
BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Klavieretüde oder Violinetüde?

Zur Frage der chronologischen Priorität

von Dimitris Themelis, Saloniki

Wann die Bezeichnung „Etude“ in der Musik eingeführt wurde, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden. In den Musik-Lexika werden an erster Stelle Klavieretüden als älteste mit dem Terminus „Etüde“ bezeichnete Studienwerke genannt. In Riemanns Musik-Lexikon (II. Aufl., Berlin 1929, Art. *Etüde*) heißt es: „... in der Tat sind die ersten als solche bezeichneten ‚etüden‘ die für Klavier von J. B. Cramer.“ Aber auch die 12. Auflage desselben Musik-Lexikons (Mainz 1967, Art. *Etüde*) vermerkt: „Die erste epochemachende Etüden-Sammlung ... sind J. B. Cramers ‚Etudes pour le pianoforte en 42 exercices ...‘ (I. Teil 1804, II. Teil 1810)“.

Nach Willi Kahl (Art. *Etüde* in MGG) soll Anton Reicha (1770-1836) mit seinem Werk *Etudes ou Exercices pour le pianoforte dirigees d'une maniere nouvelle* vom Jahre 1801 als erster den Terminus „Etüde“ in die Klaviermusik eingeführt haben.

In der Violinliteratur gibt es jedoch bereits vor 1800 folgende nachweisbare Etüden-Ausgaben:

Zwei Ausgaben unter dem Titel: *Etude pour le Violon formant 36 Caprices* von Federigo Fiorillo, die eine von ca. 1798 bei Tranquillo Mollo und Comp. in Wien, die andere noch ältere von ca. 1793 bei Johann Julius Hummel in Berlin¹.

Die Ausgabe der Fiorillo-Etüden von 1793, die ich in meinem Buch *Etude ou Caprice* ... nicht erwähne², fand ich vor ungefähr einem Jahr in einem Katalog des Antiquariats Creyghton, Bilthoven/Holland, und konnte sie dann auch erwerben. Sie ist also der älteste bisher bekannte Beleg einer Etüden-Ausgabe³. Unter den Frühausgaben der Kreuzer-Etüden ist die älteste nachweisbare Ausgabe im Jahre 1803 in Leipzig bei Breitkopf u. Härtel erschienen. Zwei Exemplare dieser Ausgabe befinden sich in der Hochschule für Musik in Berlin⁴.

Aufgrund der obigen Feststellungen ist es notwendig, die bisher in den verschiedenen Musiklexika wie auch sonst in der einschlägigen Literatur im Hinblick auf die chronologische Priorität herrschende Behauptung zu korrigieren und der Violinetüde statt der Klavieretüde den Vorrang zu geben.

1 Die beiden Fiorillo Etüden-Ausgaben tragen keine Jahreszahl. Man kann sie aber auf Grund ihrer Verlagsnummer nach dem üblichen Verfahren genau datieren. Die Ausgabe bei Mollo trägt die Pl. Nr. 85, die andere bei J. J. Hummel die Pl. Nr. 773; nach Angaben von O. E. Deutsch (*Musikverlags-Nummern*, Berlin 1961, S. 16 u. 17 f.) sind die Verlagsnummern der beiden genannten Fiorillo Etüden-Ausgaben in den oben angegebenen Jahren verlegt worden.

2 *Etude ou Caprice. Die Entstehungsgeschichte der Violinetüde*, München 1967, S. 71 f.

3 Allerdings kommt das Wort „Etude“ wesentlich früher vor – z. B. bereits vor 1747 in einer Ausgabe von Tartinis *L'arte dell'arco* bei Hue in Paris. Es handelt sich jedoch um die bekannten Tartini-Variationen über ein Gavotte-Thema von Corelli und nicht um Etüden im eigentlichen Sinne (vgl. *Etude ou Caprice* ... , S. 72, Anm. 4).

4 Eine Ausgabe der Kreuzer-Etüden vom Jahre 1796, die Gerber in seinem *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* (Bd. 3, 1813) angibt, konnte bisher nirgends nachgewiesen werden (vgl. *Etude ou Caprice* ... , S. 101 f.).

Dokumente zur Münchner Hofmusik 1740-1750

von Richard Schaal, München

Für die Amtszeit der ungewöhnlich musikinteressierten Kurfürsten von Bayern Karl Albert (1726-1745, als Karl VII. deutscher Kaiser seit 1742) und Max III. Joseph (1745-1777)¹ fehlten bisher Instruktionen über die Organisation der vielgliedrigen Hof- und Kammermusik. Vom Verfasser aufgefundenes einschlägiges Aktenmaterial ermöglicht nunmehr einen tieferen Einblick in die Verwaltung der Hofmusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts und in ein weitgehend unbekanntes Werke-Repertoire².

Als Intendanten der Hofkapelle weisen die Akten des Staatsarchivs Landshut seit 1740 Franz Maria von Neuhaus nach³. Von ihm sind zwei Aktenstücke aus dem Jahre 1740 unterzeichnet, die sich detailliert mit der inneren Struktur der Hof- und Kammermusik befassen⁴. Vor allem die Personalverhältnisse beleuchtet ein Schreiben des Intendanten vom 22. März 1740 an den Kurfürsten, dessen Interesse zunächst besonders auf die Ablösung der aus Altersgründen nicht mehr tragbaren Musiker gelenkt wird⁵. Musikgeschichtlichen Wert besitzen diese Dokumente als zusammenfassende und durch bemerkenswerte Einzelheiten aufschlußreiche Nachweise über den Mitgliederstand der Hofmusik und über Funktionen der einzelnen Musiker am Vorabend des österreichischen Erbfolgekriegs. Als Kapellmeister leitete Giovanni Porta das Orchester, während die Direktion der Kammermusik in den Händen von Giovanni Ferrandini lag. Noch werden die späteren, als Folge des unglücklichen Krieges notwendigen Einschränkungen nicht sichtbar; vielmehr erscheint die Hofmusik in ihrer ganzen Stärke, welche der prunkvollen Hofhaltung ihres Herrschers entsprach. Vorschläge zur Einrichtung eines Kapellinventars, zur Beschäftigung eines Instrumenten- und Notenverwalters sowie zum Bau eines Notenarchivs und einer Instrumentenkammer lassen den Weitblick eines Intendanten erkennen, der die Mißstände in der Hofmusikverwaltung abzuschaffen gewillt war.

Die Aktenstücke werden nachstehend der Vorlage entsprechend erstmals publiziert. Abkürzungen wurden aufgelöst. Auf die große Willkür in der Rechtschreibung der Zeit sei ausdrücklich hingewiesen.

„Durchleuchtigster Churfürst, Gnedigster Herr, Herr !

Demnach Eur Churfürstliche Durchlaucht auß höchsten Gnaden mich zu dero Obristen Directorn der sammentlichen Hof: und Cammer Music gnedigist ernennet, habe meine underthenigiste Schuldigkeit zu sein erachtet, genaue Vndersuchung vorzunehmen, wie sowohl in dero Hofcapellen: als in denen Cammerdiensten die schuldtige Vollziehung beschehe, und ob nit sowohl unter denen Instrumentisten als Vocalisten einige nothwendthige ersezung vonnoth, nit weniger auch einige mißbräuch eine Zeit hero eingeschlichen sein mögte; dises dan umb so grundmeßiger vollziehen zu können, habe sowohl dero Capellmaister Porta, als Cammermusic Directorn Ferandinj aufgetragen alle beschwerdtpuncten, wie zu Eur Churfürstlichen Durchlaucht vnderthenigisten Diensten und höchsten Interesse die einlichtung beschechen möge, mir pflichtmeßig zu handten zu stehlen; welche dan in dieffster Submission

1 Vgl. Artikel *Maximilian III. Joseph, München, Wittelsbach* in MGG VIII, IX, XIV (dort weitere Literaturangaben).

2 Der Verfasser dankt dem Vorstand des Geheimes Hausarchivs München, Herrn Universitätsprofessor Dr. Hans Rall, für die namens Seiner Königl. Hoheit, des Herzogs Albrecht von Bayern erteilte Benutzungsgenehmigung und für die Genehmigung zur Veröffentlichung der Aktenstücke.

3 Vgl. A. Sandberger in DTBI, S. XXIX, Anmerkung 1.

4 Geheimes Hausarchiv München, Hof-Haushalt-Akten, Signatur 1712 KI 21.

5 Die meisten der namentlich erwähnten Musiker sind bei Eitner verzeichnet, jedoch gelegentlich unter anderer Namensform. Die einschlägigen biographischen Nachweise (für die Tätigkeit der genannten Musiker in München) liefert die Hofamtsregistratur (HR) im Staatsarchiv für Oberbayern (ehemaliges Kreisarchiv) in München.

hiemit beylegen und dero vnderthenigisten Zueuersicht geloben wollen, Eur Churfürstliche Durchlaucht werdten gnedigist erlauben yber ein und ander puncten mündtlich vnderthenigist rehferiren zu derffen.

Wann nun hierauß gnedigist zu ersehen, daß vor allen die unumbgängliche Nothdurfft erfordern will, daß diejenige unter denen Violinisten zu ersezen, welche alters: und infirmitet halber ihren Diensten vor zu stehen nit vermögent seint. Als da ist der junge Blaimb, welcher estropirt, Wolff so uill Jahr nit mehr auszugehen in Standt. Ferdinandt Thomas wegen hohen alter. Der alte Blaimb ingleichen alters halber; als wäre meine underthenigst ohnmaßgebiste mainung, daß vermög meiner mit beygelegten von dero Capellmaister und Cammermusic Directorn underthenigist Guettachten separatim gehorsambst erstatteten Berichten anstadt dieser 4. Cryspinus Starckh und Benno Thomas jeder gegen jährliche besoltung von 300. f. würcklich an und auf zu nemmen, der jüngste Blaimb und Wünckhler hingegen ieder mit 150. f. jedoch mit dem Erstlichen Auftrag anstehlen zlassen gnedigist kündte belibet werdten, daß sie beyde bey einen guetten Maister als dero Wenzl⁶ ferners lehrnen, und sich qualificirter machen sollen, damit sie küfftighin gleichwohlen bey erfundt ihrer Capacitet zu völliger besoltung gelangen können.

So will dan auch bey denen Bratschen die nothwendigkeit erfordern, weillen 2. alters halber nit mehr in Standt, und ohnedis deren nur 4. verhandten seint, mit anderen 2. dauglichen Subjectis die ersezung zu beschechen, und werdten lauth beygebogenen pflichtmeßigen guettachten und meinen besonders underthenigst erstattenten bricht von dero Capellmaister und Cammermusic Directorn an dauglichsten gefundten, als Niclas Diener, welcher zugleich auch buechhalter von der Cammermusic sein, und die saidten underhalten, auch deme die incumbenz gegeben werdten kündte, die violin sowohl in der Capellen, als bey der Cammermusic zu besaidten, welches bisanhero von einem unuerstendtigen Calecanten beschechen, mithin immerwehrente beklagungen vernemmen müessen; Was aber Eur Churfürstliche Durchlaucht disen in ansehung seiner villfeldtigen verrichtungen und bratschen geigen gnedigist anzuhaufften belieben, habe hierinfahls die gernigste maaß nit vorschreiben wollen; der anderte hingegen ware der Eltste under denen accessisten Philipp Heiß, welcher ohnmaßgebist sich auch mit der helffte besoltung indessen zu betragen hat.

Vnd obzwar alle Baß: als Violinzellisten sich in erforderlichen Standt, ihren Diensten vorzustehen befindten, so will aber jedoch die unumbgängliche Nothdurft erfordern ein capables subjectum anzustehlen, welches sonderbah in denen Operen mit den großen Violon bey den anderten Cembalo zu accompagniren gewaxen ist; zumahlen dann vermög von dero Capellmaister und Cammermusic Directorn abgegebenen und in meinem specialiter erstallten gehorsambsten bricht beyligentes guettachten dahin sich bewürfft, das hierzu vor allen der einige Jahr lang ohne einzig Entgelt fleißige accessist Zecheter⁷ in all erforderlichen Standt zu sein hierinfahls vollkomnes contento zu geben, und zwar hiezue umb so mehr angestellt zu werdten miritirt, als er schon 6. Jahr in unterschiedlichen instrumentis sich willigst gebrauchen lassen, auch dessen eigne noch anhero seines Vattern villfeldtige meriten, als er sich denn in die 40. Jahr mith unterschiedlichen gefährlichen Diensten als Trompeter dergestalten würdig gemacht, von Eur Churfürstlichen Durchlaucht mit einen jährlichen Salario gnedigst angesehen zu werdten, und zwar umb so mehr, als ich die wahrheit zue steur zu contestiren, daß dessen capacitet, guette aufführung, und empsiger fleiß in gnedigiste consideration zu ziehen seyn will.

Was nunmehr die Vocalmusic betrifft, ist dise dermahlen also bestehlet, daß alles in seinen Standt verbleiben kann, außer die höchste nothwendigkeit einen tenoristen erfordern will; und obwohlen dermahlen 5. verhandten, so ist doch gewiß, daß von allen kein guetter, sondern alleinig Cignoni⁸ und Perprich zu gebrauchen, als ybrige alters halber ihren Diensten

6 Von Wenzl sind im Kapellinventar von 1753, das an anderer Stelle erstmals veröffentlicht wird, mehrere Sinfonien und Pastorellen verzeichnet.

7 Eitner verzeichnet einen Johann Georg Zehenter.

8 Von Eitner irrtümlich verzeichnet unter der Namensform Cignioni (Berichtigung und Ergänzung in Quellenlexikon X, S. 412).

vorzustehen nit wohl mehr in Standt seint; Wan danenhero nothwendigkeit halber noch ainer in höchsten Gnaden aufgenommen zu werden gnedigist beliebt würdt, so hat sich vor ander behalt von dero Capellmaister und Cammermusic Directorn abgegebenes guettachten und meines umbstendig gehorsambst erstallten brichts diser höchsten gnadt [.]⁹ umb so mehr meritirt gemacht, als er auch bereiths als accessist einige Jahr hero fleißigst gedient, und in allen vollkommenstes contento zu geben gefundten würdt.

So würdtet mir dan beyt: und haubtsächlich gnedigist erlaubet sein, Eur Churfürstliche Durchlaucht nochmahlen hiemit underthenigist zu belangen, daß die bey meinen anstandt gehorsambst erbettene Instruction in höchsten gnaden ausfolgen zlassen gnedigist beliebt werden mechte, und zwar umb so mehr, da ich es aus keinen ander Zihl und absehen so eyfrig anuerlange, als daß Eur Churfürstliche Durchlaucht höchstes Interesse in allen befördern möge, wie mich auch eines mehr: oder wenigern nit zu unternehmen, wohl aber dem, was Eur Churfürstliche Durchlaucht mir gnedigist beyzulegen geruhen, auf das genauiste und besorgliche nachzuheben gedencken würdt. Zu gnedigister bitts erhör, dan Churfürstlich höchsten Hulden und Gnaden mich underthenigist gehorsambst empfolchen haben will.

München den 22ten Martij 1740.

Eur Churfürstliche Durchlaucht

Vnderthenigist: gehorsambster

Johann Franz M. F. v. Neuhaus“

„Underthenigiste Erinderungs Puncten worüber von Seiner Churfürstlichen Durchlaucht die ausfördtigung Dero gnedigisten befelch gehorsambst gewerthig bin.

Die Capellen betreffent.

Es will die unumbgengliche nothdurfft erfordern, daß bey der Capellen ein ordtentliches Inventarium von Zeit an des Capellmeister Barnabe, Thorj, und Porta, was an vespern, ämbtern, letaneyen, miserere, moteten, und kirchen sonaten, auch anderen Musicalien verhandten, aufgerichtet, und in solchen künfftigshin Jährlich von Zeit zu Zeit was von dermahligen Capellmaister noch weithers producirt würdt, woruon jedesmahl derselbe gehalten sein solle ein exemplar in die schon verhandtene buechhalterey einzulegen, eingetragen werden; wie dan zu Endte eines jeden Jahrs ein specification, was in solchen jährlich an ein und ander neuen Compositionen geliefert worden, Eur Churfürstlichen Durchlaucht underthenigist yberraicht werden solle.

Zu mahlen dan auch in erfahrung gebracht, daß die instrumenta ser schlecht bis anhero verwahrt worden, und derentwillen Seiner Churfürstlichen Durchlaucht mits reparir: und beyschaffung Neuer Instrumenten ein nit geringer unkosten aufgewaxen; als will underthenigist nit maß geben, ob nit Eur Churfürstliche Durchlaucht einen aigen Instrument verwalter, welcher denen callicanten, bey iedt welchen dienst die Instrumenten vorgeben, nach vollenten dienst aber widerumben von denen callicanten ybernennen, und in die hierzue verhandtene Cästen verspehren, folgsamb die oberobsorg yber die buechhalterey haben solle, und zwar den in vorschlag seyent jung Porta¹⁰ dero Capellmaisters Sohn mit jährlich 300. f. besoltung an stehen zlassen gnedigist geruhen wolten.

Die Cammermusic betreffent.

So solle meiner underthenigisten mainung nach die Zahl der Violinisten auf 14. Violete auf 4. dann 4. Violinzeli, und 2. Violen gesetzt, die accessisten aber könnfftigshin aufzunemmen genzlichen abgeschafft, sonders da sich ein Vacatur bey ein oder ander Instrumentisten angebibet, man es ad concursum ankommen lassen, und nach genomener prob von dero Capellmaister und Cammermusic Directorn das dauglichste Subiectum von darumben ausgesucht werden, damit die music hinkünfftig ieder zeit mit dauglichen Subjectis versehen, und Eur Churfürstliche Durchlaucht von den bestendtigen anlauf yberhoben sein mögen.

⁹ Unleserlich.

¹⁰ In der Porta-Literatur ist diese Tatsache nicht erwähnt.

Alldieweillen dan auch bey der Cammermusic niemahlen ein ohrt verhandten gewest, wo sowohl die musicalien von so uill Zeithero werdten von dem Cammermusic Directorn, noch Cammermusic Componisten producirt compositionen, wo doch Eur Churfürstliche Durchlaucht die copisten bezalt, noch weniger die aparte verhandtener Cammermusic Instrumenten hetten können verwarther aufbehalten werdten; als belieben Eur Churfürstliche Durchlaucht dero Architeckt Hefner gnedigist anzubefelchen, ein dergleichen daugliches orth auszusuechen, alwo die benedtigte kästen sowohl zu aufhebung der musicalien als Instrumenten aufgerichtet werdten können; dero Cammermusic Directori und Cammermusic Compositoren aber gnedigist aufzutragen, daß sie von allen operen, cantaten, symphonien, moteten, und was inclusive von Thori an bisanhero immer produciert wordten, ein Exemplar in die buechhalterey lifern, eine ordtentliche Specification verfassen und künfftigshin alljährlich hiemit continuiren sollen, und wie es von dero Capellmeister erfordert werdten, zu Endte des Jahrs von einem jeden die Specification, was das Jahr hindurch componirt und ybergeben wordten haubtsächlich von darumben Seiner Churfürstlichen Durchlaucht behändtigen zlassen, damit von höchst denen-selben deren Fleis und Eyfer gnedigist erkennt werdten möge.

