen Nummern. Es sind in der Turiner Handschrift die Sinfonia (S. 249-252), das Duett „*Se mai turbo il tuo riposo*“ (S. 253-260), die Arien „*Se viver non poss'io*“ (S. 261-264), „*Di rendermi la calma*“ (S. 265-268) und „*Son confusa pastorella*“ (S. 269-271).

Von diesen 5 Nummern sind zwei bereits anderweitig überliefert; sie können damit die Echtheit der Turiner Handschrift belegen. Die Sinfonia wies Rudolf Gerber bereits 1951 im Waldstein-Archiv zu Hirschberg (heute in Prag) nach, wo sie als „*Ouverture del Signor Gluck*“ in Stimmen (Streicher und Basso continuo) überliefert ist.⁸ Gerber konnte die Sinfonia nur als Einzelstück vorstellen; nun wissen wir, daß sie als Einleitung zum *Poro* von 1744 gedient hat. Die Tempi der drei Sätze stimmen im übrigen in der Waldstein-Handschrift und der Turiner Handschrift überein: Allegro (54 Takte), Andante (51 Takte), Presto (83 Takte). Bekannt ist auch schon die Arie „*Se viver non poss'io*“. Sie ist durch Josef Liebeskind in seinen Nachträgen zum *Catalogue thématique* Wotquennes nachgewiesen und später noch einmal durch Robert Haas behandelt und auch publiziert worden.⁹

3 Aufgrund von Textübernahmen aus früheren Opern und Umdichtungen bereits vertonter Texte läßt sich erahnen, wie die Opern *La Caduta de' Giganti* und *Artamene* ausgesehen haben könnten, vgl. K. Hortschansky, *Parodie und Entlehnung*, S. 48-51.

4 Der endgültige Nachweis der Autorschaft Glucks steht noch aus, s. Chr. W. Gluck, *Orphée et Euridice*, hrsg. von L. Finscher, Kassel 1967, S. XXIV, Anm. 94 (Gluck, Sämtliche Werke. I, 6). 5 Herr Dr. Giuseppe Percival danke ich bestens für die Überlassung einer Kopie.

6 Vgl. A. Wotquenne, *Catalogue thématique*, S. 190.

7 Die Paginierung scheint älteren Datums zu sein.

8 R. Gerber, *Unbekannte Instrumentalwerke von Christoph Willibald Gluck*, in: *Die Musikforschung* IV (1951), S. 309.

9 J. Liebeskind, *Ergänzungen und Nachträge zu dem Thematischen Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Gluck von Alfred Wotquenne*, Leipzig 1911, S. 6; R. Haas, *Zwei Arien aus Glucks „Poro“*, in: *Mozart-Jahrbuch* 3 (1929), S. 307-316, 323-330.

Bisher völlig unbekannt sind danach zwei Arien und das Duett. Die Incipits der Vokalstimme lauten (dabei werden jeweils der zu wiederholende Hauptteil A und der Mittelteil B mitgeteilt):

1) Duett I. 16 „*Se mai turbo il tuo riposo*“ (147 Takte)¹⁰

Spiritoso

Se mai tur-bo il tuo ri-po-so—
Per-ché per-do, o giusti de-i, il ri-po--so
A chi mai gli af-fet-ti mie-i

2) Arie II. 15 „*Di rendermi la calma*“ (123 Takte)

Allegro

Di ren-der-mi la cal-ma
Chi ne pro-vò lo sde-gno, se fol-le al mar si fi-da

3) Arie III. 11 „*Son confusa pastorella*“ (155 Takte)¹¹

Allegro

Son con-fu-sa pa-sto-rel-la
O-gni mo-to più leg-gie-ro

Zwei Fragen sind noch zu diskutieren. Ist die in der Turiner Handschrift getroffene Auswahl zufällig? Und, hat Gluck, der sicherlich ebensoviel wie Bach parodiert hat, die Musik der neu bekanntgewordenen Nummern später wiederverwandt?

¹⁰ Bei Metastasio, um dessen *Alessandro nell'Indie* es sich bei dem *Poro* handelt, heißt es zu Beginn des Mittelteiles etwas abweichend „*Per chi perdo*“. Das Original-Libretto der Aufführung von Glucks Werk 1744 bringt denselben Wortlaut wie Metastasio.

¹¹ Das Original-Libretto und die Handschrift Turin bringen nicht den Text der 2. Strophe der Metastasio-Arie, sondern eine neue 2. Strophe: „*Ogni moto più leggiero / Mi spaventa e mi scolora; / È lontana ancor l'aurora, / E non spero un chiaro dì.*“

Das Duett I. 16 wird von der Prima donna und dem Primo uomo gesungen; in Turin waren dies Angiola Paghetti, die bisher anderweitig nicht nachzuweisen ist, und Mariano Nicolini, ein Kastrat, der – nach vorläufiger Kenntnis – von 1732 bis 1756 in Mantua, Venedig, Rom, Crema, Cremona, Genua, Neapel, Verona, Padua, Mailand und Lucca aufgetreten ist.¹² Beide haben ansonsten nicht wieder in einer Gluck-Oper gesungen.

Zwei Arien, nämlich „*Di rendermi la calma*“ und „*Son confusa pastorella*“ gehören zur Rolle der Seconda donna; in Turin war dies Domenica¹³ Casarini (auch Cesarini geschrieben), die zuvor schon zwei Gluck-Partien gesungen hatte: die Creusa im *Demofoonte* (Mailand 1743) und die Janisbe in *Sofonisba* (Mailand 1744). Auch wirkte sie als Rosmiri in der von der Gluck-Forschung umstrittenen Oper *Arsace* (Mailand 1743) mit.¹⁴ Es handelt sich dabei durchweg um Sekundärer-Rollen. Domenica Casarini ist an verschiedenen Orten bis 1756 nachzuweisen (Venedig, London, Neapel, Padua), wobei sie in späteren Jahren stets als Prima donna auftrat; ihre erste Rolle ist jedoch – wiederum nach vorläufiger Kenntnis – anscheinend die der Creusa gewesen. Seit 1752 (?) war sie mit dem Komponisten Gaetano Latilla verheiratet.