Damit nun aber die Verwahrung sowohl der musicalien als instrumenten beschehen kann; als wäre ein aigner buechhalter zubestehen, welchen zugleich auch die inspection yber die saidten, und besaidtung der instrumenten sowohl in der Capelle als Cammermusic aufzutragen, weillen es bishero von einen unbeständtigen callicanten beschehen und immer beklagung vorgekommen. Diser dienst aber ohnmaßgebist dem Niclas diener dermahligen copisten dero Cammermusic Directoren umb so mehr gnedigist conferirt werdten kündte, als Er auch zu den violet zugebrauchen und ein guetter schreiber, daegegen deme zu einer jährlichen besoltung 200. f. gnedigist zu verwilligen ist.

Dise 2. Neu aufgestellte dienst als instrument verwalter und Cammermusic buechhalter importiren jährlich 500. f. welche Eur Churfürstliche Durchlaucht mits des verstorbenen Hofmusicanten Wolf hinteilt anheimbgefahren, dise einrichtung aber alsogleich auch beschehen solle, mithin könniten diese 500. f. gnedigist decretirt werdten.

Vnd weillen ingleichen vor dermahlen 2. Violinisten vnumbgenglich benedtigt sein; als wollen Eur Churfürstliche Durchlaucht gnedigist erlauben, daß hierzue Crispinus Starckh und Benno Thomas angestellt werdten derffen; gleichwie aber beyde von ser guetter capacitet, und ser dauglich von dero Capellmaister und Ferandinj in das Orquester erfundten wordten, als verhoffen selbe ieder jährlich mit 300. f. besoltung gnedigist angesehen zu werdten, jedoch daß die besoltung Erst aus den 1.^{te} octobris den anfang nehmen solle, id est 600. f. – kr.

Beynebens aber auch ist abermahlen sowohl von dero Capellmaister als Ferandinj die Erinderung beschehen, dem großer Violon das nothwendigste zu ersezen wäre, weillen in operen bey den anderten Instrument einer abgängig, wo so dan vor dermahlen die music sowohl in der Capelle als Cammer bestens bestehen würdte, hierzue aber an dauglichsten befundten wordten Zecheter ein 10.jähriger accessist, welcher ein vortrefflicher musicus und auch eines Hoftrompeters Sohn ist, und deme auf gleiche weis den 1.^{te} octobris die besoltung gnedigist decretirt werdten kündte mit 200. f. – kr.

Vnd obwollen 3. Callicanten verhandten, so ist aber nur ainer der adam zu gebrauchen, diser aber bey so uiller arbeith es ohnmöglich bestreiten, dahingegen einer stockhblindt, der andere aber weither nit als in der Capellen unbesßlichkeit halber forthkommen kann; dannenhero underthenigist gebetten würdt, noch ainen gnedigist anstehlen zlassen, welcher des blindten Callicanten Arnold Wastian Sohn ist, und statt seinem Vatter 16. Jahr ohne genießung einiger besoltung versehen hat; jedoch mit dem auftrag, der gehalten sein solle einen adjuncten ohne entgelt Seiner Churfürstlichen Durchlaucht zu halten, und dem Directoris vorzustehlen. Diser aber auch ietzt anzustehlen, und die besoltung zu decretiren wäre mit 159. f. – kr.

Daß als die ganze mehrung des jezigen Status mehr nit, weillen die übrige 500. f. von des Wolfs gehabte besoltung genommen werdten, importirt, als 959 f. – kr.

Leztlichen habe auch Eur Churfürstliche Durchlaucht nachmahlen underthenigist bitten wollen, mir die gnedigist versprochene instruction Eheistens in höchsten gnaden erfolgen zu lassen.

Underthenigist: gehorsambster

Johann Franz M. F. v. Neuhaus"

Nur als Konzept mit Mundierungsvermerk überliefert ist eine Instruktion vom 12. Januar 1750, die sich besonders ausführlich mit den Pflichten der Hofmusiker befaßt¹¹. Treibende Kraft in Fragen der Hofmusik-Organisation scheint neben dem Kurfürsten Maximilian III. Joseph der seit dem Regierungswechsel (1745) tätige Hofmusik-Intendant Graf Joseph von Salern gewesen zu sein, der am 13. April 1753 durch Joseph Anton Graf von Seeau abgelöst wurde. Als Kapellmeister übte weiterhin Giovanni Porta (hier mit dem vollständigen Vornamen Johann Baptist angeführt) sein Amt aus, während Giovanni Ferrandini auch unter dem neuen Herrscher als Direktor der Kammermusik nachgewiesen ist. Bemerkenswert an der neu aufgefundenen Instruktion ist das strenge Reglement der Subordination sämtlicher Musiker unter die Weisungsgewalt des Intendanten. Weder Kapellmeister noch Kammermusikdirektor hatten demnach das Recht, den Kurfürsten mit Angelegenheiten ihres Fachbereiches zu „beunruhigen“. Sie waren gehalten, alle einschlägigen Fragen mit dem Intendanten zu klären. Dieser hatte das alleinige Recht, dem Kurfürsten Bericht zu erstatten. Einzelheiten über die Proben mit neuen Künstlern und neuen Werken, über den Dienst der Kammermusiker und den Status der drei Konzertmeister sind ebenso aufschlußreich wie die Anweisungen für die Akzessisten und Kalkanten. Auch die Pflege und Inventarisierung der Instrumente, die Verwendung neuer Saiten und schließlich die Musikalien-Registrierung berücksichtigt die Instruktion eingehend. Harte Strafen werden in Artikel 20 denjenigen angedroht, die sich den Weisungen widersetzen.

„Für die churfürstliche Hof- und Cammer music.
den 12. Jenner 1750.

Instruction

Wornach sich Vnser von Gottes gnaden (tot: tit:) Churfürstliche Hof-Cappellen und Cammer-Music in ain so anderen gehorsambist zu achten, vnd zu verhalten hat.

*Nachdeme Wir eine zahlreiche Hof-Capellen und Cammer-Music halten, vnd diser sowohl einen Intendanten, als auch einen Capell-Meister, dan einen Cammer-Music-Directorn vorge-
setzt, nit weniger einige Concert-Maister angeordnet, mithin nothwendig sein will, daß sowohl zu vermeydung allerley müßhelligkeiten vnter ihnen selbst eine guete Ordnung vnd Subordination beobachtet, als auch auff die dennenselben subordinirte Vocal- und Instrumental-Musicos die behörige obsicht getragen werdt, daß die vorfahrente Dienste und verrichtung woll besorget, vnd nach Vnser gnedisten Willens-meinung allenthalben gebührents und gehorsambst versehen werden; So haben Wir solchen endts willen ein ausführliche Instruction verfassen zlassen gnedist resolviret, damit vmbsoülmehrs nach masgab derselben jeder seine Dienst, und Obligenheit gebührents nachzukhomben, und insbesondere die behörige Subordination gehorsambist zu beobachten wissen.*

Erstlich sollen Vnserem Cammerer, dan Obristen, und General-Adjutanten Josephen Großen von Sallern als von Vns gnedist verordneten Intendanten yber Vnsere Hof-Capellen- und Cammer-Music aller hiezue gehörige von ersten bis zum Letzten, benantlich aber Vnser Capell-Maister, Johann Baptist Porta, und der Cammer-Music-Director Johann Ferrandini, wie nit weniger der Concert-Maister, und yberhaupt alle Virtuosen, dan Vocal- und Instrumental-Musici ohne ausnamb, sambt denen Accessisten, und Calicanten in behöriger Subordination vndergeben sein, und von ihme so vill ihren Dienst und Verrichtung belanget |: massen der Jurisdiction halber es in anderwerz allschon sein ausgezaigtes richtiges Bewendten hat:/ solchergestalten dependiren, daß sye von ihme befelch, und ordre erhollen, und nemmen, mithin dennen von ihme ertheilenten anbefelchungen, und verordnungen in allem ohnweigerlich gehorsambist nachkommen sollen. In geuolge dessen dan, und zu beybehaltung der nothwendigen Ordnung, und Subordination wollen Wir

Zweytens gnedist, daß Vnser Capell-Maister, oder der Cammer-Music-Director, oder auch ein Concert-Maister in sachen, so die Musici betrifft, Vns khönfftigshin nicht mehr werden mündtlich noch schriftlich beunruehigen, sondern sich allwegen mit ihren Anbringen an den

11 Geheimes Hausarchiv München, Korresp.-Akten 1712 P VI, 8.

ihnen vorgesetzten Intendanten wenden, welcher Vns hieryber nach erforderung behörigen vnderthenigisten vortrag zu machen, oder sye in anderwerz zu ihren verhalt der gebühr nach zu verbscheidten wissen würd, gestalten Wür des endts

Drittens ihme Vnserem Intendanten bey außerordentlichen Vorfahlenheiten, als da Wür extra ein Capell-Cammern, Tafel oder andere Music wie auch Operen, Comödien, Academien, und dergleichen anschaffen, allweegen das behörige gnedist bedeuthen werden, welcher sohin das erforderliche nach Beschaffenheit Vnserer Capell-Maister, oder dem Directorn von der Cammer-Music oder dennen Concert-Maistern anschaffen würd. Darumben auch

Viertens ins khönftige weder ersagter Capell-Maister, noch der Cammer-Music-Director, noch ein Concert-Maister anderer gestalten nit mehr in die Churfürstliche Cammer einzutreten haben, es seye dan, daß sye zu ihren verrichtungen vnd gnedist angeschaffter Music dahin beruefen werden.

Fünfftens. Da jemandt von der Churfürstlichen Hof-Capelln- oder Cammer-Music eine Reis zu machen vorhat, solle selber, wer der auch seye, vnd wouon weder der Capell-Maister, noch auch Cammer-Music-Director ausgenommen würd, sich allweegen bey Vnserem Intendanten geziments anmelden, vnd die erlaubnis sich hierzue auszubitten, volgens, wan er solche erhalten, vnd es einer von der anderten class ist, als da seint die Concert-Maister, Singer oder Violinisten und dergleichen, dise Vnserem Capell-Maister, und Cammer-Music-Director geziments insinuiren, mit welchen beeden daß Er Vnser Intendant vor ertheillenter erlaubnis sich bewandten Vmbständen nach vorleufig zu vernemmen hat.

Sechstens. Wan es, vmb ein neues Subjectum in der Vocal: oder Instrument-Music aufzunehmen, zu thuen ist, hat solches der Capell-Maister, in soweith selbes die Capellen anbetrifft, in mit: und beysein Vnseres Intendantens anzuhören, vnd auf die Prob zu setzen, sodan aber sein guetachten erstgemelten Vnseren Intendanten schriftlich zu ybergeben, welcher Vns volgens nebst dessen yberlieferung yber dem befundt weiters gehorsambist zu referiren hat. Fehrnern vnd

Sibentens ist Vnser gnedister befelch, daß, indeme Wür zu abschneidung allerley zwistigkeiten, vnd verdrießlichen anstöss eine vollkommene ordnung und Subordination bey Vnser Hof-Capellen- vnd Cammer-Music eingangs gemelten-massen einzurichten gnedist beschlossen, Vnser Capell-Maister sich in all: und jeden bey Vnseren Intendanten, als vorgesetzten oberhaupt gebührents anfrage, in welcher weis Vnser Dienst khönne besorget werden, wie er dan auch bey neu-gemachten Compositionen ihne obristen erforderlich, zu belangen, und seine resolution zu erwarthen hat, ob sothanne Prob bey Hof, oder bey ihme vorgehomen werden sollte. Welches sich

Achtens gleichfahls auf den Cammer-Music-Director, vnder welchen allein die Cammer-Vocalisten, oder Singerinen zur zeit, und an dem Orth Ihrer verrichtenten Diensten zu stehen haben, allerdings verstechet, der dan, im fahl Wür eine gesungene Cammer- oder Tafel-Music anbefelchen lassen, seinen Dienst hiebey zu versehen, vnd, wan im ybrigen es auf eine neue Production ankhombet, die Ordre, wie in vorgehenten Articul wegen Vnsers Capell Maisters bemerckhet worden, von widerholten Vnserem Intendanten zu erhollen hat, damit auch annebns von ihme Vnserem Intendanten dennen dabey benöthigten Instrumentisten das behörige bedeuthet werde. Souill hiernächst und

Neuntens die dreye Concert-Meister belanget, haben selbe ohnmitbahr den befelch von Vnseren Intendanten zu empfangen, vnd ob sye Concertmeister schon wochentlich abwexlen, so solle doch dem Cammer-Music-Director zu aller zeit freystehen, ein, oder andere seiner Instrumental-Compositionen vorzüglich vorlegen zu khönnen, ohne daß ihme von denenselben producir: vnd auflegung gedachter Compositionen das geringste in weeg gelegt, sondern villmehr die gezimente volziehung geleistet werdte: ausser dem aber seind die Concert-Meister dem Music Director nicht subordinirt, oder vndergeben.

Zehentens hat Vnser Cammer-Music-Director die listen der Instrumental-Music weder in der Statt noch auf dem Landt zu machen, als welches villmehrers Vnserem Intendanten alleinig gebühret. Welche meinung es auch

Ailfften mit dennen Operen hat, da einige gehalten werden, und solle keine lista der choristen, oder instrumentisten ohne vorbewust, und genehmhaltung Vnseres Intendantens gemacht oder vnderscriben werden.

Zwölftens würdet hirmit sambentlichen Instrumentisten alles ernst anbefolchen, die zuweillen verspürte Partialiteten in denen Productionen, sye seyen nachgehents von weme sye wollen, khönfftighin allerdings so gewisser zu vnderlassen, als selbe dabey zu bedenken haben, daß sye durch dergleichen Partialiteten nicht so uille torto vnd vnbildt dene compositori berhürter production, als Straffmässiges missvergniegen Vns selbst, da Wür eine schlechte harmonie anhören miessen, verursachen, sich aber anbey noch anzue selbst mit ybler nachreden beladen.

Dreyzehentens sollen alle Vocal- und Instrumental-Musici bey dennen Ordinarj-Diensten, oder wan ihnen sonderbahr angesagt würdt, fleissig, und gehorsambist erscheinen, vnd weder ohne erhebliche Vrsach und deren anmeldung dauon außbleiben, noch auch in der Capellen oder bey anderen Musiquen wehrenter Production ohne erlaubung Vnsers Intendantens, wan er anwesent, oder des Dirigirenten Maisters sich entziehen.

Vierzehentens solle sich ein würckhlicher Accessist, oder auch vmb dem Acceß anhaltenter Vocal- oder Instrumental-Musicus, ohne vorleuffige bewilligung Vnsers Intendantens die Hof-Dienste zu frequentiren, nicht ammassen, noch münder aber von dennen Maistern ein oder anderer Sorten hirtue aufgenommen werden, welches mit weniger

Fünffzehents respecta deren anhero kommenten frembden virtuosen zu beobachten ist, als welche von dennen Maistern immediate an Vnsere Intendanten anzuweisen seind.

Sechzehentens hat öffters besagter Vnser Intendant dennen Calicanten ernstlichen aufzutragen, mit ansagung der diensten allen gebührenten fleis anzuwenden, nebenbey auch die Instrumenten bestmöglichst zu besorgen, damit selbe nit ruinirt, oder wohl gar entzogen werden, derowegen er Vnser Intendant zu verfliegen, daß yber die verhandtene Instrumenten sobaldist ein inventarium verfasst, auch khönfftighin hieryber von zeit zu zeit nachgesehen werde, Gleichwie auch

Sibenzehentens in beziehung der saithen demjenigen, welchem es obliget, gemessen anzubefelchen ist, die Violinen, Violen, Bäß, und andere dergleichen Instrumenten nach jedens gebühr in guetten standt zu erhalten, forth die darauf angewendeten saithen oder reparations-vncösten in eine richtige verzeichnus zu bringen, und solches Vnsere Intendanten gebührents zu yberlifern; welcher nachgehents sothane verzeichnus, oder listen eigenhändig zu underzeichnen hat, damit selbe solchermassen ajustirter von Vnserer Hof-Cammer der bezahlungs-willen an Vnser Hofzahlamt signirt werden. Gleichermassen solle es

Achtzehentens mit dennen Capell- und Cammer-Musicalien gehalten werden, wouon alle sowohl alte als neue Compositionen, welche zu Vnsere Dienst, vnd auf Vnsere Costen abgeschriben worden, ehe nächstens ordentlich beschriben numerirt, und litterirt, auch nit mehr, wie bishero vnzimblich geschehen, bey dem Capell-Maister und Cammer-Music-Directorn in dennen häusern behalten, sonderen bey Hof in einen hierzu eigents bestimbtten Ohrt wohl-Registerirter verwahrt werden sollen. Allermassen dan auch die Conto yber die abschreibungs-gebühr, und das hierzu brauchente pappier Vnsere Intendanten allweegen gebührents zu yberanthworthen seind, daß er selbige durchgehe, und nach befundt das gebührente ratificire, volglich selbe eigenhändig vnderzeichne, allermassen Vnsere Hof-Cammer, wie derselben sub hodierno bedeuthet worden, ohne verstandtener solcher vnderschrift und ajustirung dergleichen conto nicht anzunehmen, münder von Vnsere Hofzahlamt bezahlen lassen hat.

Neunzehentens wan villgedachter Vnser Intendant abwesent, sollen die schon bekhannte und angeschaffte Hof-Music-dienst von dennen vorstehenten Maistern fleissig und ohne gehessigkeit bey Vnserer vngnad fortgesetzt, daran auch weeder dissfahls noch in andere weeg einige neuerung oder änderung eingeführet, sonderen allenfahls bey fündenten anstandt an Vnsere Intendanten schriftlicher bhiet erstattet, und von ihme beschaidt: und anthworth erwartet werden; damit auch

Zwanzigstens diser Vnserer gnedisten Instruction, welche förderlichist dennen hierinbegriffenen zu ihren gehorsambsten nachachtung kundt zu machen, und ordentlich zu publiciren ist, desto gewiser und genauer nachgelebt, auch die von Vns verfliegte Subordination ohne außnamb gehorsambst beobachtet werde, bleibt hiemit ohnverhalten, daß jenigem, welcher solche vorsezlich ybertrittet, und sonderheitlich der von Vns anbefolchener subordination sich nit fliegen will, vor das erstemahl zur straff eines quartalls-betrag an seiner besoldung solle

aufgehoben, und eingezogen, das zweyte mahl aber derselbe vom dienst: und besoldung auf ein ganzes jahr suspendirt, vnd bey fernerer bezeigter widersessigkheit das dritte mahl gänzlich amovirt werden, welchemnach sich jeder vor schaden, und vngemach zu hietten, und vorzusehen weis.

Zu Vrkhundt dessen allens haben Wir gegenwertige Instruction eigenhändig vnderzeichnet, vnd Vnser grösseres geheimbes Canzleydecret vor zu druckhen anbefolchen. So geschehen zu München den 12: Jenner 1750:
ad Manus.“

Johann Gallus Mederitsch Komponist und Kopist des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts von Theodor Aigner, Salzburg

Johann Georg Anton Gallus Mederitsch, geb. am 27. Dezember 1752 zu Wien, gest. am 18. Dezember 1835 zu Lemberg, Schüler Georg Christoph Wagenseils¹, Klavierlehrer Franz Grillparzers², Kontrapunktlehrer Wolfgang Amadeus Mozarts (Sohn)³, war in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts ein geschätzter Komponist in Wien.

Neben geistlichen Werken (4 Messen, ein *Stabat Mater* u. a.) schrieb er 8 Opern und Singspiele (u. a. den ersten Akt zu *Babylons Pyramiden* auf einen Text von Emanuel Schikaneder – den zweiten Akt komponierte Peter Winter –); des weiteren schrieb er die Musik zu 7 Schauspielen (u. a. *Macbeth*, der, von Friedrich von Schiller eingerichtet, mit der Musik Mederitschs auch auf dem Hoftheater zu Weimar aufgeführt wurde). Außerdem komponierte er 3 Klavierquintette, 43(!) Streichquartette (darunter finden sich 6 Quartette, die Kurt Heinemann 1951 als „Mozart“-Quartette herausgegeben hat)⁴, 3 Streichtrios, 5 Klavierkonzerte, 2 Sinfonien, 4 Ouvertüren, Violin- u. Klaviersonaten⁵.

Mit Ausnahme einer kurzen Tätigkeit als Theaterkapellmeister in Olmütz (1781/82) und in Budapest (1793/94) war Mederitsch zeit seines Lebens „freischaffender Künstler“, so daß er jede sich bietende Gelegenheit ergreifen mußte, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Viele seiner Kompositionen erschienen zu seinen Lebzeiten im Druck: Die Streichquartette (op. 1 und 2) bei Schott in Mainz (Aigner-Katalog B18-23), das Streichquartett (Aig B22) bei André in Offenbach, die Streichquartette (Aig B35-37) bei Traeg in Wien, die Streichquartette (Aig B42-44) bei Artaria in Wien, 2 Klavierquintette (Aig B13/14) bei Hoffmeister in Wien, Klavierwerke bei Traeg (Aig B71, 82, 86, 88), bei Hoffmeister (Aig B68, 78, 85), bei Artaria (Aig B89, 91) und bei Eder (Aig B74, 75), alle in Wien. 1814/15 verlegte Steiner in Wien noch ein Streichquartett (Aig B53).

1 Vgl. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum. Gesammelt und erläutert von Wilh. A. Bauer und Otto E. Deutsch, Kassel etc. 1961-1963, Bd. III, S. 254, Zeile 23-25. Mozart berichtet in einem Brief an seinen Vater vom 5. Februar 1783: „... vom einen Jungen Menschen, scolaren vom Wagenseil, welcher heist, Gallus Cantans, in arbore sedens, gikirigi faciens;“

2 Vgl. F. Grillparzer, *Gesammelte Werke*, V. Autobiographische Studien, Wien 1949, S. 11, 28, 33 und 64 f.

3 Eigentl. Franz Xaver Wolfgang Mozart (26. 7. 1791–29. 7. 1844).

4 Mainz, Schott 1951 (ANTIQUA. Eine Sammlung Alter Musik. Nr. 4152-4157). Vgl. H. Abert, *Sechs unter Mozarts Namen neu aufgefundene Streichquartette*, in: *Mozart-Jahrbuch* Jg. 3 (1929), S. 11-58 – und K. Pfannhauser, *Unechter Mozart*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Jg. 8 (1958), Heft 3/4, S. 9-14.

5 Ein Thematisches Verzeichnis und eine Untersuchung über Leben und Werk Mederitschs werden in Kürze als phil. Dissertation an der Universität Salzburg (bei Gerhard Croll) erscheinen.

Die letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens verbrachte Mederitsch in Lemberg. Dort freundete er sich mit Wolfgang Amadeus Mozart (Sohn) an. Diesem vererbte er seinen gesamten musikalischen Nachlaß⁶. Mozart (Sohn) wiederum vermachte seinen Besitz im Jahre 1844 zum großen Teil dem 1841 in Salzburg ins Leben gerufenen *Dommusikverein und Mozarteum*⁷. Als im Jahre 1880 *Dommusikverein und Mozarteum* aufgelöst wurden, hat man den Mozart (Sohn)-Nachlaß geteilt. Ein Teil verblieb im Mozarteum (heute Internationale Stiftung Mozarteum), der andere im Dommusikarchiv.

Bei der Erfassung und Katalogisierung der Werke Mederitschs stellte sich heraus, daß die meisten seiner Kompositionen im Autograph in der Internationalen Stiftung Mozarteum und im Salzburger Dommusikarchiv vorliegen⁸.

Ein Quintett-Fragment und ein Klavierkonzert, beide in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ein Terzett aus der Oper *Babylons Pyramiden* in der Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek (Wien) und ein Quintett-Fragment in den Conservatoire-Beständen der Bibliothèque nationale in Paris, sie tragen alle von Aloys Fuchs die Echtheitsbestätigung „*Mederitsch-Handschrift*“. In der Wiener Stadtbibliothek liegt ein Autograph des Priestermarsches aus *Babylons Pyramiden* mit dem Vermerk: „*Aechtheit verbürgt von Adolf Müller*“.

Durch die eindeutige Identifizierung der Mederitsch-Autobiographie konnte aufgrund der genauen Kenntnis seiner Handschrift eine weitere, folgenreiche Entdeckung gemacht werden: Die in über 6000 Seiten vorhandenen und in 30 Sammelbänden gefaßten Abschriften der Werke von 32 älteren Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts stammen ebenfalls aus der Feder des Gallus Mederitsch. Der ergiebigste Kopist im „*Mozart(Sohn)-Nachlaß*“ ist damit identifiziert. Die Abschriften sind in das erste Drittel des 19. Jahrhunderts zu verweisen, und sauber geschriebene Kopien bieten manche Überraschungen. So wird Helga Scholz-Michelitsch ihren vor kurzer Zeit erschienenen Wagenseil-Katalog⁹ um ein beträchtliches erweitern können. Die dort als einzige für 3 Violoncelli und Kontrabaß (Mich 445) angegebene Sonate z. B. ist in den Mederitsch-Kopien nur eine von sechs Sonaten für 3 Violoncelli und Kontrabaß. Auch die beiden letzten der 6 Quintette für 2 Violinen, 2 Violen und Baß sind neben den vier im Wagenseil-Katalog angegebenen (Mich 378, 389, 406, 484) vorhanden; wobei diese 2 Quintette (wie Mich 406) noch 2 Oboen und 2 Hörner obligat aufweisen.

Das *Adoramus te, Christe* für 4stimmigen Gemischten Chor von Quirino Gasparini (KV⁶ Anh. A 10), das in unserer Zeit Wolfgang Plath wieder identifiziert hat¹⁰, wurde bereits von Mederitsch Gasparini zugeschrieben.

Die folgende Aufstellung soll einen Überblick über den Umfang der Mederitsch-Kopien geben¹¹:

6 „*Wolfgangs Freundschaft für Gallus ging über dessen Tod hinaus. Er erwies ihm den letzten Freundesdienst, indem er für ein anständiges Begräbnis sorgte. – Von Gallus war es ein Akt selbstverständlicher Dankbarkeit, daß er seinem Freunde Mozart[Sohn] seine wertvolle musikalische Sammlung testamentarisch vermachte.*“ Vgl. dazu W. Hummel, *W. A. Mozarts Söhne*, Kassel 1956, S. 153.

7 Vgl. W. Senn, *Das Vermächtnis der Brüder Mozart an „Dommusikverein und Mozarteum“ in Salzburg*, in: *Mozart-Jahrbuch 1967*, Salzburg 1968, S. 52-61, bes. aber S. 56.

8 Die Werke Mederitschs sind nicht, wie in MGG Bd. VIII, Sp. 188 zu lesen ist, „*offenbar makuliert*“ worden.

9 Helga Scholz-Michelitsch, *Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil, Thematischer Katalog*, Wien 1966, Bd. III, und *Das Orchester- und Kammermusikwerk von Georg Christoph Wagenseil, Thematischer Katalog*, Wien 1972, Bd. VI der *Tabulae Musicae Austriacae*, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften, herausgegeben von der Kommission für Musikforschung unter Leitung von Erich Schenk.

10 Vgl. W. Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960/62*, Salzburg 1961, S. 82-132.

11 In meinem Thematischen Verzeichnis sind auch alle Kopien Mederitschs erfaßt. Bei Kompositionen, die in Werkverzeichnissen aufscheinen, wurden die entsprechenden Nummern angegeben, die übrigen Werke wurden mit Incipits aufgezeichnet.

Abbatini, Antonio Maria (1595-1679)	17 Seiten
Albrici, Vincenzo (1631-1696)	9 "
Allegrì, Gregorio (1582-1652)	4 "
Bach, C. Ph. Emmanuel (1714-1788)	1150 "
Bach, Joh. Sebastian (1685-1750)	1226 "
Bach, W. Friedemann (1710-1784)	28 "
Battiferri, Luigi (16? ? -1642)	2 "
Bertali, Antonio (1605-1669)	84 "
Caldara, Antonio (1670-1736)	116 "
Carissimi, Giacomo (1605-1674)	37 "
Corelli, Arcangelo (1653-1713)	268 "
Durante, Francesco (1684-1755)	8 "
Foggia, Francesco (1605-1688)	10 "
Frescobaldi, Girolamo (1583-1643)	2 "
Fux, Joh. Jos. (1660-1741)	101 "
Galuppi, Baldassare (1706-1785)	141 "
Gasparini, Quirino (17? ? -1778)	12 "
Gossec, François Jos. (1734-1829)	7 "
Graun, Karl Heinrich (1703-1759)	168 "
Händel, G. Friedrich (1685-1759)	323 "
Hasse, Joh. Adolf (1699-1783)	1002 "
Kirnberger, Philipp (1721-1783)	62 "
Lotti, Antonio (1667-1740)	168 "
Marcello, Benedetto (1686-1739)	308 "
Marpurg, Fr. Wilhelm (1718-1795)	40 "
Pepusch, John Christopher (1667-1752)	3 "
Pirlinger, Joseph (1726-1793)	35 "
Riccardi (?)	6 "
Sances, Felice (1600-1679)	202 "
Schuster, Joseph (1748-1812)	16 "
Telemann, G. Philipp (1681-1767)	1 "
Wagenseil, G. Christoph (1715-1777)	596 "

Quartetto in

Violini
Viola
Moderato

J. G. A. G. Mederitsch, aus op. 3 (Aig B 24)

Bach

J. S. Bach, Fuge 6 (BWV 875)

Unbekannte Mendelssohn-Handschriften in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt

von Oswald Bill, Darmstadt

Mit dem Nachlaß des Musikforschers Karl Anton (1887-1956) gelangten im Jahre 1961 auch zahlreiche Handschriften aus der Sammlung Franz Hausers (1794-1870) in die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. Einen Teil der Hauserschen Musiksammlung hatte Anton im Zusammenhang mit der Versteigerung der Bibliothek Hausers im Jahre 1905 erworben. Darüber hinaus besaß er aber auch den wissenschaftlich bedeutsamen Teil des Nachlasses und hatte den gesamten Bestand im sog. Hauser-Archiv zusammengefaßt. Während die Werke aus der ehem. Bibliothek und Musiksammlung Hausers im Auktionskatalog von C. G. Boerner durch Hermann Kretzschmar verzeichnet und beschrieben wurden¹, waren die im Hauser-Archiv noch untermischten Musikalien aus dem Nachlaß der Forschung bisher nicht bekannt. Die unten aufgeführten Kompositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy entstammen diesem unveröffentlichten Teil des Nachlasses Franz Hausers, den eine lebenslange Freundschaft mit Mendelssohn verbunden hatte.

Die Kompositionen liegen teils in autographen Form und teils in Abschriften vor. Von Mendelssohns Hand stammen – von einer Ausnahme abgesehen – die Niederschriften auf den Einzelblättern (A); Abschriften von fremder Hand, aber auch ein Autograph, befinden sich in Hausers privatem Lieder-Album (B), das den allgemein gehaltenen Rückentitel trägt: Gesänge mit Begleitung des Piano-Forte.

Auf welche Weise Hauser in den Besitz der autographen Blätter gelangt war, ist nicht bekannt. Es kann aber als sicher gelten, daß die meisten unter ihnen Zueignungen Mendelssohns an Hauser darstellten, und zwar aus Anlaß gelegentlicher persönlicher Begegnungen beider Freunde. Die zahlreichen Widmungsdaten weisen darauf hin. Möglicherweise ist das eine oder andere Stück auch der Sammelleidenschaft Hausers zu verdanken. Es befinden sich unter den Blättern einige Urschriften, – die ersten Niederschriften oder auch abgebrochene Entwürfe –, sowie Aufzeichnungen, die wohl bald nach dem Zeitpunkt des Kompositionsabschlusses, jedenfalls aber noch vor der Konzipierung der endgültigen Druckfassung datieren dürften.

Für den persönlichen praktischen Gebrauch waren die Übertragungen in das Lieder-Album Hausers bestimmt. Es finden sich darin in bunter Folge Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven neben solchen von Moritz Hauptmann, Louis Spohr, Johann Nepomuk Schelble und anderen zeitgenössischen Musikern. Im Hinblick auf Mendelssohn dürfte der Liedersammlung ein besonders hoher Quellenwert zukommen, handelt es sich doch bei der engen persönlichen Verbindung beider Männer sicherlich um authentische Abschriften, die wohl in den meisten Fällen auf autographe Vorlagen zurückgehen. Die zugehörigen Widmungsdaten wurden meistens mitübernommen und geben neue Hinweise zur Chronologie des Mendelssohnschen Werkes. Bemerkenswert ist die eigenhändige Eintragung eines *Liedes ohne Worte*, und auch bei der Abschrift eines Liedes von Josephine Lang war Mendelssohn beteiligt. So steht die Bedeutung dieser Sammelhandschrift kaum hinter der jener zuvor genannten Einzelblätter zurück.

Die nun folgende Übersicht beschränkt sich im Sinne einer Katalogisierung auf knappe beschreibende Angaben, da nicht mehr als ein erster Überblick über den Bestand beabsichtigt ist.

¹ *Katalog der Bibliothek Hauser Karlsruhe*. Bearb. von Hermann Kretzschmar, C. G. Boerner, Leipzig 1905.

A. Die Kompositionen auf Einzelblättern

- 1) *Mailed* (späterer Titel *Minnelied*, op. 34, Nr. 1) – „*H. D. m. – Andante con moto*“
 „*Leucht' Heller als die Sonn*“
 Eigenhändige Niederschrift. Am Schluß: „*altdeutsch*“. Am unteren Rand die Widmung:
 „*für Herrn Hauser, tüchtig umzuschütteln, alle 2 Stund einen Eßlöffel Doctor FeMB.*“
 Durch den Zusatz „*H.D.m.*“ (= Hilf Du mir) und durch einige Korrekturen als Urschrift
 ausgewiesen. Der Text entstammt *Des Knaben Wunderhorn* (Pfauenart); Strophe 2, Z. 2
 lautet hier noch „*gleichwie der Pfauen Art*“ statt der späteren Fassung „*gleichwie der
 Blumen Art*“.
- 2) „*Hüt du dich. – Allegro molto vivace*“
 „*Ich weiß ein Mädchen hübsch und fein*“
 Eigenhändige Niederschrift. Zahlreiche Korrekturen lassen auf die Urschrift schließen. Am
 Ende: „*Aus dem feinen Almanach.*“²
- 3) *Wiegenlied* (späterer Titel *Bei der Wiege*, op. 47, Nr. 6) – „*Andante*“
 „*Schlummre und träume von kommender Zeit*“
 Eigenhändige Niederschrift. Vermutlich Urschrift, da zahlreiche Korrekturen vorkommen.
 Mehrfach musikalische und Text-Differenzen zwischen dem Manuskript und dem späteren
 Druck.

Die Lieder 1-3 befinden sich auf einem Doppelblatt³. Da sie fortlaufend angeordnet sind,
 dürften sie zur gleichen Zeit niedergeschrieben sein. Grove (*Dictionary*, 5. Ed.) datiert das erste
 Lied mit 11. 5. 1834, das dritte hingegen mit 1839. Das Darmstädter Manuskript deutet aber
 darauf hin, daß alle drei Lieder in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstanden sind, also 1834 –
 oder früher.

- 4) *Die Waldfrauen* (späterer Titel *Das Waldschloß*) – „*von Eichendorff. – Allegro.*“
 „*Wo noch kein Wanderer gegangen*“
 Eigenhändige Niederschrift. Strophe 1, Z. 3 lautet: „*die Felsenthürme hangen*“ (später:
 „*die Felsen abendroth hangen*“).
- 5) *Sonntags* (späterer Titel *Sonntagslied*, op. 34, Nr. 5) – „*Andante tranquillo.*“
 „*Ringsum erschallt durch Wald und Flur*“
 Eigenhändige Niederschrift. Zahlreiche Textvarianten gegenüber der Druckfassung.
- 6) *Erinnerung* (späterer Titel *Romanze No. 2*) – „*Lord Byron. – Assai sostenuto.*“
 „*Schlafloser Augen Sonne, heller Stern*“
 Eigenhändige Niederschrift. Unvollendet, nach der 4. Textzeile brechen Text und Musik ab.

Die Lieder 4-6 sind auf einem Doppelblatt vereinigt (Notenpapier mit Firmenaufdruck von
 N. Simrock, Bonn)⁴ und fortlaufend angeordnet, vermutlich also zur gleichen Zeit aufgeschrieben.