Die letzte in Turin überlieferte Arie schließlich, „*Se viver non poss'io*“ erklang aus dem Munde des Secondo uomo Gandarte, dargestellt von Giuseppe Gallieni, der zuvor schon zweimal mit Gluck zusammengearbeitet hatte: 1742 in Venedig im *Demetrio* als Olinto und 1743 in Crema bei Mailand in *Tigrane* als Oronte, beides ebenfalls Sekundärer-Partien. Im übrigen ist Gallieni vorläufig von 1742 bis 1761 noch in Genua, Cremona, Verona, Padua und Parma nachweisbar.

Nach dem Gesagten hat es den Anschein, als ob die Turiner Handschrift weniger die Nummern des ersten Paares als einige Stücke bewährter Gluck-Sänger konservieren wolle.¹⁵ Hinzu kommt allerdings noch ein anderer Gesichtspunkt. Der Stellung nach handelt es sich bei drei der vier in Turin überlieferten Vokalnummern um die Schlußstücke der Akte I, II und III (sieht man bei letzterem einmal von dem Tutti der scena ultima ab). Die Arie „*Se viver non poss'io*“ ist die vorletzte des 2. Aktes. Danach wäre das Auswahlprinzip eng an den Aufbau einer Opera seria des 18. Jahrhunderts gebunden, wonach die Aktschlüsse jeweils Höhepunkte darstellen und dort im allgemeinen die effektvollsten Nummern stehen. Die Dramaturgie der frühen Operntexte Metastasios, die noch häufig den Schluß eines der beiden Akte durch Nebenpersonen kennt, ist beim *Alessandro nell'Indie* (1729) – in Turin 1744 kam dieser unter dem Titel *Porò* heraus – insofern gewahrt, als am Ende des 2. Aktes nicht die beiden Hauptpersonen Cleofide und Porò hintereinander oder zusammen noch einmal, sondern die beiden Nebenpersonen Gandarte (II. 15) und Erissena (II. 16) auftreten. Die letzte Nummer vor dem Tutti im 3. Akt gehört dagegen gewöhnlich der Seconda donna oder dem Secondo uomo, seltener dagegen dem Confidente oder dem Tenor; in unserem Fall singt sie wiederum die Seconda donna Erissena. Zusammengefaßt heißt das: Die in Turin überlieferte Auswahl ist nicht zufällig, insofern sie die Schlußnummern der Solisten in den drei Akten überliefert; dabei ergibt sich angesichts der Dramaturgie des Metastasio-Dramas ein Übergewicht an Sekundärer-Arien, das zufällig oder – für die Turiner Zusammenstellung – beabsichtigt gewesen sein kann, werden doch damit gleichzeitig die Nummern bewährter Gluck-Sänger festgehalten.

Man weiß von Gluck, daß er in erheblichem Ausmaß eigene Kompositionen für spätere Werke wiederverwandt hat. Dabei haben vor allem seine Jugendwerke als Reservoir für nachfolgende Opern gedient. Nun fällt auf, daß von den neu bekannt gewordenen Nummern des *Porò*

12 Ich verzichte hier wie im folgenden auf Nachweise der Auftritte im einzelnen; sie sind aus der umfangreichen Theater-Literatur, aber auch aus Libretto-Kopien gezogen, die seit mehreren Jahren im Archiv zur Librettistik der Opera seria des 18. Jahrhunderts am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt a. M. gesammelt werden.

13 Nicht Domenico, wie A. Wotquenne, *Catalogue thématique*, S. 190, schreibt.

14 Vgl. dazu K. Hortschansky, *Gluck und Lampugnani in Italien. Zum Pasticcio „Arsace“*, in: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, Bd. 3, hrsg. von F. Lippmann, Köln-Graz 1966, S. 49-64 (Analecta musicologica. 3).

15 Auch die Sänger der beiden restlichen Partien der Oper, Domenico Bonifacci als *Alessandro* und Anna-Maria Binachi als *Timagene* haben weder zuvor noch später in einer Gluck-Oper mitgewirkt.

keine einzige parodiert wurde. Damit scheint sich die Vermutung, der *Porò* habe aus noch unbekanntem Gründen für das Entlehnungsverfahren keine Rolle gespielt, weiterhin zu bestätigen, denn bereits früher fiel auf, daß auch Texte der *Porò*-Nummern nicht für die beiden, weitgehend aus frühen Opern zusammengestellten Londoner Werke *La Caduta de' Giganti* und *Artamene* umgedichtet oder textgetreu wiederverwandt worden waren.¹⁶ Welche spezifische Bewandnis es mit dem *Porò* im Schaffen Glucks hat, muß weiterhin offenbleiben.

Z u s a m m e n f a s s u n g : Die Auswahl der in jeweiliger Oberstimme und Basso notierten 5 Nummern (Sinfonia, Duett, 3 Arien) zum *Porò* von 1744 vervollständigt unsere Kenntnis des Gluckschen Oeuvres erneut um ein kleines Stück. Eine stilistische Betrachtung war hier nicht angestrebt und müßte in einem größeren Zusammenhang erfolgen.¹⁷ Die Überlieferung will offensichtlich die Aktschlüsse als Höhepunkte festhalten. Für die von Gluck weidlich genutzte Entlehnungspraxis scheint der *Porò*, gemessen am bisherigen Stand der Kenntnis und den hier vorgestellten Neufunden, keine Rolle gespielt zu haben. Man möchte hoffen, daß sich in der nächsten Zeit das Jugendwerk Glucks aus oberitalienischen Quellen komplettieren läßt.