- 7) *Volkslied* (späterer Titel *Winterlied*, op. 19, Nr. 3) – „*Andante.*“
 „*Mein Sohn was eilst du fort so spät?*“
 Eigenhändige Niederschrift. Einige Textvarianten gegenüber der Druckfassung.
- 8) *Frage. – F. M. Bartholdy. – H. Voss. – Con moto* (op. 9, Nr. 1)
 „*Ist es wahr?*“
 Kopie von fremder Hand (Hauser?); identisch mit der Druckfassung.

Die Lieder 7 und 8 umfassen je 2 Seiten eines Doppelblattes⁵.

- 9) *Fuga* (c-moll, op. 37, Nr. 1) – „*H.D.m.*“
 Doppelblatt, 16zeiliges Notenpapier, 22 x 30,8 cm, kein Wasserzeichen. Eigenhändige Nie-
 derschrift. Durch den Zusatz „*H.D.m.*“ sowie durch zahlreiche Korrekturen als Urschrift
 ausgewiesen. Am Schluß datiert: „*Düsseldorf 30 Juli 1834.*“

² *Eyn feyner kleyner Almanach* (hrsg. von Daniel Seuberlich, d. i. Friedrich Nicolai), Jg. 1, Berlin und Stettin 1777, S. 113.

³ 16zeiliges Notenpapier, 21,7 x 30,7 cm, kein Wasserzeichen (alle Maße Breite x Höhe).

⁴ 12zeiliges Notenpapier, 23,7 x 32,2 cm, Wasserzeichen: C. F.

⁵ 12zeiliges Notenpapier, 24,4 x 29,6 cm, Wasserzeichen: RUSE & TURNERS 1823.

- 10) *No. 16 Arioso* (Geistliches Lied op. 112, Nr. 1 aus dem Nachlaß) – „*Allegretto*.“
 „*Doch der Herr er leitet die Irrenden recht*“
 1 Bl., 16zeiliges Notenpapier ohne Wasserzeichen, 24,8 x 32,8 cm. Arioso für Tenor und Klavier. Eigenhändige Niederschrift. Die Korrekturen wurden mit anderer Tinte als der ursprüngliche Text geschrieben, stammen also von späterer Zeit. Sie beziehen sich auf die Tempoangabe (ursprünglich „*Andante*“) wie auch auf Dynamik, Phrasierung, Musik und Text⁶.
- 11) *Aria*. – *H.D.m.* – *Allegro con fuoco*. (*Es-dur*)
 „*O laßt mich einen Augenblick noch hier*“
 2 Doppelblätter, 16zeiliges Notenpapier ohne Wasserzeichen, 21,5 x 30,6 cm. Recitativ und Arie für Baß und Orchester. Eigenhändige Niederschrift (unvollendet, nur die Takte 1-70). Durch die Korrekturen und durch das „*H.D.m.*“ als Urschrift ausgewiesen.
- 12) *Choral: O Haupt voll Blut und Wunden*. – *H.D.m.* – *Andante*.
 „*O Haupt voll Blut und Wunden*“
 7 Doppelblätter, 16zeiliges Notenpapier mit Wasserzeichen: C & I HONIG, 23,2 x 31,6 cm. Kantate für Baß, Chor und Orchester in drei Sätzen (1. Choral, 2. Aria: *Du dessen Todeswunden*, 3. Choral: *Ich will hier bei dir stehen*). Eigenhändige Niederschrift. Durch Korrekturen und durch den Zusatz „*H.D.m.*“ als Urschrift ausgewiesen. Zwei Datierungen: am Ende des 2. Satzes „*Wien d. 13 Sept. 30.*“, am Ende des 3. Satzes „*Wien den 4ten Sept. 1830.*“⁷

B. *Die Kompositionen in Franz Hausers Lieder-Album*

Soweit nicht anders vermerkt, stammen die Eintragungen von der Hand eines Kopisten, in den meisten Fällen wohl von Hauser selbst.

- S. 52 *Gruss* (op. 19, Nr. 5) – „*Felix M.* – *Andante*“
 „*Leise zieht durch mein Gemüth*“ (Originaltonart)
 Datiert: „*Frankf. d. 19 Ap. 32.*“
- S. 110 *Lied* (Lied ohne Worte, op. 19, Nr. 1) – „*von Felix M.B.* – *Andante*“
 Datiert: „*Francfurt d. 19. Ap. 32.*“
- S. 113 *Die Liebende schreibt* (op. 86, Nr. 3) – „*Andante con moto*“ – (mit Bleistift: „*Felix*“)
 „*Ein Blick von deinen Augen*“ (Originaltonart)
 Datiert: „*Francft a/M. d. 25. Nov. 31*“
- S. 120 *In die Ferne* (späterer Titel *Reiselied*, op. 19, Nr. 6) – „*Allegro con moto*“ – (mit Bleistift: „*Felix*“)
 „*Bringet des treusten Herzensgrüsse*“ (sic) – (Originaltonart) Textvarianten gegenüber der Druckfassung besonders in der 3. Strophe:
- | | |
|--|--|
| Handschrift | Druck |
| <i>Neue Gestalten fremde Stellen</i> | <i>Und so rufen neue Stellen</i> |
| <i>rufen die alten nur empor,</i> | <i>nur die alten mir empor,</i> |
| <i>und es tritt aus Wald und Wellen</i> | <i>und es blickt aus Wald und Wellen</i> |
| <i>wieder ihr liebes Bild hervor.</i> | <i>nur ihr liebes Bild hervor.</i> |
| <i>Alles mahnet nur an Schmerzen</i> | <i>Alles mahnt nur an die süsse,</i> |
| <i>an entschwundne Fröhlichkeit.</i> | <i>die entschwundne Fröhlichkeit.</i> |
| <i>Bringet Grüsse dem treusten Herzen,</i> | <i>Bringt dem treuen Herzen Grüße,</i> |
| <i>ach, es war wohl schöne Zeit.</i> | <i>ach, es war wohl schöne Zeit!</i> |

⁶ Das Stück gehörte der ersten Fassung des *Elias* an. Bisher war es nur in einer Kopie, die Mendelssohns Mutter angefertigt hatte, bekannt (freundlicher Hinweis von Herrn Dr. R. Elvers, Berlin).

⁷ Die Kantate entstand zu Beginn der „*Italienischen Reise*“ in Wien. Mendelssohn erwähnt das Werk gegenüber C. F. Zelter in Briefen vom 16. 10. und 18. 12. 1830. Eine von ihm selbst korrigierte Kopie in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin trägt auf dem eigenhändigen Titelblatt das Datum „*Wien d. 12 Sept. 1830.*“ (freundlicher Hinweis von Herrn Dr. R. Elvers, Berlin).

In transponierter Form (*Des-dur*) ist das gleiche Lied unten S. 211 nochmals aufgezeichnet.

- S. 123 *Der ersten Liebe Verlust* (späterer Titel *Das erste Veilchen*, op. 19, Nr. 2) – „*Andante con moto*“ (mit Bleistift: „*Felix*“)
 „*Als ich das erste Veilchen erblickt*“ (Originaltonart)
 Datiert: „*Francf. d. 24.9.31.*“
 Das Lied ist unten S. 213 transponiert und mit anderem Datum versehen nochmals eingetragen.
- S. 166 *Thema – L.e.g.G. – Felix Mendelsohn (sic!) Bartholdy – Robert*
 „*Mitleidsworte, Trostesgründe, neue Dornen diesem Herzen*“ (*e-moll*)
 Datiert: „*Berlin den 7 Juny 25.*“
 Eine bisher unbekannte Jugendkomposition Mendelssohns. Der Zusatz „*L.e.g.G.*“ (= Laß es gelingen Gott) deutet darauf hin, daß dem Kopisten die Urschrift vorgelegen hat. Textdichter ist Friederike Robert. Die Datierung bezieht sich auf einen Besuch Hausers bei Mendelssohn. Karl Anton⁸ erwähnt diese Begegnung in Berlin aus dem Jahre 1825 und fügt hinzu, sie habe „*noch im alten Haus*“ (Neue Promenade) stattgefunden; die Familie Mendelssohn bezog ihr neues Heim in der Leipziger Straße erst im Spätsommer 1825. Wenige Tage zuvor war Hauser offenbar bereits schon einmal bei Mendelssohn zu Gast. Das unmittelbar voraufgehende Lied, Fanny Mendelssohns *Fischers Klage*, trägt das Datum „*Berlin am 1. Juny 25.*“
- S. 176 *Lied* (Lied ohne Worte, op. 30, Nr. 2) – „*Allegro molto Agitato*“ (6/8-Takt, in der Druckfassung 6/16-Takt)
 Eigenhändige Niederschrift. Am Ende datiert: „*Wien 30 Sept. 30. FeMB.*“⁹
- S. 209 *Entsagung* (op. 9, Nr. 11) – „*v. Droysen – Felix M. – Andante con moto*“
 „*Herr zu dir will ich mich retten*“ (*Es-dur*)
 Datiert: „*London d.30 May 32.*“¹⁰
- S. 211 (*Reiselied*, op. 19, Nr. 6) – „*Presto*“
 „*Bringet des treuesten Herzens Grüße*“ (*Des-dur*)
 Das Lied findet sich in originaler Tonart (*D-dur*) bereits oben S. 120. Da der Text bei dieser erneuten Eintragung nicht vollständig mitübernommen wurde, mag der Hauptgrund für diese Aufzeichnung in der Transposition bestanden haben. Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß die Transpositionen, die von jetzt an häufig auftreten, auf ein Nachlassen des Stimmumfangs Hausers zurückzuführen sind.
- S. 213 *Der erste Verlust* (späterer Titel *Das erste Veilchen*, op. 19, Nr. 2)
 „*Als ich das erste Veilchen erblickt*“ (*Es-dur*)
 Datiert: „*London d.4 July 32.*“
 Das Lied ist bereits oben S. 123 in originaler Tonart (*F-dur*) eingetragen. Es erscheint beachtenswert, daß hier jedoch ein neues Widmungsdatum auftritt.
- S. 216 *Wartend* (op. 9, Nr. 3) – „*Romance – Droysen. – Allegro con moto*“ (mit Bleistift: „*Felix*“)
 „*Sie trug einen Falken auf ihrer Hand*“ (*a-moll*)
 Die Kopie ist unvollständig, der Schluß fehlt. Es ist bemerkenswert, daß der Dichter des bisher anonym überlieferten Liedes hier genannt ist¹¹.

8 K. Anton, *Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung*, in: *Bach-Jahrbuch 1955*, S. 7.
 9 Mendelssohn befand sich auf seiner Reise nach Italien und traf in Wien mit Hauser zusammen, der seit 1829 dort lebte. Die erste Niederschrift dieses „Liedes“ schickte Mendelssohn am 26./27. Juni 1830 von München aus an seine Schwester Fanny Hensel; es war Ausdruck des Gefühls, das ein „*halb ängstlicher, halb erfreuter*“ Brief Fannys in ihm wachrief. Mendelssohns Brief und die Komposition sind wiedergegeben in: *Die Familie Mendelssohn 1729-1847*. Nach Briefen und Tagebüchern hrsg. von S. Hensel, 18. Aufl., 1. Bd., Leipzig 1924, S. 332 ff.

10 Im Mai 1832 traf Mendelssohn mit Hauser in London zusammen. Das Datum ist ganz offensichtlich ein Widmungsdatum.

11 Schon G. Droysen hatte darauf hingewiesen, daß der Text des Liedes von seinem Vater Johann Gustav Droysen stamme. Vgl. G. Droysen, *Johann Gustav Droysen und Felix Mendelssohn-Bartholdy*, in: *Deutsche Rundschau 111*, 1902, S. 196.

- S. 220 *Minnelied* (op. 34, Nr. 1) (mit Bleistift: „Felix“)
 „Leucht't heller als die Sonne“ (Es-dur)
 Nur der Text der 1. Strophe ist unterlegt. Musikalisch entspricht die Kopie der Druckfassung, obwohl Hauser auch die geringfügig unterschiedene Urschrift des Liedes besaß (vgl. o. A 1).
- S. 222 (*Auf Flügeln des Gesanges*) – „Felix M.B. – Heine – Andante tranquillo“
 „Auf Flügeln des Gesanges“ (F-dur)
- S. 260 *Ferne*. – v. J. G. Droysen – Felix M. – Lebhaft, aber sanft (mit Bleistift die Anmerkung: „ins große Buch“)
 „In weite Ferne will ich träumen“ (D-dur)
- S. 178 Als ein Kuriosum kann die teilweise Eintragung eines Liedes von Josephine Lang, *Sehnsucht*, gelten. Die Niederschrift des Schlusses und eines Teils des Textes stammen von der Hand Mendelssohns. Am Ende findet sich die eigenhändige Bemerkung: „Felix Mendelssohn Bartholdy finem partemque versuum copiavit, via Caroli 23 / litt. F. Monac: III Nov. anno MDCCCXXXI.“ Mendelssohn befand sich zu dieser Zeit auf der Rückreise von Italien und unterrichtete während seines mehrwöchigen Münchner Aufenthaltes Josephine Lang (1815-1880), von der er am 6. 10. 1831 schrieb: „Die hat nun die Gabe, Lieder zu komponieren und sie zu singen, wie ich nie etwas gehört habe; es ist die vollkommenste musikalische Freude, die mir bis jetzt wohl zu Theil geworden ist.“¹²

*

Die Bedeutung der Darmstädter Mendelssohn-Handschriften beruht nicht allein auf dem Wert, den vor allem die Autographe besitzen, sondern ebenso auf den zahlreichen neuen Hinweisen, die sich aus ihnen zu Mendelssohn und zu seinem Werk ergeben. Zu ihren Eigentümlichkeiten gehören zunächst die häufigen textlichen und mehr noch die musikalischen Abweichungen gegenüber den Druckfassungen. Die musikalischen Unterschiede sind mitunter gravierend und reichen bis in die harmonische Substanz eines Begleitsatzes, wie beispielsweise im *Wiegenlied* („Bei der Wiege“). Sodann treten Datierungen auf, die von den seither bekannten Daten abweichen oder überhaupt neu sind. Zwar wird es sich nur bei den Urschriften um das Datum des Kompositionsabschlusses handeln, die übrigen werden Widmungsdaten darstellen, doch geben diese immerhin einen terminus ante quem an, der von dem eigentlichen Kompositionsdatum nicht allzu weit entfernt liegen dürfte. Erwähnenswert erscheint auch, daß bei der seither anonym überlieferten *Romanze* (op. 9, Nr. 3) der Textdichter genannt ist. Ferner bereichern die Darmstädter Handschriften das bisher bekannte Werk Mendelssohns um zwei Liedkompositionen, *Hut du dich* und *Mitleidsworte*, von denen das zweite eine Jugendkomposition darstellt. Und schließlich befindet sich unter den Manuskripten die autographe Urschrift der bisher nur in Abschriften bekannten Kantate *O Haupt voll Blut und Wunden*, deren authentische Veröffentlichung somit erstmals ermöglicht wird.

Der Wert der Handschriften ist mit diesen kurzen Hinweisen nur umrissen. Der Mendelssohn-Forschung bleibt es vorbehalten, die Quellen auszuschöpfen.

¹² *Reisebriefe aus den Jahren 1830-1832*, hrsg. von P. Mendelssohn-Bartholdy, 3. Aufl., Leipzig 1862, S. 288.

Der Nachlaß des Musikgelehrten Josef Sittard

von Henning Siedentopf, Tübingen

Adolph Kohut hat im 26. Jahrgang der Neuen Musik-Zeitung einen kleinen Aufsatz veröffentlicht, der den Titel trägt: *Aus dem Briefschatz eines Musikschriftstellers*. Der Verfasser geht von der Erkenntnis aus, „daß durch die Sichtung des Briefwechsels mit bedeutenden Zeitgenossen historisch Wertvolles oder allgemein Interessierendes ans Tageslicht gefördert wird“ und gibt in der Folge den Wortlaut einiger Briefe wieder, die sich im Nachlaß von Josef Sittard befanden. Die Auswahl läßt zunächst kaum vermuten, wie ergiebig der Briefschatz ist, wenn man ihn mit dem „speziellen Interesse“ des Musikwissenschaftlers prüft.

Ich hatte das Glück, daß die Tochter Josef Sittards, Gertrud Edle von Trost, mir den schriftlichen Nachlaß ihres Vaters, wie auch den ihres Bruders, des berühmten Organisten Alfred Sittard, testamentarisch übereignete. Die kostbare Erbschaft schloß die Verpflichtung ein, alle Dokumente zu sichten und die wichtigsten wissenschaftlich zu edieren. Die Vorarbeiten für eine entsprechende Publikation sind inzwischen abgeschlossen.

Josef Sittard ist 1846 in Aachen geboren, studierte in Heidelberg und Stuttgart und war dann zunächst Lehrer an der Stuttgarter Musikhochschule. 1885 wurde er als Nachfolger von Ludwig Meinardus Musikkritiker des „Hamburgischen Correspondenten“. Im Jahre 1903 starb er in Hamburg. Sittard ist der Musikforschung vor allem durch zwei Veröffentlichungen bekannt: *Geschichte der Musik und des Concertwesens in Hamburg* (Altona u. Leipzig 1890) und *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe* (Stuttgart 1890/91). Weiterhin schrieb er ein *Compendium der Geschichte der Kirchenmusik* (Stuttgart 1881) und einige kleinere Arbeiten. In den Hamburger Jahren entstand eine Vielzahl von Musikkritiken, die das damalige Konzertwesen lebendig widerspiegeln. Die von Sittard selbst angelegte Sammlung seiner Kritiken ist leider im Kriege verschollen. Einige der wichtigsten Rezensionen findet man aber in den drei Bänden seiner *Studien und Charakteristiken* (Hamburg u. Leipzig 1889). Seine geistreiche kritische Stellungnahme zu allen wichtigen musikalischen Ereignissen in Hamburg brachte ihm den Ruf „Hanslick des Nordens“ ein. Sittard widmete sich auch der Komposition, vor allem von Chorwerken und Liedern. Wenn diese Werke heute nicht mehr aufgeführt werden, fanden sie doch seinerzeit den Beifall namhafter Interpreten. Von bleibendem Wert sind gewiß seine musikhistorischen Pionierarbeiten und die Tatsache, daß er einigen damals noch so umstrittenen Komponisten wie Bruckner, Tschaikowsky und Mahler die Wege ebnet half.

Der Nachlaß gibt also Auskunft über die Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts, über Musiker der Spätromantik. Er bietet dokumentarische Musikgeschichte von einem point de vue aus. Dies hat den Nachteil der Subjektivität, aber den Vorteil der unmittelbaren Wirklichkeitsbezogenheit. Die Briefsammlung läßt sich in acht Themenkomplexe gliedern, die sich an den Namen Brahms, Bruckner, Wagner, von Bülow, Franz, Tschaikowsky, Reger und Richard Strauss orientieren.

Im Jahre 1887 hatte sich wieder einmal das Gerücht verbreitet, Brahms komponiere eine Oper. Sittard fühlte sich verpflichtet, die Wahrheit vom Komponisten selbst zu erfahren. Brahms beantwortete seine Anfrage nicht. Daraufhin erinnerte ihn Sittard in einem kurzgefaßten Schreiben an *Knigges Umgang mit Menschen*. Auf der Rückseite des Schreibens und auf einem beigefügten Briefbogen quittierte Brahms mit Entrüstung diesen „Gruß aus der Heimat“. Die Replik Sittards bemühte sich um eine Klärung des Mißverständnisses, schloß aber mit dem Wort „*punctum*“. Begleitet wird dieser durch glückliche Umstände ganz erhaltene Briefwechsel (die Replik hatte Brahms wohl an den Absender zurückgeschickt) durch Schreiben von Ignaz Brüll, Hermann Kretzschmar und Hans von Bülow, die alle auf das heikle Thema der ungeschriebenen Oper Bezug nehmen. Als Sittard Jahre später ehrenamtlich für die Errichtung eines Brahms-Denkmal in Hamburg eintrat, besann sich ein anderer Hamburger Kritiker des berüchtigten Briefwechsels und versuchte durch eine Pressenotiz, dem Rivalen das Ehrenamt streitig zu machen. Es kam zu einer Gerichtsverhandlung, die für den Intriganten mit einer beträchtlichen Geldstrafe endete. Das Brahms-Denkmal von Max Klinger wurde erst einige Jahre

nach Sittards Tod eingeweiht. Brahms hat zwar nie eine Oper geschrieben, aber die tragikomischen Verwicklungen, die das ungeschriebene Werk verursachte, wären gewiß eine Oper wert. Sie könnte sogar den Titel tragen, den das von Brahms zuletzt bevorzugte Libretto trug: *Ein lautes Geheimnis*.

In den Jahren 1881 bis 1883 komponierte Bruckner seine Siebte Sinfonie. Nach Leipzig, wo 1884 die Uraufführung stattfand, nahm sich Hamburg als eine der ersten Städte des neuen Werkes an. Wie andernorts stieß auch hier die Sinfonie auf erheblichen Widerstand seitens der Orchestermitglieder und des Publikums. Über die Schwierigkeiten bei der Einstudierung gibt ein Schreiben des Dirigenten Julius von Bernuth Aufschluß. Sittard erkannte die Bedeutung Bruckners und setzte sich mit seiner Kritik für das Werk ein. Drei Briefe Bruckners bezeugen dessen tiefe Dankbarkeit. Friedrich Eckstein, ein Freund und Schüler des Komponisten, schildert Bruckners traurige Lebensumstände und spricht davon, daß diesen die Worte Sittards „wie ein warmer Sonnenstrahl in einem Kerker“ berührt hätten.

Der Nachlaß enthält keinen Originalbrief Wagners, aber eine Vielzahl von Dokumenten, die einen weiteren Themenkreis – „Wagneriana“ – rechtfertigen. Moritz Wirth geht auf das Problem der literarischen und philosophischen Wagner-Deutung ein. Er charakterisiert den *Ring des Nibelungen* als „Zeitgedicht des Kapitalismus“. Seine Ausführungen erscheinen wie ein Vorgriff auf die Thesen Th. W. Adornos. Briefe des ersten Parsifal-Interpreten, Hermann Winkelmann, und der bekannten Sängerin Katharina Klafsky erlauben einen Einblick in das Wagner-Verständnis des späten 19. Jahrhunderts. Robert Hamerling, ein Dichter, den Eduard Hanslick einmal mit Wagner verglich, erteilt dem Komponisten und Wagnerianer Paul Geisler Ratschläge zur Verbesserung seines Kompositionsstils und kommt dabei auch auf die Eigenarten des Wagnerschen Stils zu sprechen.

Hans von Bülow war mit Sittard persönlich bekannt. Von seinen Briefen an ihn sind sechs in der Ausgabe Marie von Bülows abgedruckt. Ein weiteres, bisher nicht bekanntes Schreiben, das sich neben den erwähnten im Nachlaß befindet, setzt sich mit der damals stark umstrittenen Jankó-Klavatur auseinander und enthält eine Stellungnahme zu Bruckners *E-dur-Sinfonie* wie zu Richard Strauss' *f-moll-Sinfonie*. Dem Themenkreis „von Bülow“ lassen sich eine Selbstbiographie von Felix Weingartner, eine Charakterisierung Felix Mottls durch seinen zweiten Kapellmeister und die Äußerungen Max Fiedlers über seine Erfahrungen als Dirigent in Rußland zuordnen.

Die geschichtliche Entwicklung des Liedes und die Aufführungsprobleme bei älterer Musik stehen im Mittelpunkt dreier Briefe von Robert Franz. Nur zwei davon sind an Sittard gerichtet, sie stammen aus dem letzten Lebensjahr des Komponisten und wurden wegen einer Nervenlähmung des rechten Armes linkshändig, mit der Bleifeder geschrieben. Der dritte Brief – an einen ungenannten Adressaten – ist der umfangreichste der Sammlung. Er liegt allerdings nur in einer Abschrift vor. Im *Chronologischen Verzeichnis zum Briefwechsel von Robert Franz* (Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1963) fehlen die drei Briefe aus dem Sittard-Nachlaß.

Anlässlich der Aufführungen mehrerer seiner Werke weilte Tschaikowsky verschiedene Male in der Hansestadt. Sittard hat auch ihm durch eine strenge, aber gerechte Kritik zum besseren Verständnis beim Publikum verholfen. In seinen Briefen bekundet Tschaikowsky Dankbarkeit und Sympathie für seinen „Freund“ Sittard.

Der Sohn Josef Sittards war einer der bedeutendsten Organisten unseres Jahrhunderts. Nicht nur die Meisterschaft seines Spiels, die durch Gutachten von Joachim, Kirchner, Nikisch, Weingartner und Wüllner schon für seine Jugendzeit belegt ist, auch der kritische Sinn für die zeitgenössische Komposition kennzeichnen diese außergewöhnliche Persönlichkeit. So war Alfred Sittard einer der ersten, die für das Orgelwerk von Max Reger tatkräftig sich einsetzten. Briefe Alfred Sittards an seine Mutter berichten von Begegnungen mit Reger, Dankschreiben des Komponisten bezeugen, wie sehr er Sittards „ausgezeichnete Interpretation“ bewunderte. Auch Elsa Reger bedankt sich noch Jahre nach Regers Tod für Sittards „mustergültige Regerpflege“.

Der letzte Themenkreis umfaßt Briefe von Richard Strauss, die zunächst an den Vater, später an den Sohn Sittard gerichtet sind. Strauss setzt sich mit dem Problem der Programmhefte auseinander, die damals vielerorts zur Deutung seiner Sinfonischen Dichtungen verfaßt wurden.

Die acht Themenkomplexe erschließen freilich nur einen geringen Teil der Sammlung. Im Rahmen der vorgesehenen Publikation wird jedoch katalogartig ein Überblick über den gesamten Bestand gegeben werden. Auch sollen im Nachlaß befindliche Originalphotographien reproduziert werden.

Dokumente aus dem 17. Jahrhundert, wie die Beschreibung eines der frühesten „*selbstschlagenden Orgelwerke*“, die Disposition der Stuttgarter Stiftskirchenorgel vor der Renovierung im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts und das wertvolle Verzeichnis der Frobergerschen Notenbibliothek bieten neues Quellenmaterial, das in einer Monographie über Johann Jakob Froberger vorgelegt werden wird.

Alban Bergs „Wozzeck“ in Prag 1926 und in Leningrad 1927 von Konrad Vogelsang, Buchschlag

I. Die Aufführung des „Wozzeck“ in Prag am 11. November 1926

Die Tatsache, daß sich Prag nach der Uraufführung des *Wozzeck* am 14. Dezember 1925 in Berlin, sofort für eine Aufführung dieses Werkes entschloß, spricht für die Aufgeschlossenheit des damaligen tschechischen Opernbetriebes. In dem Dirigenten Otakar Ostrčil wurde ein würdiger Interpret gefunden. Was Erich Kleiber für Berlin war, bedeutete Ostrčil für Prag¹.

Bei der Premiere des *Wozzeck* in Berlin war Ostrčil zugegen. Er schreibt in einem Brief an den Sänger Vilem Zitek am 20. Dezember 1925²:

„Ich war dieser Tage in Berlin auf der Premiere der Oper Wozzeck von Alban Berg, welche wir auch aufführen werden. Es ist ein schönes und starkes Werk, seit der Elektra von Strauss sicher das Bemerkenswerteste, was die fremde Opernproduktion brachte. Allerdings reizt es die Nerven in äußerstem Maße auf. Textunterlage ist Büchners starkes Drama, scheinbar blutig, aber im Wesen tief mitfühlend mit menschlichem Leid und dadurch ethisch. Die Musik ist höchst modern, von der Linie Mahler-Schönberg ausgehend, ist ehrlich, keine Modenpetarde à la Stravinsky, sondern ein wirkliches neues Problem, eigenartig in Ausdruck und Faktur.“

Die Prager Oper war damals recht modern eingestellt; da aber auch in der Tschechoslowakei nach dem Ersten Weltkrieg große Spannungen herrschten, die insbesondere die Kunstanschauung zwiespältig prägten, wurde die Aufführung des *Wozzeck* zu einem der größten Bühnenskandale der zwanziger Jahre. Die mir freundlicherweise von Herrn Doktor Herzog von der „Umelecka Beseda Praze“ zur Verfügung gestellten Kritiken sind ein lebendiger Zeitspiegel. Die verschiedenen vorliegenden Besprechungen der damals führenden Kritiker erkennen das Werk grundsätzlich an. Besonders bemerkenswert sind die Kritiken von Nejedlý, Očádlík, Steinhard und Adler, in zweiter Linie die Besprechungen von Vomáčka, Jirák, Jeniček und Hutter.

Während die Oper in Berlin trotz aller Kritik hingenommen wurde, erfolgte in Prag von seiten der politischen Opposition ein scharfer Angriff, so daß der *Wozzeck* nach der dritten Aufführung abgesetzt werden mußte. Wie keine andere Oper zuvor war der *Wozzeck* Anlaß zu politischen Auseinandersetzungen. Sämtliche Prager Zeitungen berichteten über die Vorfälle während und nach der Aufführung, brachten Kommentare darüber und eingehende Besprechungen der Oper selbst.

¹ Ostrčil war als Komponist zunächst der Romantik verpflichtet; Einflüsse von Wagner, Smetana und Fibich sind erkennbar. Einen individuellen Stil entwickelte er im Orchester-Improptu op. 13 mit ganz neuartigen melodisch-polyphonen Themenkonstruktionen. Seine meisten Opern waren um die Jahrhundertwende in der Tschechoslowakei Repertoirestücke; sie behandeln, wie auch sein Hauptwerk *Honzovo kralocství*, Sagen- und Märchenstoffe. Seine Leitmotivik ist mit modernem Melos und dichten, oft dissonanten Klängen in einer dramatisch wirkenden Einheit verschmolzen.

² Briefwechsel Otakar Ostrčil – Vilem Zitek, hrsg. von Artuš Rektory, S. 42-43.

Einige der bedeutendsten Zeitungen seien hier zitiert:

Prager Presse, 30. November 1926. *Die „Wozzeck“-Affaire. Läßt sich der Landesausschuß von pfeifenden Gassenjungen kommandieren?*

Deutsche Zeitung Bohemia, 12. November 1926. *Alban Bergs „Wozzeck“ im Tschechischen Nationaltheater. Ein bewegter Premierenabend* (F. Adler).

Ebenda. 14. November 1926. *Bühne und Kunst. Bemerkungen zu „Wozzeck“* (F. Adler).

Lidové noviny, 13. November 1926. *Aus der Prager Oper – Alban Berg: Wozzeck* (B. Vomáčka).

Národní osvobození, 13. November 1926. *Alban Bergs Wozzeck* (K. B. Jiráček).

Hudební rozhledy, 15. Dezember 1926. *Theater und Konzerte. „Wozzeck“* (J. Hutter).

Die Musikblätter des Anbruch, Jahrgang 1926, Heft 10, berichten über die Prager Wozzeck-Aufführung ausführlich. Paul Stefan schreibt:

„Alban Bergs Oper ‚Wozzeck‘ ist, nachdem verschiedene deutsche Theater ihre rasche Zusage, das Werk bald nach der Berliner Uraufführung zu geben, bisher noch nicht einlösen konnten, nunmehr vom Tschechischen Nationaltheater in Prag aufgeführt worden. Als dritte Bühne wird vor allen anderen das Theater in Leningrad an die Reihe kommen. Die Aufführung in einer fremden Sprache stellte die Oper, wie sich von selbst versteht, auf eine nicht ungefährliche Probe. Zwar – die Tragödie des vom Leben vernichteten Menschen aus der Tiefe, sie wirkt, weil sie so rein menschlich ist, in jeder Sprache, ja sie würde, wollte jemand Büchners Drama in der Art des ‚Cardillac‘ umdichten, fast noch ohne Worte wirken. Aber man hatte sich doch recht sehr daran gewöhnt, den ‚Wozzeck‘ mit seiner vormärzlichen Biedermeierei und romantischen Skurrilität für ein spezifisch deutsches Stück zu halten, daß man schier erstaunt war, wenn es nun die Übertragung in eine andere Atmosphäre so gut vertrug; in der Prager Fassung die Brücke des Worts. Es kam hinzu, daß die Prager Regie die Handlung gewissermaßen in das Preußen der Vorkriegszeit verlegte und den armen Wozzeck nicht nur Industrie-proletarier, sondern gewissermaßen auch noch slavischen Wanderarbeiter inmitten eines betont deutschen Milieus sein ließ. Man sah infolgedessen Vorkriegsuniformen der jüngsten Vergangenheit, statt des spitzwegisch-gemütlichen den gewissen ‚Es ist erreicht‘-Militarismus und auf den Projekten Schlote wie im Rheinland von 1914.

Trotz alledem: der Wozzeck behauptete sich nicht nur, sondern wurde ein noch größeres Kunstwerk. Mit geradezu dämonischer Kraft bezwang dieses prophetische Werk seine Hörerschaft und riß sie zu beispiellosem Enthusiasmus hin. Von den Gegenkundgebungen wollen wir später sprechen. Die Aufführung unter dem Opernchef des Nationaltheaters Ostrčil – nur dieser Name kann hier genannt, die übrige Künstlerschaft bloß mit allgemeinem Lob herzlichst bedankt werden – diese Aufführung war als Leistung noch stärker als selbst die in Berlin, wo allerdings die beispielgebende, mitreißende Initiative Kleibers sich unvergeßliche Verdienste um die erste Erweckung dieses Werkes gemacht hat. Während nämlich die Berliner Sänger aus lauter Respekt vor der Neuheit dieser Musik und trotz sorgfältigsten Proben noch nicht bis zu der Gesangslinie ihrer Partien vorgedrungen waren, zeigte die Prager Aufführung, was auch in dieser ‚unsangbaren‘ Oper schöne Stimmen und der Wille zu singen vermögen. Der Klang des ‚Wozzeck‘ in Prag war berückend, die Aufführung eine Tat und das gesamte musikalische Prag feierte sie überschwenglich. Auch die Kritik hatte sich keineswegs ausgeschlossen und die Aufnahme, die Alban Berg bei der Künstlerschaft beider Nationen Prags in den Tagen dieser Aufführung fand, war die freundschaftlichste und herzlichste.

Und dennoch ein ‚Fall Wozzeck‘? Leider auch diesmal. Wie bei der Uraufführung in Berlin prinzipielle Kleinlichkeit, allerdings nur vor der Premiere, ihr Wesen trieb, so gab es auch in Prag Zettelungen, hier wiederum meist nach der ersten Aufführung. Denn an diesem Abend selbst war die Opposition sehr schwach. Aber dann mischten sich die sozusagen Politiker ein, worüber gerade die tschechischen Künstler am meisten empört waren, und veranlaßten, daß der ‚Wozzeck‘ nach der dritten Aufführung vorläufig abgesetzt werden mußte. Sollte es selbst dabei sein Bewenden haben, so hat doch das Werk wieder einmal sehr deutlich für sich selbst gesprochen, außerdem aber hat das Tschechische Nationaltheater eine Leistung vollbracht, die ihm die Operngeschichte nicht vergessen wird. Und auch Prag, seine Künstlerschaft und neun Zehntel seines Publikums, auch Prag hat seinen Ruf als Musikstadt, und als eine, die es auch 1926 ist, vollauf bewährt.“

Die Besprechungen zeigten eine einheitliche Tendenz, dem Werk anerkennend gerecht zu werden, und alle hoben die unerhörte Arbeitsleistung des Ensembles hervor. Die neuartige Opernmusik in Verbindung mit dem Büchnerschen Drama mußte aber zu dieser Zeit auch vielfältige Reaktionen jenseits musikdramatischer Ästhetik hervorrufen, Reaktionen, die auch in den Kritiken ihren Niederschlag finden. Wir zitieren aus einigen charakteristischen Rezensionen:

Očadlík: „*Berg's musikalische Tragödie ist ein geballtes Drama. Man könnte daran zweifeln, da das dramatische Geschehen in zwei Teile zerfällt. Die Außenwelt und ihr Geschehen läuft zu der Innen- und Vorstellungswelt parallel. Diese Zweifelt aber hat ein und dasselbe dramatische Ziel. Sie entspringt aus der homogenen künstlerischen Inspiration, führt kontrapunktisch in Form dramatischer Polyphonie (es ist die Form der Gleichzeitigkeit im Kontrast) zur Wiedervereinigung der beiden kompositorischen Teile in eine feste Einheit des Kunstwerks. Eine Reihe heterogener Teile, welche scheinbar isoliert dastehen, wird zu einem Ganzen vereinigt und erreicht so eine neue künstlerische Wirkung. In dieser Oper überrascht die Ausbildung neuer bisher nicht verwendeter Ausdruckselemente. Die Harmonie in diesem Werk entzieht sich gängigen Vorstellungen: das Tonmaterial wird chromatisch, in des Wortes weitester Bedeutung, verarbeitet. Die Partitur des Wozzeck verwendet jeden Ton harmonisch, wobei wieder das Wort ‚harmonisch‘ sehr weit gefaßt werden muß. Wie die Schule Schönberg's überhaupt, unterscheidet sich auch diese Partitur von denen der Impressionisten dadurch, daß das Prinzip der horizontalen Melodik vorherrscht. Es ist das leitende Prinzip der Komposition. Melodischer Reichtum ist der Motor des Werks, sein Steigerungsfaktor, welcher das Bühnen- und musikalische Geschehen zu einer Ganzheit zusammenschweißt. Wenn wir eine Analogie oder einen Präzedenzfall dieser melodischen Formung suchen würden, so würden wir sie nur in Busonis ‚Faust‘ finden.*

Bei der Analyse des ‚Wozzeck‘ treffen wir auf eine Reihe zusammenhängender musikalischer Formen: Suite, Marsch, Polka, Variation. Der formale Zusammenhang zeigte sich am folgerichtigsten in den Teilen der Partitur, welche psychologisch begründen, gibt es auch keinen kompositorischen Fortgang, wie wir ihn aus dem Werk Wagner's gewöhnt sind. Das Thema führt zur Bildung strenger, absoluter Formen, zu Fugen, zum Kanon, zu Variationen. Diese Formen bewähren sich im Wozzeck als großartiger dramatischer Faktor, welcher, ohne psychologische Hinweise, zu charakterisieren vermag.