Giovanni Battista oder Johann Christoph? Ein Nachtrag zur Genealogie der Toeschi

von Walter Lebermann, Bad Homburg

In einem mit *München, 17. August 1798* datierten Gutachten des pfalz-bairischen Wappenzensors von Hosson erscheint der Name des Bittstellers mit Johann Maria Christoph Toesca. Gemeint war damit der vormalige kurpfälzische Hofmusiker *Joannes Baptista Toeskij* – so kennen wir ihn aus der Mannheimer Trauungsmatrikel unter dem 12. August 1767 (als Giovanni Battista ging er in die Musikgeschichte ein). Sein Taufeintrag war bislang nicht bekannt. Nachdem in jüngster Zeit der Ludwigsburger Taufeintrag des älteren Carl Joseph Toeschi nachgewiesen werden konnte,¹ wurde jetzt unter dem 1. Oktober 1735 der Stuttgarter Taufeintrag des Johann Christoph, Sohn des Konzertmeisters Alexander Toeschi und seiner Ehegattin Octavia geb. Santpieren (recte: Saint Pierre) gefunden.² Als Taufpaten sind u. a. genannt der

16 K. Hortschansky, *Parodie und Entlehnung*, S. 50, 265.

17 Vorarbeiten liegen vor durch E. Kurth, *Die Jugendopern Glucks bis Orfeo*, in: Studien zur Musikwissenschaft, 1 (1913), S. 193-277, und H. Abert, *Glucks italienische Opern bis zum „Orfeo“*, in: Gluck-Jahrbuch, 2 (1915), S. 1-25, auch in ders., *Gesammelte Schriften und Vorträge*, hrsg. von F. Blume, Halle (Saale) 1929, S. 287-310.

1 Vgl. Walter Lebermann, *Zur Genealogie der Toeschi*, in: Die Musikforschung XXII, 1969, S. 200-202.

2 Den Fund verdanken wir den gedruckten Kirchenregistern mit den Taufen, Trauungen und Sterbefällen aller Konfessionen für den Zeitraum von 1693 bis 1848. Die Titelseite für das Jahr 1693 lautet: *Dem / Durchleuchtigsten Fürsten und Herrn / HERRN / Eberhard Ludwig / . . . / Übergiebt / Eine Ausführliche Verzeichnuß / Was sich in dem nunmehr durch GOTTES Gnad zurückgelegten 1693sten / Hunger- Kummer- und Jammer-Jahr in allhiesiger Fürstlichen Residentz- / Stadt Stuttgart in denen Kirchen merckwürdiges zugetragen / . . .* Die Titelseiten wurden für jeden Jahrgang mehr oder weniger verändert. Herrn Stadtarchivdirektor Dr. Leipner dankt der Verfasser für freundliche Hilfe beim Nachweis des gesuchten Eintrags.

Hof-Kammerrat Christoph Schmidlin, der Kammermusiker Wenzeslaus Sporn und der Großvater mütterlicherseits des Täuflings Johann Baptist Santpiere (recte: Saint Pierre). Ganz offensichtlich hat der Bittsteller von 1798 zu seiner Legitimation den Taufschein vorlegen müssen, in welchem die Vornamen Johann und Christoph genannt sind. Über die Orthographie des Familiennamens – hier Toeschi, da Toesca – hat aber der Wappenzensor großzügig hinweggesehen.

Weitere Dokumente zum Prager „Wozzeck“ 1926 von Volker Scherliess, Rom

An gleicher Stelle hat vor kurzem Konrad Vogelsang über *Alban Bergs „Wozzeck“ in Prag 1926 und in Leningrad 1927* berichtet (Mf 1973, S. 352-364). Ein derartiger Versuch, anhand von Zeitungskritiken das äußere Schicksal eines bedeutenden Kunstwerkes zu erhellen, ist immer begrüßenswert, denn er kann als Beitrag zur Rezeptionsgeschichte wesentliche Aufschlüsse geben. Besonders reizvoll ist er natürlich, wenn, wie im genannten Falle, noch zahlreiches Material vorliegt. Es sei daher nicht nur als Entgegnung, sondern vor allem als Versuch zur Ergänzung verstanden, wenn hier ein paar weitere zeitgenössische Berichte, beschränkt auf den Prager *Wozzeck*, folgen.

Bei den Vorarbeiten zu einer Monographie über Alban Berg¹ hatte ich Gelegenheit, das umfangreiche Archivmaterial in der Universal-Edition (Wien) durchzusehen.² Daraus ergibt sich, daß in zwei – wechselseitig abhängigen – Punkten das von Vogelsang erstellte Bild zurechtgerückt werden muß:

1.) Er zitiert nur zustimmende Stellungnahmen. Während aber die Meinung über die interpretatorischen Leistungen der Prager Inszenierung durchweg anerkennend war, wurde Bergs Oper von einigen Seiten abgelehnt. Diese Ablehnung, die Vogelsang zwar erwähnt, ist aber kaum, wie er vermutet, einer „*zwiespältigen Kunstanschauung*“ entsprungen, sondern sie führt zum nächsten Punkt:

2.) Die ganze Affäre, die sich im Anschluß an den Prager *Wozzeck* entspann, war kein „Opernskandal“ im Sinne künstlerischer Auseinandersetzung, nicht vergleichbar den berühmten Wiener „Schönberg-Skandalen“, voran jenem um Bergs Altenberg-Lieder, sondern eine politische Angelegenheit. Das hat Vogelsang zwar durchblicken lassen, aber er ist im einzelnen ungenau und hat vor allem durch die Auswahl der Pressestimmen die Gewichte einseitig verteilt.

Ich versuche hier also im folgenden eine chronologisch angeordnete Ergänzung, besser nur: Erweiterung seiner Darstellung zu geben.³ Die Wichtigkeit des Themas mag das rechtfertigen.