Wenn hier von Melodie die Rede ist, so von einer Melodie mit freier Periodizität, welche nur selten durch Zäsuren abgeteilt ist. Wenn hier von Chromatik die Rede ist, so auch von der menschlichen Stimme, welche verschieden gefärbt, entweder als Kantilene oder im rezitativen *Parlando* oder, durch Auflockerung der Artikulation, in melodramatischer Form verwendet wird. Eine Folge des chromatischen Prinzips sind auch die Instrumentaleffekte: Sordinen, das *col legno* bei den Streichern, Flatterzunge bei den Blasinstrumenten, das Summen bei geschlossenem Mund etc. Das ganze Ausdrucksmaterial ist dem Prinzip reicher Farbenakkommodation unterworfen, wie z. B. bei Mahler und Strauss, welche letzterer allerdings damit sparsamer umgeht. Die Ausdruckswerte, welche die Formstruktur des Wozzeck durchziehen, führen zur durchgehenden Symphonieform, geben dem Werk ein noch nicht dagewesenes Genre, welches nur scheinbar dem Naturalismus in der Musik benachbart ist. Seiner ganzen Konzeption und Durchführung nach aber steht das Werk auf dem Boden absoluter Musik.“

K. B. Jiráček überschreibt seine Kritik in der *Národní osvobození* vom 13. November 1926:

A. Berg: *Vojcek* zum 1. Mal im Nationaltheater am 11. 11. Motto: Es hört sich nicht gut . . . / der Hauptmann im 3. Akt „*Vojceks*“.

„Im Leitartikel, den wir am Mittwoch veröffentlichten, war über den Styl dieses Werkes beinahe alles grundsätzliche gesagt. Es wurde konstatiert, daß das Werk Bergs im Grunde dekadenter impressionistisch ist, auch wenn es nach Außen erscheint, als wäre es furchtbar naturalistisch. Der ganze Expressionismus ist übrigens nicht weit von der Dekadenz, das wird deutlich, je mehr man eindringt. Das hundertjährige Drama von Büchner ist bestimmt eine außergewöhnlich starke Sache, welche eines vollen Lebens ohne Musik fähig ist. Die Musik Bergs, welche sich in strengen Formen ‚der reinen Musik‘ erfreut, die am Ende jedoch nur auf dem Papier bleiben, ist nichts anderes als eine psychologische bis überpsychologisierte Illustration der kranken Seelen, die durch das Wüten der Phantasie des Dichters gepeitscht

werden. Und trotzdem: am Ende schaut immer der Teufelsfuß eines sentimentaln Rührstückes hervor, am meisten bei der letzten Szene, in welcher der Ausdruck der kindlichen Hilfslosigkeit zu einem brutalen Effekt nach der Art amerikanischer Filme mißbraucht wird.

Damit soll nichts schlechtes gegen die Musik Bergs gesagt sein. Sie ist zwar intellektualistisch konstruiert; aber bestimmt bei weitem gesünder als die gänzlich abstrakten Gebilde seines Lehrer Schönberg. In bestimmten Momenten erreicht sie eine wirklich dramatische Größe, am meisten dort wo sie durch Verkürzung, durch Vereinfachung wirkt. Ein Weg, der der Musik offen bleibt: nicht durch eine Anhäufung von Kompliziertheiten, nur durch Vereinfachungen können wir wieder weiter kommen. So denkt die Jugend nicht nur bei uns, sondern auch anderswo. *Vojcek* ist der Höhepunkt eines abgeschlossenen, bestimmten, verhältnismäßig ungünstlichen Entwicklungsweges. Er ist die Endstation, nicht der Anfang eines neuen Stiles. Es war nötig, durch diese Endstation hindurchzugehen, und es gereicht zur Ehre des tschechischen Theaters, das es als eines der ersten sich eines Werkes annahm, welches bis vor Kurzem als unausführbar angesehen wurde. . .“

In der Kritik von J. Hutter in der *Hudební rozhledy* vom 15. Dezember 1926 heißt es:

„. . . wie Wagner an das dramatische Kunstwerk mit der Beethovenschen Symphonie im Herzen herantrat, so trat Berg an den *Wozzeck* mit der Schönbergschen Symphonie im Herzen heran. Das ist das Wesen seines dramatischen Problems, und historisch ist so eine neue Etappe des Musikdramas angebrochen. Das Problem des *Wozzeck* ist, durch die Struktur und die Formen der sogenannten absoluten Musik die Entscheidungen und Handlungsmomente des Dramas auszudrücken. Allerdings ist Berg der erste, welcher Konzertmusik in den dramatischen Bereich einführte. Er arbeitet dadurch mit zugespitzterem, schlagkräftigerem und daher wirksamerem Material. Er bedient sich außerdem einer ständig polyphon fluktuierenden Musik. Dadurch ist seine Musik so anstößig, aber auch in ihrer Durchführung so logisch.“

In der Prager Presse vom 30. November 1926 heißt es:

„Die ‚*Wozzeck*‘-Affaire. Läßt sich der Landesverwaltungsausschuß von pfeifenden Gassenjungen kommandieren?

Prag. 29. November. Heute abends fand eine von etwa 50 Vertretern der bedeutendsten tschechischen Künstlerorganisationen Prags beschickte Versammlung statt, die über die gegen das vielerörterte ‚*Wozzeck*‘-Verbot zu unternehmenden Schritte beriet. Wie sehr sich die gesamte tschechische Künstlerschaft durch die Einschränkung künstlerischer Meinungsäußerung getroffen fühlt, ersah man daraus, daß nicht nur die musikalischen, sondern auch die bildenden Künstler, die Schriftsteller wie die Dramatiker, die Kunst- und Theaterkritiker einstimmig für eine öffentliche Verwahrung gegen das Aufführungsverbot des ‚*Wozzeck*‘ durch den Landesverwaltungsausschuß eintraten. Die breite Öffentlichkeit, durch einen Teil der Tagespresse hinsichtlich des Falles ‚*Wozzeck*‘ gelinde gesagt einseitig informiert, wird gewiß der gemeinsamen Äußerung von elf künstlerischen Korporationen Gehör und Vertrauen schenken, an deren Spitze der Klub tschechischer Komponisten steht, welchem sich anschließen: der musikalische Klub, der Klub der Musikreferenten, der tschechische Autorenschutzverband, die Musiksektion der *Umělecká Beseda*, der Verein für moderne Musik, der Verein für zeitgenössische Musik ‚*Přítomnost*‘, der Verband tschechischer Dramatiker und Kritiker, die Vereinigung bildender Künstler ‚*Mánes*‘, der Verband moderner Kultur ‚*Devětsil*‘ und das ‚*Befreite Theater*‘.

Prof. Nejedlý teilte u. a. mit, daß die *Dělnická Akademie* gegen das Verbot geschlossener ‚*Wozzeck*‘-Aufführungen rekurrieren werde, um so mehr, als von vornherein dem Landesverwaltungsausschuß für die Aufrechterhaltung der Ruhe und Ordnung Bürgerschaft angeboten worden sei. Er betonte, daß es des Nationaltheaters würdiger gewesen wäre, die Krakehler zu entfernen, als durch das ‚*Wozzeck*‘-Verbot für die Würdigkeit sorgen zu wollen. Prof. Jirák wies auf die Tatsache hin, daß der ‚*Wozzeck*‘-Skandal erst am dritten Abend ausgebrochen und daß er organisiert sein mußte. Wie hätte man sonst bereits am Tage der Vorstellung in der Prager Gesellschaft von einem bevorstehenden Theaterskandal reden können, und wie wäre es sonst möglich gewesen, daß die Skandalmacher bereits mit Pfeifen und Trompeten ausgerüstet zur Vorstellung erschienen?

Es wurde von verschiedenen Rednern die Vermutung ausgesprochen, daß die ganze Aktion weder Alban Berg noch seine Oper, sondern ausschließlich Otakar Ostrčil, den wagemutigen Propagator der modernen Musik habe schädigen, ja beseitigen sollen, Pflicht aller Kunstfreunde ist es, nicht nur die neue Kunst, sondern vor allem jene, die sie propagieren, vor den Einmischungen kunstfremder Elemente zu schützen. In diesem Sinne wurde ein von den Anwesenden unterfertigtes Begrüßungsschreiben an Otakar Ostrčil abgefaßt.

Hierauf wurde einstimmig die Veröffentlichung einer von je zwei Vertretern der in Betracht kommenden Korporationen unterfertigten Protest-Resolution in den Tagesblättern beschlossen.“

Die Deutsche Zeitung *Bohemia* veröffentlichte folgende Voraus-Besprechung aus der Feder F. Adlers:

„Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Prager Erstaufführung von Alban Bergs so heiß umstrittenem Musikdrama ‚Wozzeck‘ im deutschen Theater hätte stattfinden müssen, und sie wäre aller Wahrscheinlichkeit nach auch dort erfolgt, würde es das Publikum dieses Theaters nicht vorziehen, sich bei ‚Adieu Mimi!‘ zu amüsieren und zu einer Opernaufführung nur dann zu erscheinen, wenn ein Massengastspiel auswärtiger Sänger zu Höchstpreisen ins Theater lockt. Ernste künstlerische Arbeit des Theaters, die Diskussion über wichtige musikalische Arbeit des Theaters, die Diskussion über wichtige musikalische Probleme der Gegenwart interessieren nur eine Minderheit, welche kaum imstande ist, das Haus zu einem Drittel zu besetzen; und so ist es leider nur allzu verständlich, wenn die Direktion auf Experimente, die ein langfristiges Studieren zur Voraussetzung haben (gleichviel, ob leichten oder schweren Herzens) verzichtet. Sie darf zu ihrer weiteren moralischen Entlastung sogar auf die Wiener Staatsoper hinweisen, welche die Ehre, sich für einen der bedeutendsten österreichischen Tonsetzer einzusetzen, dem tschechischen Nationaltheater überließ . . .

Was der Komponist Alban Berg zu sagen hat, muß auch jenen in der Erinnerung haften bleiben, die sich mit Leibeskräften gegen seine Musik gewehrt haben. Die Musik ist ein Elementarereignis. Der Kenner bewundert ihre Struktur, den kunstvollen Bau, der das schöpferische Erlebnis in den Rahmen überlieferter Formen zwingt, indem jede einzelne Szene symphonisch abgegrenzt erscheint. Das wäre das rein Artistische, das aber bei Berg insofern sekundär ist, als es dem Hörer bei der unmittelbaren Aufnahme seiner großartigen Klangvisionen gar nicht zum Bewußtsein kommt und auch gar nicht zum Bewußtsein kommen soll. Das Primäre ist die erschütternde Kraft dieses musikalischen Seelengemäldes, die ungeheure Phantasie, welche Gebilde zeitigt, die in ihrer Grausigkeit und Dämonie aufs Tiefste packen. Unerschöpflich ist die Musik in ihrer Variabilität der Farbenmischungen und doch wunderbar deutlich in der konturierenden Zeichnung. Ein riesiger Instrumentalapparat ist aufgeboten (vierfaches Holz, vierfache Bläser, massige Streicher- und Schlagzeugbesetzung, mehrere Bühnenorchester in unterschiedlicher Zusammenstellung). Und doch ist nirgends ein Überwuchern der durch Zwischenspiele verbundenen szenischen Vorgänge, jedes Wort ist deutlich wahrnehmbar. Die Instrumente nehmen in der Polyphonie und in der Polyrhythmik des Ganzen keine Rücksicht aufeinander (es ist eigentlich unbegreiflich, daß sich die ausführenden Musiker nicht irritiert fühlen). Den Sängern wird Angsterregendes im Treffen der Intervalle zugemutet. Ob Berg an die Realisierbarkeit seiner Oper gedacht hat? Daß sie aufführbar wurde, daß ihre Wiedergabe fast wie eine Selbstverständlichkeit anmutet, ist der unwiderlegliche Beweis ihrer Existenzberechtigung.

Außerordentlich die Leistung des Orchesters unter dem wagemutigen Ostrčil, dem diese Tat zu danken ist, bewundernswürdig die Darbietung der Sänger Novak (Wozzeck), Jenik (Hauptmann), Pollert (als geradezu brillanter Doktor) und Vesely (die stimmlich und dramatisch hinreißende Marie). Die Regie (Pujmann) ließ das Stück (sich offenbar mehr an Berg wie an Büchner haltend) im modernen Kostüm spielen, in der Art wie man jetzt Langers ‚Peripherie‘ aufführt. Das hatte auch seine Berechtigung, denn schließlich ist dieses geniale Musikdrama zeitlos. Besorgte haben wie seinerzeit gefragt, ob das die Musik der Zukunft ist? Dies abzuwarten, ist nur Sache der Geduld.“

Die gleiche Zeitung brachte am 12. November 1926 anläßlich der Premiere folgende Kritik, ebenfalls von F. Adler:

„Theater-Nachtrag. Alban Bergs „Wozzeck“ im Tschechischen. Ein bewegter Premieren-Abend.

Das tschechische Nationaltheater brachte gestern als erste Bühne nach der Berliner Staatsoper Alban Bergs ‚Wozzeck‘ zur Aufführung. Es ist erinnerlich, daß diese musikalische Schöpfung des Schönberg-Jüngers bis zu dem Augenblick, da Erich Kleiber den Versuch machte, sie zu lebendem Klang zu erwecken, für unaufführbar gehalten worden ist. Auch jetzt haben, wie man sieht, alle Operntheater die freilich begründete Scheu, dem Beispiel Kleibers zu folgen. Denn die Ansprüche, die dieses Werk an die Ausführenden sowohl wie an die Zuhörer stellt, sind enorme, wohl noch nie dagewesene. Ein ganz neuer Stil erscheint hier angebahnt. Der Schönberg-Jünger trennt sich von seinem Meister und geht seinen eigenen Weg. Stellt Schönberg in seinen Monodramen ‚Erwartung‘ und ‚Die glückliche Hand‘ das Gesetz von der Einmaligkeit des Themas auf, so basiert Berg seinen ‚Wozzeck‘ auf dem Prinzip der Variation. Der Atonalist strengster Observanz kennt dabei allerdings keine Kompromisse. Das hat zur Folge, daß diese mit bewunderungswürdiger Genialität aus den Schächten tiefsten Erlebens geschöpfte Musik auf eine Hörschaft, die nicht ganz für sie geschult ist, verwirrend wirken muß.

Bei dem größten Teil des Publikums der gestrigen Premiere waren die Vorbedingungen dadurch gegeben, daß man in Prag bereits Fragmente der Wozzeck-Musik im Konzert durch Zemlinsky zweimal in den Philharmonischen Konzerten vorgeführt erhalten hat. Auch hatten es namentlich die jungen Musiker nicht unterlassen, sich durch den in der Wiener Universal Edition erschienenen Klavierauszug entsprechend vorzubereiten. Der naive Teil des Publikums stand aber dem eben Gehörten entweder ratlos oder empört gegenüber. Das hatte einen erbitterten Streit der Meinungen zur Folge. Die begeisterten Ovationen für den anwesenden Komponisten, für den Dirigenten Ostrčil und die Sänger, die (das ausgezeichnete Orchester darf nicht vergessen werden) Übermenschliches geleistet hatten, begegneten einer hartnäckigen Opposition, die sich durch Zischen, Pfeifen und Entrüstungskundgebungen aller Art zu behaupten versuchte. Aber schließlich behielten die Bejahenden die Oberhand und das Verständnis für die Bedeutung der Persönlichkeit des Komponisten und den Wert der hingebungsvollen Arbeit seiner Helfer siegte.“

Ein besonderes Dokument ist die Kritik in der Zeitung *Die Stunde*: Alban Berg wird hier als Jude bezeichnet, obwohl er kein Jude war und auch keine Juden in seiner Ahnentafel erscheinen³. Unter der Überschrift „Der Prager Wozzeck-Krawall“ äußert sich *Die Stunde* am 20. November 1926 zu den Vorkommnissen:

„Der Komponist Alban Berg hat bei der Aufführung seines ‚Wozzeck‘ im tschechischen Nationaltheater erfahren müssen, was das heißt, eine moderne Oper komponiert zu haben. Sein Werk, das in der Berliner Staatsoper zur Uraufführung kam, ging dort unter großem Interesse der musikalischen Welt in Szene. Jetzt, in Prag, kam es zu großem Skandal, der, wie Alban Berg erzählt, jedenfalls organisiert war. Alban Berg stellt auch fest, daß es nicht künstlerische Kreise sind, die gegen sein Werk protestieren. Schon die Argumentation, mit der bestimmte Teile der Tagespresse gegen die Oper auftraten, schließt das aus: ‚So stand z. B. in einer Prager Zeitung mein Name nie ohne das schmückende Beiwort ‚der Berliner Jude‘. Als pikantes Detail füge ich noch hinzu, daß mich eine Berliner geistesverwandte Zeitung nie anders als den tschechischen Juden Alban Berg nannte. Die Verwandtschaft geht sogar so weit, daß ich, hier wie dort, meines Namens Alban entkleidet und nur Aron genannt wurde. Dabei stelle ich fest, der Vorwurf, Jude zu sein, trifft mich nicht, ich verwahre mich aber keineswegs dagegen. Es scheint mir und allen, denen es um Höheres geht, unendlich lächerlich, darüber zu streiten. Aus dem Schönberg-Kreis sind gerade Webern und ich die Judenreinen. Väterlicherseits stamme ich aus Bayern, mütterlicherseits man staune – sogar aus Böhmen. Dies alles will ich jenen, die in dem Umstand der jüdischen Abstammung ein Argument pro oder kontra ‚Wozzeck‘ sehen, gern dokumentarisch nachweisen. Ich bin sogar nicht einmal protestantisch, sondern, falls auch dies ein Argument bedeutet, streng römisch-katholisch. Noch einmal stelle ich fest: nicht ich bin der

³ Siehe K. Vogelsang, *Alban Berg. Leben und Werk*, Berlin 1959, Anhang.