Vorausgeschickt werden muß, daß in Prag sowohl Mahler, als auch Schönberg und sein Kreis bereits ein großes und wohlwollendes Publikum hatten, was ja durchaus nicht der Normalfall war. Besonders verdient gemacht um ihre Werke hatte sich Alexander Zemlinsky, der von 1911

1 In der Reihe „Rowohlts Monographien“, Reinbek bei Hamburg, im Druck.

2 Auch an dieser Stelle sei Herrn Direktor Alfred Schlee und allen Mitarbeitern des Verlages, besonders der Leiterin des Archivs, Frau Eva Smirzitz, herzlich gedankt.

3 Wiedergaben tschechischer Kritiken erfolgen nach den im UE-Archiv beigegebenen Übersetzungen. Leider konnte nicht mehr in allen Fällen das genaue Datum der Zeitungsausschnitte festgestellt werden.

bis 1927 musikalischer Leiter des Deutschen Theaters war. Er war es auch, der nach Hermann Scherchens Frankfurter Uraufführung (16.6.1924) die *Wozzeck-Bruchstücke* am 20. Mai 1925 in Prag vorstellte. Hatte nun Berg schon aus Frankfurt an Webern schreiben können „Denn schließlich (nach vielen vorherigen Aufregungen und Verschiebung) war alles prachtvoll: die Aufführung selbst, die Sängerin namentlich, der Erfolg von Probe zu Probe sich steigernd, bei den beiden öffentlichen Aufführungen endlich in einen großen Sieg ausartend: bei Publikum, Musikern und Presse“,⁴ so war er auch – wie die Briefe an seine Frau zeigen⁵ – von Zemlinskys Leistung sehr angetan, und der frühere Erfolg wiederholte sich in Prag.

Über Zemlinskys Aufführung der *Bruchstücke* lesen wir in der *Prager Presse*⁶ u. a.: „Diese Oper ist eine der bedeutendsten, vielleicht die bedeutendste Tat der musikalischen Moderne auf der Bühne. Die Tonsprache von heute, die an mehr oder minder interessanter Kleinkunst so reich ist, wagt hier einen großen Wurf. Der junge Komponist, der seit langem als die größte Begabung des Schönberg-Kreises neben A. von Webern und Egon Wellesz genannt wird, steht seit dem Erfolg nur weniger Szenen seines 'Wozzeck' bei dem Frankfurter Tonkünstlerfest im Mittelpunkt des Interesses. Es ist hier, zum ersten Mal in der Musikgeschichte, mit solcher Konsequenz der Versuch gemacht, die absolute Musik und die dramatische Linie des Ausdrucks zu vereinigen, zu versöhnen. Eine lebendige Widerlegung des Wagnerschen Dogmas vom Musikdrama, das die geschlossene Form als Feind des fließenden dramatischen Vorgangs ansieht und zerstört. Die geschlossene musikalische Form: Symphonie (also Sonate, Suite, Variation, Fuge, Passacaglia usw.) sind der Charakterisierungsrahmen, die Untermauerung fortlaufenden bewegten Bühnengeschehens, wie es Büchners urkräftige, abrupte Szenen bieten. Der erste Akt enthält Charakterstückchen, die die einzelnen Personen nacheinander, in Tönen beschrieben, vorführen, der zweite ist eine Symphonie, die die Gegensätze des Geschehens und deren Wirkung in der Seele des Helden bringt, den dritten bilden eine Reihe von Inventionen, Tongebilden aus je nur einem Thema gebaut.

Durch diese Architektur ist das Werk wie wenige andere geeignet, auch bei der stückweisen Aufführung im Konzertsaal einen geschlossenen Eindruck zu machen und ein Bild von seiner musikalischen Atmosphäre zu entwickeln, dennoch wollen wir hoffen, daß diese Probe nicht ein Ersatz, sondern nur ein Vorspiel der vollständigen Aufführung sein soll . . . Hier ist musikalisch kein Sturm und Drang mehr zu spüren, kein Anlauf und Experiment, hier steht das erreichte, mit sicherem Griff geformte Werk eines reifen Künstlers. Bei aller Strenge und Kühnheit der alten Form und des neuen Inhalts sind hier Klangvisionen von unmittelbarer musikalischer Wahrheit und Phantasie voller Fülle. Zemlinsky arbeitete die vielgliedrige, mosaikhafte Tonfläche dieser Orchesterbilder mit ingenöser Einfühlung heraus.“

Während der Proben zu diesem Konzert traf Berg auch mit Erich Kleiber zusammen, der sich für einen Tag in Prag aufhielt, und „sprach ihn lange wegen *Wozzeck*, der nunmehr gesichert ist. Alle Partien zwei-, dreifach besetzt, wir sprachen alles durch. Es gibt kein Hindernis mehr!“⁷ Und einen Tag später teilte er seiner Frau mit: „Die tschechische Oper (*Ostrčil*) will den *Wozzeck* für 1925/26 erwerben. Am Spielplan von Brünn (Neumann) steht er schon.“⁸ (Die Brünnener Aufführung fand erst 1932 statt.) Hier gilt es festzuhalten, daß – entgegen der einleitenden Äußerung Vogelsangs (S. 352) – bereits einige Tage vor dem erfolgreichen Prager *Bruchstücke*-Konzert unter Zemlinsky und lange vor der Kleiberschen Uraufführung der Oper in Berlin (14.12.1925) Otakar Ostrčil die Oper für sein Theater angenommen hatte.

Berg sah sich ein paar Abende später Janáčeks *Schlaues Füchlein* im Tschechischen Nationaltheater an und berichtet: „Ein sehr schönes Theater, hoftheaterhaft, wunderbares Orchester,

4 17. 6. 1924 an Webern (aus der von der Universal-Edition zur Publikation vorbereiteten Abschrift der Korrespondenz Berg-Webern, Nr. 354).

5 Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, München-Wien 1965, S. 535-539.

6 Ohne Datum, zitiert nach einer Zusammenstellung von – freilich ausnahmslos positiven – Pressestimmen, die von der Universal-Edition herausgegeben wurde.

7 *Briefe an seine Frau*, S. 535 (15. 5. 1925).

8 Ebenda, S. 536 (16. 5. 1925).

tadellose Regie, mittelmäßige Sänger“⁹,⁹ welch letztes Urteil er im Jahre darauf, während der Wozzeck-Proben, revidieren sollte: Er schrieb am 9.11.1926 an Verwandte in Wien: „Wenn alles gut geht, wird es eine fabelhaft schöne Aufführung. Es ist eine *G e s a n g s - O p e r*, wie jede andere – wenn *S ä n g e r* da sind! Und die *s i n d* in Prag eben da!“¹⁰

Nun kam es also am 11. November 1926 zur *Wozzeck*-Premiere in Prag, aber eben nicht, wie vom Publikum erwartet, im Deutschen Theater unter Zemlinsky, sondern unter Ostrčil im Tschechischen Nationaltheater, natürlich in tschechischer Sprache. Das *Montagsblatt* schrieb dazu: „Als die vor anderthalb Jahren in einem philharmonischen Konzert des deutschen Theaters gehörten Bruchstücke aus der damals noch unaufgeführten ‚Wozzeck‘-Oper Alban Bergs ein gewichtiges Zeugnis für die außergewöhnliche Bedeutung des Werkes ablegten, durfte die Hoffnung ausgesprochen werden, der spontane starke Erfolg der Konzertaufführung werde nicht ungenutzt bleiben. Tatsächlich ist Prag die erste Stadt, die nach dem Uraufführungsort Berlin den ‚Wozzeck‘ bringt, aber leider hat sich das deutsche Theater vom tschechischen Nationaltheater den Rang ablaufen lassen und Zemlinsky, der gewiß nichts unversucht ließ, die Erwerbung der Oper durchzusetzen, mußte die Wozzeck-Ehren an den Chef der tschechischen Oper abgeben.“

Im folgenden seien zunächst Auszüge aus anderen positiven Besprechungen als Erweiterung des von Konrad Vogelsang gegebenen Berichtes nachgetragen:

Der Morgen (13.[?] 11. 1926): „Die Musik ist (trotz der äußerlich streng festgehaltenen Formen) losgelöst von alldem, was wir bisher gehört haben. Sie ‚kühn‘ zu nennen, wäre zu wenig; die Musik liegt abseits von modern oder unmodern, von schön oder unschön, von gut oder schlecht, sie ist groß. Was muß im Gehirn eines Menschen vorgehen, der die Marien-Szenen mit ihrer herben Süße, die Doktor-Szenen mit ihrem satanischen Humor und die herzerreißende Kinderszene am Schluß so zu musikalischem Leben erweckte?“

Prager Presse (Josef Bartoš, 13.11.1926): „Berg ist wiederum eine Synthese gelungen, die Synthese Mahlers, Schönbergs und Debussys. Die verschiedenartigsten Elemente erscheinen hier zu einer Einheit verkittet. Fünfzehn Bilder defilieren vor unseren Augen, aber keine disparaten Bilder, aus denen mit billigen Effekten ein Theaterstück zusammengestoppelt worden wäre, sondern ein Drama, das ein erschütterndes Drama mit prachtvoll kathartischem Schluß beinhaltet, der ungefähr diesen Sinn hat: das Leben ist schrecklich und voller Strudel und Wirbel und nur ein Kind vermag seine Abgründe mit einem Lächeln zu überbrücken, weil es das Leben nicht kennt und in den Illusionismus seiner Spiele eingesponnen ist . . . Denn die Deutung des ‚Wozzeck‘ beruht darin, daß Berg bei Anwendung der allermodernsten Technik wieder einmal direkt zum Herzen des Menschen zu sprechen vermochte. Hier sind wir endlich aus dem Bereiche jener exklusiven, l’art-pour-l’artistischen und zerebralen, nur für einige Auserwählte geschriebenen Musik herausgekommen, deren wir so viel zu hören bekamen und die uns nur zu Widerspruch gereizt hatte durch ihren Mangel an Invention und ihre Gedankenarmut. Bergs Musik ist nicht affektiert, sondern durchaus natürlich, trotz der Modernität ihres Ausdrucks. Im ‚Wozzeck‘ ist endlich wieder ein Künstler von reichem Fonds zu Worte gekommen, der den Funken der Begeisterung auch in der Brust des Laien-Hörers zu entfachen versteht. Die ‚Wozzeck‘-Musik läßt niemanden kühl, der ein Herz im Leibe hat. Musikalität ist etwas mehr als nur das Unterscheiden musikalischer Formen!“

Rude Pravo (Zdenek Nejedly, 13.11.1926): „Obwohl Berg von Schönberg ausging, begnügte er sich doch nicht mit Schönberg, sondern da er die mächtigen Erschütterungen unserer Zeit durchlebte, schlug er sich durch die Schönberg’sche Dekadenz durch auf das andere Ufer, an dem er den Menschen fand. Es ist dies allerdings ein anderer Mensch als der, den wir aus der bisherigen Musik kennen . . . Es ist ein armer Teufel, ein geschlagener und mit allem, was sich

9 Ebenda, S. 539 (19. 5. 1925).

10 Postkarte, die mir dankenswerterweise Herr Professor Swarowsky (Wien) zusammen mit weiteren Berg-Dokumenten zur Verfügung stellte. – Faksimile im Ausstellungskatalog *Schönberg – Webern – Berg, Bilder – Partituren – Dokumente*, Wien, Museum des 20. Jahrhunderts 17. 5. - 20. 7. 1969, S. 59.