Leidtragende des Skandals. Mir und meinem Werk ist durch den Krawall nicht Abbruch getan worden. Ich bedaure nur, daß ein allerdings verschwindend kleiner Teil des Prager Auditoriums die Arbeit seiner eigenen Landsleute, des ganzen Orchesters mit Ostrčil und des Ensembles, nicht so hoch einschätzt, wie es geschehen mußte.

II. Die Aufführung des „Wozzeck“ in Leningrad am 13. Juni 1927

Im Juni 1927 erlebte *Wozzeck* in Leningrad eine weitere glanzvolle Aufführung. In den zehn Jahren seit der Revolution hatte die Sowjetunion besonders auf den Gebieten der Kunst und Literatur Initiative entwickelt. Man hatte sich von vielen bürgerlichen Vorstellungen freigemacht – eine Oper wie *Wozzeck* enthielt eine durchaus vertretbare politische Aussage. Was in Prag ein „politischer Fall“ geworden war, erfuhr in Leningrad eine betonte Rechtfertigung. Das Werk wurde für viele junge Komponisten der Sowjetunion zum Vorbild für neue Werke und regte die jüngere Generation ungemein an. Die Ausdrucksweise der sowjetischen Komponisten war in dieser Periode vielfach die der „Neuen Musik“. Das Zentrum der „Neuen Musik“ in der jungen Sowjetunion war Leningrad. Dort wurden 1924 die „Abende für neue westliche Musik“ gegründet, die die zeitgenössische westeuropäische Musik propagierten. Dem gleichen Zweck diente die etwas später ins Leben gerufene „Gesellschaft für zeitgenössische Musik“, die in Moskau und Leningrad Ortsgruppen hatte. Neue Musik von Franzosen, Deutschen und Österreichern wurde regelmäßig aufgeführt, und häufig wurden die Komponisten zu Gastspielen eingeladen. Franz Schreker, dessen *Ferner Klang* zum Repertoire der sowjetischen Oper gehörte, dirigierte in Moskau und Leningrad eigene Werke. Das Amar-Quartett mit Paul Hindemith als Bratscher gab Abende „Neuer Musik“, in denen vor allem Werke Hindemiths und seiner Generationsgenossen vorgetragen wurden. Aus Paris wurden Darius Milhaud und Jean Wiener geholt. Kreneks Opern *Der Sprung über den Schatten* und *Jonny spielt auf* wurden ebenso bekannt wie Alban Bergs *Wozzeck*. Die Leningrader Philharmonie spielte Werke von Strawinsky, Hindemith, Krenek, Schönberg, Milhaud und anderen. Im Akademischen Laboratorium des Leningrader Kunsthistorischen Instituts wurden unter Leitung von Boris Assafjew Versuche mit Vierteltönen und mit elektronischer Musik durchgeführt. Ihren Niederschlag fand diese Bewegung der „Neuen Musik“ in manchen Werken sowjetischer Komponisten, so bei Prokofjew, N. Roslawez, L. Polowinskin und auch in den Werken des jungen Schostakowitsch.

Durch die Freundlichkeit der Sowjetischen Botschaft in Berlin, insbesondere durch Herrn Waulin, erhielt ich über die Leningrader Aufführung des *Wozzeck* zwei ausführliche Kritiken von Wladimir Dranischnikow und Igor Glebow. Beide Kritiken sind außerordentlich umfangreich und zeigen, wie stark das Werk damals gewirkt haben muß. Weiterhin wurde mir ein bisher unveröffentlichter Programmzettel der Aufführung übersandt.

Суббота 11 и Понедельник 13 июня
В 1-ый раз:
ВОЦЦЕК

Опера в 3-х д. Муз. Альбана Берга
 По трагедии Георга Бюхнера. Перевод М. Кузмина. Декорации работы худ. М. З. Левина.
 Постановка С. Э. Радлова.
 Дирижер В. А. Дранишников.

Действующие лица:

Воццек	Бочаров (Засл. Арт.) Серебрянский (13 июня)
Тамбурмажор	Кушлин
Андерс	Засецкий
Капитан	Нежданов

Доктор	Бессэ (Засл. Арт.)
1 подмастерье	Белянин
2 подмастерье	Торгуд
Юродивый	Тихий
Мари	Павловская
Маргрет	Радзилов- ская
Солдат	Алексеев

Programmzettel der Erstaufführung des Wozzeck in Leningrad am 13. Juni 1927

In der Besprechung des Werkes durch Wladimir Dranischnikow werden verschiedene Standpunkte dargelegt:

... . . ‚Wozzeck‘ ist ein Werk, welches jedesmal bei seiner Aufführung in der Presse leidenschaftliche und grimmige Kämpfe hervorruft und eine ebenso erregte Diskussion bei dem über die Maßen erregten Theaterpublikum im Saal, und das – interessantes Merkmal! – bei völligem Fehlen von gleichgültig gebliebenen Stimmen, weil jeder in den Wirkungsbereich dieser wunderbaren Kunstschöpfung hineingezogen wurde.

Es gibt keine Mitte, es gibt zwei feindliche aktive Pole musikalischer Auffassung, und wenn eine Seite Applaus gibt und freudig lärmend das Erscheinen des Wozzeck als einen Anstoß begrüßt, blendend und talentvoll die Probleme einer neuen Form der Oper zu lösen, so wird dieses Werk andererseits nicht weniger heftig und aktiv mit Zischen zur Kenntnis genommen, da man in ihm einen drohenden Anschlag und die Zerstörung der Grundlagen der alten Opernauffassungen sieht. Dieser hart zugespitzte Kampf wiederholte sich konsequent und gesetzmäßig bei Aufführungen in Berlin und Prag . . . im Zuhörersaal wie auch in der Presse. In Prag wurde die Oper nach der dritten Vorstellung vom Spielplan abgesetzt: dank der energischen Einmischung der Faschisten, die in der Oper ‚Wozzeck‘ Feindseligkeit gegen ihre Ideologie gefunden haben. Aber in Berlin wird die Oper in der zweiten Saison mit immer wachsendem Erfolg aufgeführt.

Das Drama ‚Wozzeck‘ kommt aus der Feder eines der sonderbarsten und wunderbarsten Menschen Deutschlands am Anfang des vorigen Jahrhunderts namens Georg Büchner. Die Musik zu dem Stück ist vor einigen Jahren von dem Wiener Komponisten Alban Berg, geboren 1885, geschrieben worden. Er ist ein blendender Vertreter der Schule eines außerordentlichen Komponisten und glänzenden Theoretikers der gegenwärtigen Musik, Arnold Schönberg. Berg konnte die Grenzen des etwas zu ausgeglichenen Klangsystems seines Lehrers talentvoll erweitern. Das rein dramaturgische Material des ‚Wozzeck‘ verblüfft durch seinen eigenartigen formalen Aufbau, aber auch durch die Bearbeitung des Rhythmus der Rede und das Feilen des Dialogs. Die Entwicklung der dramatischen Handlung steigert sich in aufstrebendem straffen Tempo durch die Anwendung lakonisch zugespitzter Dialoge. Dieser Aufbau des Dialogs, der hart durch das ganze Drama geführt wird, läßt keinen Moment von Langatmigkeit und Auseinanderfließen zu. Der Verzicht auf Worte geht bis zum Asketischen, aber die Dynamik ist aufgebaut auf Kontrasten der Redebetonungen. Das ganze Kompositionssystem hat seiner Technik nach viel Gemeinsames mit feinsten Steinhauerei und erinnert wunderbar an italienische Miniaturen, wo jedes Detail ein ausdrucksvolles Relief hat. Davon ausgehend, vollendet sich die Entwicklung der kompliziertesten psychologischen dramatischen Situationen, ungewöhnlich gedrängt und schnell, und die Dauer der Szenen ist auf das äußerste Minimum von 2-5 Minuten reduziert. Das formlich kinematographische des Tempos, welches sich aus der klaren und schnellen Aufeinanderfolge der Episoden ergibt, durchdringt organisch und zwanglos die müde und auseinanderfließende Form der alten Opernvorstellung.

Der spezifische konstruktive Aufbau von Büchners Drama stellte dem Komponisten Berg eine ganze Reihe formaler Aufgaben, von deren Lösung das Schicksal dieser großartigen musikalischen Schöpfung abhing. In Berührung mit dem eindeutig konstruktiven Wortaufbau des Werkes mußte Berg ihm selbstverständlich eine ebenso klare, lakonische musikalische Verkörperung gegenüberstellen. Berg, von Kopf bis Fuß ausgerüstet mit den Methoden der modernen Musik, mußte eine ebenso klare musikalische Ausdrucksform finden, ohne dabei auch nur einen Moment die Gedrängtheit und lakonische Form des Textes aus den Augen zu verlieren: Unter diesem Aspekt muß man anerkennen, daß das Zurückgreifen Bergs auf die alten, mustergültigen Formen der ‚reinen‘ sinfonischen Musik (Suite, Fuge, Variation und andere) nicht nur eine günstige kompositorische Lösung der Aufgabe darstellt, sondern auch eine ungewöhnliche neue und mutige Manier ist, die Form sinfonischer Musik in die Struktur der Oper einzuführen.

Infolge all dessen bekam Bergs Musik einerseits konstruktive Gesetzmäßigkeit, und andererseits erhielten die plastischen Formen der ‚reinen‘ Musik theatralische Zuspitzung und emotionale Spannung bei erstaunlich differenziert gearbeitetem Dialog: so ist im ersten Bild der Dialog des Hauptmanns mit Wozzeck auf der strengen Form der altfranzösischen Suite aufgebaut (Präludium, Sarabande, Gigue usw.), im vierten Bild dagegen ist der Dialog des

Doktors mit Wozzeck nichts anderes als eine Passacaglia oder anders gesagt ein Thema mit 21 Variationen. Nicht zufällig schreibt Oskar Bie, einer der bekanntesten Kritiker des heutigen Deutschland: „Das ist eine Schöpfung eines Meisters, kein Experiment, sondern Meisterschaft, ernstes Können. Die Kenntnis des Orchesters und die reine Klangfülle sind erstaunlich, die Spannung wächst zunehmend, die Instrumente sprechen, ihr Kampf gleicht einem Erleben, ihre Geschlossenheit und ihr Auflösungsvermögen sind ein seelischer Prozeß. Ohne Abschwächung des Interesses, gleichgültig, beschreibt das Orchester den Paroxismus Wozzecks, die tierische Primitivität des Tambourmajors oder die Leiden der Marie. Die gedrängte szenische Handlung wechselt ab mit musikalischen Intermezzos. Die letzte Steigerung fühlt man in der auflösenden Szene des Mordes und Selbstmordes, im erhabenen langsamen, alles erklärenden Intermezzo vor der Schlussszene: hier hören wir die ganze Hoheit der Musik: Die Abstraktion Schönbergs ist befreit und beruhigt sich wieder in der Materie. Kurz – es ist eine musikalische Epoche.

Ein anderer Kritiker, Professor Adolf Weissmann, meint, daß es im ‚Wozzeck‘ Einflüsse von Wagners ‚Tristan‘ gebe, geläutert durch die Schönbergschen Doktrinen. Für einen Musikanten kann es in dieser Musik nichts Störendes geben, obgleich für den ‚nicht gewöhnten Zuhörer‘ die ‚Reibung‘ von Sekunden und Quartan als unangenehm empfunden werden kann. Aber dennoch war für den Zuhörer vergangener Tage der Weg vom ‚Lohengrin‘ zum dritten Akt des ‚Tristan‘ weiter als heute vom ‚Tristan‘ zum ‚Wozzeck‘. Diese Oper hat historische Bedeutung, und jedes große Theater sollte sich verpflichten, den ‚Wozzeck‘ dem Publikum zu zeigen . . .

Seinen musikalischen Farbenreichtum vertiefend, schöpfte Berg breit und großartig alle Möglichkeiten der menschlichen Stimme aus, von der Kantilene bis zum Sprechgesang, das heißt der musikalisch sprechenden Rede, wo sich das Wort als rhythmisch stilisiertes Element darstellt, welches von Berg benutzt wurde, um eine Verstärkung der emotionalen Spannung der Szene zu erreichen. Die Zusammensetzung des Orchesters . . . ruft in uns nicht das Bedürfnis nach großer Klangstärke und mächtiger ‚Wagner-Strauss’scher‘ Steigerung hervor; das Prinzip der Anordnung der Instrumente, im Grunde genommen eher eine zeitgemäße kammermusikalische, strebt zur vielfältig gestuften Vereinigung hin. Vollkommen neuartig aufgefaßt wird die Rolle der Instrumente, besonders der Blechbläser, deren Grenzen bis zur völligen Gleichstellung mit der Streichergruppe erweitert werden . . . So werden die üblichen klanglichen Möglichkeiten für die malerisch-musikalische Verkörperung der verschiedenartigen Szenen farbig bereichert. Außer der grundsätzlichen sinfonischen Zusammensetzung führt Berg noch drei Formen des Orchesters ein: 1. Militärorchester (Bläser gemischt) 2. Kammerorchester für 15 Instrumente und 3. Restaurant-Ensemble für 6 Instrumente, das kleinbürgerliche Vergnügen charakterisierend mit einigen stupid-primitiven Tänzen und Unterhaltungen auf spießbürgerliche Art und Weise.

Die Überwindung unwahrscheinlicher technischer Schwierigkeiten des ‚Wozzeck‘ durch das Operntheater festigt und stärkt zweifellos nochmals die Position der gegenwärtigen Operninszenierung nicht als ‚museumsreifen‘ Anfang in der Theaterkunst, sondern als lebensfähigen, vielfarbigen, pulsierenden Einklang, als einen kunstlerischen Organismus mit gegenwärtigen Forderungen der Kunst und des Theaters. Andererseits schult die Oper ‚Wozzeck‘ den Sänger, indem sie ihm unerschöpfliches Material bietet für die breite Entfaltung des vollen Umfangs szenischer Möglichkeiten, welche im ganzen natürlichen Reichtum der menschlichen Stimme gegründet sind, vom Gesang bis zur naturalistischen Rede. Abschließend kann ich nicht umhin, die Worte eines deutschen Kritikers anzuführen: ‚Die Musik des ‚Wozzeck‘ verwuchs derart mit dem Drama und entsprach derart dem menschlichen Feinempfinden, daß selbst unvorbereitete und naive Hörer unmittelbar dem Zauber ihrer Stimmung unterliegen, obwohl in dieser Oper der Gesang oftmals der gesprochenen Melodie Platz macht, verdichtet bis an die Grenzen der Intensität. Das ganze Werk stellt eine grandiose Einheit dar! Die Oper ist ein unerschöpflicher Born für unsere lieben Reaktionäre, in ihr können sie alles finden, um vor Wut zu platzen: denn diese Musik klingt gerade so, wie die teuren Bewahrer unseres Vergangenen wünschten, daß sie klingen möge.‘“

Auch die Kritik von Glebow bringt eine umfassende Gesamtbetrachtung des Werkes:

„Der ‚Wozzeck‘ von Alban Berg ist die im Aufbau feinst organisierte und im höchsten Grade aus der Ratio begründete Oper der gegenwärtigen urbanistischen Kunst. Doch ist die

Empfindung bei dieser Musik, welche wohlgestaltet und nervös, klug und leidenschaftlich, tief ergreifend . . . irgendwie bestrickend ist, dennoch von emotionaler elementarer Art. Und deswegen möchte man über ‚Wozzeck‘ nicht im Rhythmus bemessener Analyse und nicht in der Form eines endgültige Schlußfolgerungen gebenden, abgeschlossenen Artikels sprechen, sondern versuchen, alles Wesentliche zu erfassen mit Hilfe einzelner Bemerkungen, welche sich aus dem Prozeß des Studiums dieses wahrheitsgetreuen musikalischen Dramas ergeben, und ebenso unter den ersten starken Eindrücken und durch Beobachtung während der Wiederholungen, mit einem Wort – unter dem unmittelbaren Einfluß der klingenden Musik.

Schon das Orchester zum ‚Wozzeck‘ ist eine Neubildung, welche aus der komplizierten Synthese einiger Strömungen erwuchs. Die Wagnerschen massierten Klänge sind aufgelöst in Schönberg'sches Gewebe, andererseits hört man den Einfluß französischer, impressionistischer Instrumentation, und schließlich erhalten die Prinzipien des linear-sinfonischen Stils gewaltige Bedeutung. Als charakteristisches Merkmal dieses Stils erweist sich die Tendenz zur Entfesselung jeden Instrumentes als eines selbständigen Organismus' von den Banden der Homophonie . . . , wobei letzten Endes die Formierung des Orchesterkollektivs Zielsetzung ist, eines Kollektivs nicht nur im äußeren Sinne, sondern auch im inner-musikalischen. Jede Stimme individualisiert sich, jedoch nicht, um mit ihren charakteristischen Eigenheiten dem maximalen Ausdruck des Ganzen zu helfen. Die Unterordnung stützt sich . . . auf das Bestreben, eine Musik zu schaffen, die von ausgeprägten konkreten Eigenheiten ausgeht und mit speziellen Eigenheiten von Instrumenten realisiert wird – einem Ensemble, das bei jeder einzelnen Aufgabe seiner Zusammensetzung nach anders ist.

Diese Idee läßt das Orchester sehr elastisch und feinfühlig wirken, emotional-mitfühlend und dramatisch beweglich, sinfonisch reich, jedoch sinfonisch selbständig nicht so weit, daß es damit auf das Wort und die menschliche Stimme, den Träger der dramatischen Handlung drückte, und im Theater alles übertönte, was das Theater beinhaltet: optischer, mit Erscheinungen erfüllter Raum zu sein mit elementaren Intonationen instrumentaler Musik.