rund um ihn her, über ihn und gegen ihn stellt, ein zerschlagener Mensch. Wozzeck ist Soldat, der seinen Hauptmann, den er rasiert und den Doktor nur zum Lachen reizt. Aber auch sein Genosse, der Tambour, ist ein Rohling, der ihm das Weib verführt und ihn selbst verletzt. Aber es liegt nicht so sehr daran, was hier geschieht, sondern daran, wie dieser arme Wozzeck von seiner ganzen Umgebung gehetzt wird, bis er die Frau und dann sich vernichtet. Das ist die neue Moralität dieses Musikdramas, nicht nur im Text, sondern auch in der Musik. . . Sie trägt noch manche Spuren Dekadenz an sich vom Typ Schönbergs in der Technik sowohl als in der Form, aber das Ziel, das sie erreicht, ist schon neu. Die Geschlossenheit der modernen Musik wendet sich hier direkt gegen jene, von denen sie geschaffen worden ist, denn sie karikiert gerade diese erbärmliche Welt, der sie zur Verschönerung hätte dienen sollen. Diesen Sinn haben hier die vortrefflichen Karikaturen des Hauptmanns und des Doktors. Umso größer sind auch die Abgründe, die sich hier eröffnen, sowie wir zu diesem neuen Menschen, zum Wozzeck durchdringen. Wenn das auch nach dem Vorwurf ein wehrloser armer Teufel ist, so spüren wir aus der Bergschen Musik doch, wie er eigentlich stark, stärker als alles um ihn ist und wie auf der anderen Seite der Hauptmann und der Doktor in ihrem Klassenstolz, die eigentlich Erbärmlichen sind, Krüppel an Gefühl und Seele, und das gibt dem ganzen Werk seine seltene Kraft; und deshalb ist es eines der wunderbarsten Kunstwerke der heutigen Zeit, mutig im Gedanken und in der Technik, reich in der Erfindung, mit geradezu genialen musikalischen Einfällen.“ Und die Kritik schließt: „Der Kampf, der am Donnerstag ausgekämpft wurde, wird sicherlich bald und anderwärts seine Früchte tragen.“

Diese Beiträge sind, ebenso wie die von Vogelsang mitgeteilten, positiv. Besonders die beiden letzten Auszüge scheinen mir beachtenswert. Sie treffen etwas vom Gehalt der Oper, der weit über das konkret Analysierbare hinausgeht und der auch heute jeden Menschen unweigerlich packt – jenes, was Ernst Bloch als *Gegenstand* dieser Musik mit dem Begriff des *Wetters* zu umschreiben sucht.¹¹ Berg selbst hatte ja mit dem *Wozzeck* nicht nur *musikalisch* und zum *Theaterstandpunkt* etwas sagen, sondern unbedingt auch *moralisch* wirken wollen.¹² Seine eigenen Kriegserlebnisse¹³ spiegeln allgemein Erlebtes wider, und so sah er „das *Reinmenschliche* (das Volk) hervorgehoben und nicht das *Einzelgeschick*.“¹⁴ Allerdings, das sei betont, Berg zu einem musikalischen Klassenkämpfer hinabstilisieren zu wollen, wie es der *Rude Pravo* Artikel zum Schluß intendiert, ist natürlich ebenso verfehlt wie die entgegengesetzte Ansicht, sein *Wozzeck* erschöpfe sich in der Anwendung formaler Mittel.

Inzwischen hatte die Kampagne, die offensichtlich schon vor der Premiere gegen Berg und vor allem gegen Otakar Ostrčil inganggesetzt worden war, heftige Formen angenommen. Hier fehlen mir im einzelnen die Dokumente. Das Meiste dürfte auch nicht schriftlich abgefaßt, sondern durch einen „Mundpropagandafeldzug“ lanciert worden sein und ist also gar nicht greifbar. Ausmaß und Ton der Aktion lassen sich nur ahnen, wenn man etwa den Bericht der Wiener Zeitung *Der Tag* (16. 11. 1926) unter der Überschrift *Der „Jude“ mit der „germani-*

11 „Was Bergs ‚Wozzeck‘ angeht, so ist Gegenstand seiner Musik weder die automatische Härte eines Schicksals noch bereits die erhabene einer Kathedrale, sondern der arme, leidende Mensch, sondern der Abgrund gerade des schutzlosen Wetters in und außer ihm. Wind auf der Straße, die riesengroß aufspielende Angst des Abendhimmels über der Stadt, der trübe Mond werden zur Ausbreitung des Menschen oder zur Fata Morgana des schrecklich Allernächsten am Himmel; Wetter, nur dieses, ist im ‚Wozzeck‘ dramatis et musicae persona. Darum ist das *Espressivo* hier ebenfalls nicht pathetisch, sondern realistisch, nämlich als intensivste Bezeichnung des leidend vorhandenen Menschen; Bergs Musik des *Wozzeck*-Menschen ist die *Wettermusik* seiner Einsamkeit, seiner Unbestimmtheit und Trauer.“ Ernst Bloch, 1935 in: *Erbschaft dieser Zeit*, Neuausgabe Frankfurt/Main 1962, S. 238. (Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Herrn E. G. Güse, Hamburg.)

12 Vgl. *Briefe an seine Frau*, S. 508 (11. 4. 1923).

13 Ebenda, S. 376 (7. 8. 1928): „Steckt doch auch ein Stück von mir in seiner [Wozzecks] Figur, seit ich ebenso abhängig von verhaßten Menschen, gebunden, kränklich, unfrei, resigniert, ja gedemütigt, diese Kriegsjahre verbringe.“

14 Ebenda, S. 508 (11. 4. 1923).

schen“ Musik liest: „Heute abend kam es bei der Wiederholung (von) Alban Bergs Oper 'Wozzeck' im Tschechischen Nationaltheater neuerlich zu großen Skandalenszenen, die durch die Pressestimmen hervorgerufen waren, die nach der Premiere den Wiener Komponisten zum Juden stempelten, der mit seiner germanischen Musik das tschechische Volk vergiften wollte. – Die Demonstrationen, die bereits die Premiere begleitet hatten, nahmen heute einen solchen Umfang an, daß nach dem vierten Bild des zweiten Aktes der Vorhang fallen mußte und eine Pause eintrat. Als der Vorhang wieder in die Höhe ging, setzte auch der Tumult wieder ein. – Es wurde auf Schüsseln gepfiffen, mit Glöckchen geläutet usw., so daß der Kapellmeister, Operndirektor Ostrčil, den Taktstock wegwarf und den Orchesterraum verließ. – Während der Tumult im Zuschauerraum andauerte, begaben sich Polizeibeamte auf die Bühne und verboten das Weiterspielen. Das Theater wurde von der Polizei geräumt. – In der Propaganda gegen 'Wozzeck' hatte sich besonders die 'Narodni Listy' hervorgetan.“

Narodni Listy (13.11.1926) enthielt u. a. folgende Passagen: „Der 'Wozzeck' hatte bei der donnerstägigen Premiere im Nationaltheater einen ungeheuren äußeren Erfolg, wie ihn im letzten Jahrzehnt keine tschechische Oper errungen hat. In den Applaus, der den Autor, den Dirigenten, den Regisseur und die Solisten umgab, mischten sich auch Mißfallensbezeugungen, aber sie waren ganz schüchtern und verschwanden in den Begeisterungstürmen. Wenn Herr Berg aber glaubt, daß er beim tschechischen Publikum gesiegt habe, so muß ich ihn gleich aus diesem Irrtum befreien. Vor allem war im Nationaltheater diesmal so viel Deutsch zu hören, wie bislang niemals.“

Der letzte Satz erinnert im Kontext des ganzen Artikels durch seinen Ton unwillkürlich an jene Bemerkung von Paul Zschorlich,¹⁵ der anlässlich der denkwürdigen Uraufführung der *Lulu-Suite* am 30. November 1934 in Berlin den „unverkennbar starken Anteil jüdischer Hörer, wie stets in den Kleiber-Konzerten“ besonders tadelnswert fand. Die Folgen jener *Lulu-Suite*-Aufführung sind bekannt; dem Autor der tschechisch-nationalistischen *Narodni Listy* sollte kein so gründlicher Erfolg vergönnt sein wie seinem deutschen Kollegen.

Doch greifen wir nicht vor. Das Blatt fährt fort: „Mir fiel das Programm der Novitäten an der Petersburger Oper in die Hand . . . Und siehe da, unter den Novitäten gibt es dort keine slawische Oper, dafür paradiert dort der 'Wozzeck'. Ach so, Leningrad! Und deswegen auch Prag! Die Seelenverwandtschaft! Und schon sehe ich die Hand des bolschewistischen Exponenten im tschechischen Kulturleben.“

Die Nationalisten wollten weniger Alban Berg als vielmehr Ostrčil und sein Engagement für die Moderne treffen. Dazu die *Prager Presse* (20.11.1926) u. a.: „Es wäre begreiflich, wenn der Widerspruch gegen Bergs 'Wozzeck' bei der ersten Aufführung elementar ausgebrochen wäre, obwohl sich auch da Leute, die mit einem Pfeifchen ins Theater gehen, hätten verdächtig machen müssen. So aber bedurfte es erst der Äußerung der nationalistischen Presse, die aus einer rein künstlerischen Angelegenheit des Theaters ein Politikum machte. In dem Kampfe, den gewisse Kreise seit Jahren gegen den in seiner rühmensewerten Objektivität unbeirrbar Opernleiter des tschechischen Nationaltheaters führen, gab die Aufführung eines Werkes, dessen Charakter Gelegenheit zu verschiedenster Einstellung gibt, willkommenen Anlaß, zum Sturm zu blasen. An Stelle der sachlichen künstlerischen Auseinandersetzung, die gewissenhaft das Für und Wider eines Kunstereignisses von so weittragender Bedeutung zu erörtern hätte, traten in der Stellungnahme der tschechischen nationalistischen Blätter Unsachlichkeit, persönliche Gehässigkeit und heuchlerische Prestigevorwände.“

Die Vorwürfe der einseitig nationalistischen, antideutschen und anti-jüdischen Parteinahme versuchte darauf die *Narodni Listy* (18.11.1926) zu entkräften: „Das tschechische Nationaltheater und sein Publikum hat niemals den geringsten Widerstand gegen Autoren irgend einer Nation und eines anderen Bekenntnisses gezeigt, wenn es sich um ein wirklich künstlerisches

¹⁵ Dessen berühmter Ausspruch nach der *Wozzeck*-Uraufführung wurde auch von *Narodni Listy* zitiert: „Man muß sich ernsthaft die Frage vorlegen, ob und wie weit die Beschäftigung mit der Musik kriminell sein kann. Es handelt sich, im Bereich der Musik, um ein Kapitalverbrechen.“

Werk gehandelt hat. " Und sie fährt fort, das tschechische Publikum lehne den *Wozzeck* deshalb ab, „weil er ihm in tiefster Seele zuwider ist“ und es nicht bereit sei, eine Oper zu akzeptieren, die man selbst auf keiner weiteren Bühne Deutschlands angenommen habe. Die Begründung, warum *Wozzeck* dem Autor „zuwider“ sei, entspricht ganz den bekannten Berliner Pamphleten (etwa von Leopold Schmidt oder Paul Zschorlich)¹⁶, sie braucht als rein emotionale Äußerung wütenden Unverständnisses hier nicht weiter erwähnt zu werden. Lediglich die Abqualifizierung des Büchnerschen Dramenfragments als der „unfertigen, zur Aufführung nicht geeigneten Arbeit“ eines – so die Intention – jungen, allzu jungen Mannes ist neu.

Bis hierhin war die Prager *Wozzeck*-Affäre eine Angelegenheit des Publikums und der Presse, bei der es – das ist zu betonen – nicht um künstlerische, sondern um politische, nationale wie weltanschauliche Gegensätze ging. Die folgenden Vorfälle aber bewegten die staatlichen Organe zum Eingreifen:

Bei der zweiten Vorstellung kam es im 1. Akt „zu *Demonstrationskundgebungen für und gegen das Werk. Während dieser Kundgebungen erlitt der Bürgermeisterstellvertreter Prags, Vašek, vor Aufregung einen Schlaganfall, dem er kurz vor Beginn des dritten Aktes erlag.*“ (Der Tag, Wien 11. 11 1926). Hier ist der Bericht Erich Steinhardts in der *Frankfurter Zeitung*¹⁷ anzuschließen: „Es darf aber doch der Theaterleitung nicht zum Vorwurf gemacht werden, daß sie die schon früher terminierte dritte Aufführung auf den Begrübnistag dieses Opfers festsetzte, eine Vorstellung, die in Anwesenheit von Alma Maria Mahler, der das Werk gewidmet ist, ein Debacle erlitt, wie es in der Theatergeschichte wohl selten vorkommt. Der 'Wozzeck' wurde nach dem zweiten Akt abgebrochen, das Theater mußte polizeilich geräumt werden, und die scharfen Debatten setzten sich vor dem Theatergebäude fort. Der Widerstand war organisiert; es genügte die Nachricht, daß der Prager Bürgermeister mit sechs Logenabbonnenten gegen die Oper protestierte, um abends an den zarten Übergängen des Werks die Sirenen und Trillerpfeifen einiger Halbwüchsiger zu bewegen und durch sie das Fallen des Vorhangs zu verursachen.“

Aufgrund dieser Vorkommnisse hat dann der böhmische Landesverwaltungsausschuß „zur Verhinderung weiterer Skandale“ die Wiederholung der Oper verboten.

Damit setzte eine gewaltige Welle der Solidarisierung ein, an der sich außer Musikern auch bildende Künstler, Schriftsteller und Kritiker beteiligten. Es wurde allgemein abgelehnt, in den Worten Leoš Janáčeks „aus der Kunst ein Politikum zu machen.“¹⁸ In einer Zusammenkunft der Prager Künstlerorganisationen am 29.11.1926 besprach man die Probleme, und die *Prager Presse* berichtet darüber (30.11.1926 in dem von Vogelsang S. 355/56 ausgelassenen Teil): „Sämtliche Äußerungen mündeten in die Feststellung, daß es sich hier nicht lediglich um den Fall ‚Wozzeck‘ handele, sondern um eine grundsätzliche Klärung des Verhältnisses zwischen den administrativen Behörden und der Kunst überhaupt . . . (Ein Diskussionsredner) betonte, daß auch die Moderne Galerie in Prag ihre ‚Wozzecks‘ habe, Gemälde von Henri Rousseau und anderen modernen Künstlern, Werke, die man im Dunkel der Magazine vor einem Publikum schütze, das sich etwa vermißt, in einer Modernen Galerie tatsächlich moderne Kunst sehen zu wollen.“ Am Ende wurde eine Resolution verabschiedet, die von 25 Persönlichkeiten des Prager Kulturlebens, darunter den Komponisten Alois Hába und Josef Suk, im Namen von 12 Organisationen unterzeichnet war. Sie folgt hier als letztes Dokument: „Die Oper ‚Wozzeck‘ wurde in einer hervorragenden Vorstellung als bedeutsames Kunstwerk aufgeführt. Ihre Aufführung wurde bei der dritten Vorstellung durch vorbereitete Ausschreitungen gewaltsam unmöglich gemacht. Der Landesverwaltungsausschuß hat, obwohl die sachlichen Einwendungen gegen die Aufführung des Werkes widerlegt wurden, trotz Intervention künstlerischer Kreise die weitere Aufführung verboten. Er hat sich einseitig hinter jenen Teil des Publikums gestellt, der

16 Zum Presseecho nach der Uraufführung vgl. das Sonderheft *Musik der Gegenwart, Eine Flugblätterfolge*, Nr. 9: Alban Bergs „Wozzeck“ und die Musikkritik. Herausgeber Musikblätter des Anbruch, Wien 1926.

17 Zitiert nach *Musikblätter des Anbruch*, Wien 1926, S. 417/418.

18 Ebenda, S. 418.

gegenüber der künstlerischen Leistung den Standpunkt des Terrors eingenommen hat. In dieser Entscheidung des Landesverwaltungs Ausschusses erblicken wir einerseits einen weitreichenden Eingriff in die Freiheit künstlerischer Äußerungen und einen gefährlichen Präzedenzfall für andere Werke, andererseits aber einen Rückzug vor den unverantwortlichen Gewalttaten, die durch andere Maßnahmen hätten eingeschränkt werden sollen. Die Kunstgemeinde bedauert diesen Standpunkt des Landesverwaltungs Ausschusses, der nur eine Kluft zwischen den Forderungen künstlerischer Arbeit und ihren Schutz seitens der Administrative bilden und die Kunstgemeinde mit Mißtrauen und Befürchtungen für die Zukunft erfüllen.“¹⁹

Aus dem hier in Anschluß an Konrad Vogelsangs Bericht Mitgeteilten geht hervor, in wie geringem Maße bei der ganzen Prager *Wozzeck*-Affäre wirklich künstlerische Auseinandersetzungen ausgetragen wurden. Stattdessen ging es um tagespolitische Argumente.²⁰

Was ich hier wiedergeben konnte, ist nur ein Steinchen. Das ganze Mosaik einer Rezeptionsgeschichte des *Wozzeck*, nicht nur in ihren ästhetischen, sondern gerade auch in ihren politisch brisanten Aspekten zu entwerfen, wäre wohl eine lohnende Aufgabe, die nicht zuletzt konkrete und weiterführende Antworten auf die Frage nach dem Zusammenhang von „Kunst und Politik“ erwarten ließe.

¹⁹ Ebenda, S. 420.

²⁰ Vgl. auch Bergs eigne Auffassung in einem Brief an Erich Kleiber, daß es sich um „Ereignisse rein politischer Natur“ handelte. (John Russell, *Erich Kleiber*, München o. J., S. 137.)