Alban Berg ‚verwendet‘ im ‚Wozzeck‘ entsprechend den dramatischen Situationen, ‚Orchester‘ verschiedener Stilarten, doch liegt der gesamten Instrumentation der Oper, der charakterisierenden Kraft und der Form der Musik eine zeitgemäße orchestrale Faktur zugrunde. Das Besondere, weitgehend Neue dieser Oper ist die Konsequenz, mit der das Orchester das Leben der Szenen und handelnden Personen des Dramas mitlebt – ihr Erleben und ihre Reaktionen auf die Konflikte des Lebens. Lediglich in den orchestralen Intermezzi aus den verbindenden fünfzehn Vorgängen der Handlung bricht das sinfonische Element ungebunden durch und baut selbständig, stark und klar das Geschehen auf.

Das Orchester Wagners und Schönbergs und das Orchester Bizets und Debussys ist bis auf den Grund der gegenwärtigen nervös-verschärften Psyche geführt: letzten Endes ist das Orchester des ‚Wozzeck‘ ein feinfühlig Begleiter des Lebens sogar dort, wo es selbständig intoniert.

Das musikalische Drama ‚Wozzeck‘ kennt kaum Lieder und liedhafte Intonationen. Die Natur ist ihm fremdartig und unverständlich, unorganisiert, schrecklich und feindlich: das teilt sich in der Musik mit, wenn sie das ‚Vorstadtmilieu‘ umschreibt, wenn sie, im Gang der Handlung, eine Stimmung wiedergibt, Berührungen des Menschen ‚der Straße‘ mit dem Element fremder urbanistischer Kultur reflektiert.

Andres, der Freund Wozzecks, der sich plötzlich von Angesicht zu Angesicht mit der Natur befindet, singt das Lied nicht wie eine natürliche Erscheinung des romantischen Gefühls, sondern um Angst und Furcht zu verscheuchen. Natur und Stadt sind im ‚Wozzeck‘ zutiefst gegensätzlich. Im zweiten Bild des ersten Aktes prägt sich dieser Kontrast in einer Atmosphäre düsterer Vorahnung und furchtbarer Verzagtheit aus; in zwei erschütternd ausdrucksvollen und dramatisch blendenden Bildern des dritten Aktes, der Szene des Mordes an Marie und des Untergangs Wozzecks, ergreift die Musik der umgebenden Landschaft die Seele des Städters wie ein heller undurchdringlicher kalter Nebel, in dem man schwer atmen und sich nicht bewegen kann.

Auch in den vokalen Partien des ‚Wozzeck‘ gibt es nur vereinzelt Liedelemente. Andres singt auf dem Felde, um seine Angst zu ersticken, oder intoniert betrunken in einer Kneipe keck ein grobes Couplet. Gesellen heulen wild, Soldaten stöhnen im Schlaf, eine Kriegsmusik schreit

einen ordinären Marsch heraus, ein langsamer, weinender oder auch verführerisch kreisender Walzer ‚verklebt‘ mit seiner erotischen Melodie, erfreut aber nicht mit seinem melodischen Schwung: all dies ist Erscheinung eines atemberaubenden urbanistischen Melos. Nur der mütterliche Instinkt in Marie ruft gerade genug instinktiven Trieb für ein einfaches, naiv beseeltes Lied in der Art eines flüchtigen Wiegenliedes hervor. In der dramatischen Situation nach dem schrecklichen letzten Bild singen Kinder spielend Teile eines Straßenliedes, wie Kinder sie singen.

Wie im ‚Hadibuk‘, so sind auch im ‚Wozzeck‘ die Übergänge und Grenzen zwischen volkstümlichen Reden, erregtem Dialog und Gesängen derart fließend, daß sie manchmal nur mit Mühe festzuhalten sind. Vor dem Komponisten steht eine riesige Sphäre emotional-sprechender Intonationen. Indem er in ihnen musikalische Elemente unterstreicht, verändert er sie unmerklich in melodische Linien und umgekehrt, erreicht er in der melodischen Gesangssphäre, einzelne Noten akzentuierend, eine nervliche Erregung und ein dramatisches Pathos und kehrt damit aufs Neue die Liedwelle in eine zickzackartige sprechgesangliche Linie um. Das Orchester umspielt die deklamatorische Zeichnung, umschleiert sie mit instrumentalen Unterstimmen, parallelen oder sich schlängelnden, mit neuen rhythmisch-kapriziösen Linien, mit Harmonien und Ornamenten. Die unbeständigen und launenhaften Klangfarben umhüllen die erregende musikalische Rede der handelnden Personen, aber strenge und spröde Konturen alter Tanzformen und die imitatorisch-kanonische Formen disziplinieren und rhythmisieren den Fluß der gespannt emotionalen Musik. Die sinfonische Entwicklung bewegt sich immer auf der Linie maximalen Ausdrucks, ohne seitliche Abweichungen und ohne äußere Illustration. Die Episoden sind organisch verbunden mit dem Kern des Dramas und dienen zu seiner Vertiefung und Zuspitzung.

Der erste Eindruck von der emotional erregenden und naturalistisch-expressiven Musik des ‚Wozzeck‘ ist der eines erschrecken wollenden Neulings, ja beinahe der eines Experiments. Überzeugungskraft, Tiefe und Ausdruck der Musik wachsen von Bild zu Bild und von Akt zu Akt. Die Szenen in der Spelunke und in der Kaserne am Ende des zweiten Aktes und im ganzen dritten Akt ergreifen den Zuhörer durch die Wahrhaftigkeit und den Ernst ihres Ausdrucks unbedingt. Hier ist es dem unvoreingenommenen Zuhörer vollkommen gleichgültig, mit welchen Mitteln der Komponist seine kolossale Wirkung erreicht. Die Musik lebt und atmet, überträgt das Erleben und Empfinden, zwingt, alles Vorkommende konkret zu erfühlen und zu erfahren. Sie stellt nichts dar. Sie will nicht ausdrücken, sondern wird selbst Atmung, Bewegung, Geste, Erregung und seelischer Kampf. Hier erreicht der Komponist des ‚Wozzeck‘ eine erschütternde Tiefe, Wahrheit, Wirklichkeitstreue – künstlerisch ausgestattete, doch im Eindruck naturalistische Formen der Einwirkung.

Streng gesagt, die Musik Bergs im ‚Wozzeck‘ ist nicht originell im Sinne irgendwelcher besonderen Neuheiten des Materials und ‚linker‘ Methoden seiner Bearbeitung. Durch das Prisma der Methoden Schönbergs führen die besten Errungenschaften der germanischen und romanischen psychologischen musikalischen Dramen des 19. Jahrhunderts, mit endgültiger Abgrenzung von jeglichen Anzeichen irgendwelcher Salon-Lyrismen. Das Denken überwiegt über die unmittelbare Vorstellung und Fantasie, der Intellekt besiegt das, was man gewohnt war schöpferische Eingebung zu nennen – unbewußte Prozesse künstlerischer Hyper-Verkörperung des Gefühls in den Gestalten. Fast auf jedem Schritt kann man in der Musik ‚Wozzecks‘ die laboristische ‚Arbeit‘ des Intellekts des Komponisten aufdecken, die Konstruktion auseinandernehmen und genau die Qualität der Faktoren feststellen, die Ursachen, welche diesen oder jenen Effekt und die funktionelle Verbindung der Elemente hervorrufen. Mit einem Wort, indem man jeden musikalischen Moment wie eine ‚intonationale Reaktion‘ erfühlt, kann man parallel immer die wirkenden Kräfte und Zusammensetzungen dieser Reaktion feststellen, wie in einer beliebigen organischen Erscheinung der materiellen Welt. In dieser Beziehung weiß ich keine andere gegenwärtige Oper, welche verständlicher und rational tiefer begründet wäre. Der Komponist, möchte es scheinen, band sich an Armen und Beinen. Im Vergleich mit ihm ist Wagner eine freie ungebundene Lerche in der Luft. Aber insgesamt gibt es kein leidenschaftlicheres, emotional wahrhafteres und tiefer beeindruckendes musikalisches Drama als den ‚Wozzeck‘: Derartig organisch verwachsen und eng sind die Verbindungen der Gedanken mit ihren sie nährenden Lebensäften und stürmischem Temperament.

Mit ‚Wozzeck‘ ist zunächst die Grenze der musikalisch-dramatischen Ausdruckskraft in der westeuropäischen Oper erreicht. Die Kraft, die Schärfe und die ungeschminkte Wahrheit dieser Musik zeugen von der schrecklichen nervlichen Erschütterung und von der Beunruhigung um den Menschen und seine Kultur, welche das Bewußtsein der besten und hervorragendsten schöpferischen Geister erfaßt hat. Die Musik wird fast immer ein glaubwürdiges und feinfühliges Barometer sein. Nach dem ‚Wozzeck‘ zeigen sich zwei Wege – entweder eine neue Katastrophe, Blut, Leid und Verlöschen der Kultur, oder Aufstieg zu einer neuen Kultur, Aufruf zur Besänftigung, zum Glauben an die Kraft und Stärke des Lebens und zur beharrlichen energischen Arbeit in einer erneuerten Gesellschaftsordnung. Eine Mitte gibt es nicht. Es ist unsinnig, sich auszusöhnen mit jenen tierisch-groben und grausamen Existenzbedingungen und mit jenen Qualen und Erniedrigungen der menschlichen Persönlichkeit, welche in dem geschliffensten Spiegel der Epoche: in der Musik des ‚Wozzeck‘, dem wirklichkeitsgetreuesten Dokument der Gegenwart, ihren Niederschlag fanden. In dem einfachen, weltlichen und alltäglichen Drama sind hier, unter Einwirkung des musikalischen rational organisierten Elements, sowohl der unbarmherzige Existenzkampf als auch alle negierenden und schädlichen Seiten des europäischen Urbanismus und der nicht weniger harte und starke Instinkt des Geschlechts niedergelegt, durch die Zivilisation umgewandelt in einen trüben Quell eifersüchtiger und quälender Wollust. Die Musik der Gegenwart konnte an all dem nicht vorbeigehen, weil sie nicht eine leblose künstliche Kunst um der reinen Schönheit und ruhigen Betrachtung willen werden kann, wie es manche von ihr fordern. Kann man sie anschuldigen wegen ihrer Wahrheit und sie fliehen, indem man sich vor ihr hinter eine heitere und sorglose Musik zurückzieht? “

Aus den umfangreichen Betrachtungen dieser beiden Kritiker geht hervor, welch starken Eindruck die Oper in Leningrad gemacht haben muß. Der Erfolgsweg des *Wozzeck* konnte nun beginnen, und die zahlreichen Aufführungen in Deutschland und im Ausland bis 1933 wurden eingeleitet mit der denkwürdigen *Wozzeck*-Aufführung in Oldenburg am 5. März 1929 unter der Leitung von Johannes Schüler. In Bergs Heimat, in Wien, wurde *Wozzeck* erst 1930 aufgeführt. Vor diesem Hintergrund sind die *Wozzeck*-Aufführungen in Prag und Leningrad und ihre Resonanz in der tschechischen und russischen Presse von weittragender musikhistorischer Bedeutung gewesen. Vieles, was in den damaligen Kritiken dargestellt, prophezeit und angedeutet wird, hat sich bewahrheitet.

Erwin Bodky:

Der Vortrag der Klavierwerke von Johann Sebastian Bach

Bemerkungen zu der Besprechung in Die Musikforschung 4/1972

von Erich F. W. Altwein, Bad Homburg

Der Besprechung des Bodkyschen Buches könnte man ohne Vorbehalte zustimmen, wäre da nicht der letzte Absatz: „*Die Übersetzung ins Deutsche ist gut gelungen; einige Interpunktionsfehler fallen nicht ins Gewicht*“. Schön wär's . . . Doch es gibt leider etliche Diskrepanzen zwischen der amerikanischen und der deutschen Ausgabe. Was auf das Konto der „*verdienstvollen Revision*“ geht, von der im Geleitwort des Verlages die Rede ist, was auf das Konto der Übersetzung, ist nicht auszumachen, da keinerlei Revisionsanmerkungen gemacht wurden. Man stößt aber bei einem Textvergleich, der durch Ungereimtheiten in der deutschen Ausgabe nahegelegt wird, auf so erhebliche Abweichungen, daß sie durch die weidlich praktizierte „*Großzügigkeit*“ der Übersetzung nicht erklärbar sind und also das „*Werk*“ des Revisors darstellen dürften. So ist beispielsweise der Abschnitt, der sich mit der Definition von Artikulation und Phrasierung befaßt, völlig verändert (S. 209).

Es fehlt Bodkys Aussage, es sei seine „*holy conviction that only on the old instruments can Bach's keyboard music display its full splendor*“, und daß er sich um eine Lösung bemüht, „*die eine stilistisch vertretbare Darstellung auch auf dem Klavier rechtfertigt*“, ist abweichend vom Original übersetzt (S. 99). Aus „*piano*“ im Urtext wird „*Hammerklavier und das bald darauf folgende Klavier*“ (S. 12); im englischen Text wird von „*inverted mordent*“ und „*Schneller*“ gesprochen, die Übersetzung reproduziert nur den Terminus „*Schneller*“ und ist deshalb unverständlich (S. 173); „*tonality*“ wird zu „*Tonalität*“, obgleich der Kontext Tonartencharakteristik behandelt (S. 236), und es mutet im Hinblick auf unsere atonale Gegenwart wie ein Freudsches Versprechen an, wenn auf S. 66 aus „*Keys*“ (Plural!) abermals „*Tonalität*“ wird; aus „*the law that moderato corresponds to the beat of the human pulse*“ wird „*Umschreibung, die auch bereits erkennen läßt, daß dem menschlichen Pulsschlag das Moderato-Tempo entspricht*“ (S. 142); aus „*satisfactory end to a performance of Bach's opus ultimum*“ – im Zusammenhang mit der Aufführung der Kunst der Fuge – wird „*befriedigender Abschluß des Bachschen opus ultimum*“ (S. 368).

Dabei mag es bewenden. Erwähnenswert ist noch, daß der Sach- und Namenindex der amerikanischen Ausgabe zu einem bloßen Namenregister zusammengeschrumpft ist, und daß die Fußnoten erraten lassen, ob sie vom Autor oder von Dritten herrühren.

Zu Walter Blankenburgs Besprechung von Band 6 der Werke Johann Walters

von Joachim Stalman, Hannover

Zu einigen kritischen Einwänden Walter Blankenburgs gegenüber dem von mir herausgegebenen sechsten Band der Gesamtausgabe der Werke Johann Walters möchte ich Stellung nehmen.

1.) „*Einige Sätze zum Gloria*“: Diese redaktionelle Zwischenüberschrift in einer *Missa brevis* (S. 112) halte ich für nicht gar so „*unsachgemäß*“; der Kritische Bericht weist auf die einstimmige Ergänzung ausdrücklich hin. Blankenburg fordert, daß bei Kompositionen, welche einstimmige Ergänzungen im Sinne choral-figuraler Alternativ-Praxis voraussetzen, diese immer mit abgedruckt würden. Ich halte das nicht für zwingend und jedenfalls nur dann für vertretbar, wenn sich die Choralfassung aus dem Komponisten nahestehenden Quellen oder aus den *cantus firmi* der Figuralbearbeitung selbst mit großer Wahrscheinlichkeit rekonstruieren läßt. Den zweiten Weg bin ich in dem von Blankenburg genannten Chorheft gegangen (praktische Ausgaben sollten freilich die im *cantus planus* ausgeführten Teile notfalls auch aus modernen Choralausgaben ergänzen!).

2.) Bei der Ausgabe der Gedichte ohne Musik bemängelt Blankenburg das Fehlen von zwei Vorworten und einem Nachwort. Sie hätten aber allenfalls in Einleitung oder Kritischen Bericht gehört. Für die Widmung einer in Gotha erhaltenen Auflage des ersten Lobgedichtes (S. 153) an Johann Friedrich und Johann Wilhelm von Sachsen wäre das vielleicht in der Tat besser gewesen. Aber zu folgern, daß ich sie nicht kannte, ist doch recht vorschnell. Alle von dem Rezensenten vermißten Texte liegen mir selbstverständlich in Fotokopie vor. Aber Verlag und Herausgeber waren der Ansicht, daß der Abdruck aller Vor- und Nachreden den Rahmen gesprengt hätte und besser in die von Blankenburg vorbereitete Monographie gehörte.

3.) Blankenburg teilt mit, daß das Gothaer Exemplar jenes Gedichtes außer der von mir abgedruckten noch zwei weitere, wenn auch kleinere Einfügungen aufweise. Sie fehlen leider in den Fotokopien, auf die ich angewiesen bin. Die meisten Quellen meiner Ausgabe befinden sich in der DDR und in Polen. Daß ich sie nur auf dem indirekten Weg über Kopien und Mikrofilme benutzen konnte (mit Ausnahme einer Leipziger Handschrift), kann einem westdeutschen Forscher doch wohl nicht im Ernst zum Vorwurf gemacht werden.

4.) Die Verzählung am Rande der Gedichte hat keine gliedernde Funktion und soll erklärtermaßen (vgl. im Kritischen Bericht S. 193) nur das Zitieren erleichtern.

5.) Ein Band, der Anonyma und unechte Werke behandelt, wird doch wohl mit einigem Recht als letzter gezählt. Das schließt einen späteren schmalen Supplementband nicht aus, der auch ein Werkverzeichnis (wie ich es in meiner Dissertation schon angefangen habe) enthalten sollte. Auch jener umfangreiche Druck von 1568 wäre darin zu berücksichtigen, zu dessen Entdeckung Blankenburg wahrlich zu gratulieren ist. Wie er berichtet, führte ihn der Nachlaß Wilibald Gurlitts auf diese Fährte. Daß mir auch dieser Zugang verwehrt war und ich auch nichts von der durch Herrn Dr. Orf entdeckten Komposition erfuhr, will er mir „*nicht anlasten*“. Vielen Dank – man ist ja auf einer Dorfpfarre auch darauf angewiesen, daß Kollegen mit besseren Beziehungen einen an ihrem Informationsfluß ein wenig teilhaben lassen! Da Herr Blankenburg seit langem von der Vorbereitung meiner Ausgabe wußte, darf ich wohl annehmen, daß er seine Funde erst machte, als sie schon fertig war.

Editionsprobleme des Volksliedsammlers*

von Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br./Mainz

Wie genau kann und soll ein Volksliedsammler seine Quelle abbilden? Objektivitätsverlust bei der Umsetzung von Klang in Schrift erscheint unvermeidlich¹. Aber darf es Zweifel darüber geben, ob der Herausgeber einer wissenschaftlichen Volksliedsammlung das Recht hat, ihm schriftlich vorliegende Quellen stillschweigend zurechtzubiegen, seinen Gegenstand gleichsam aufzupolieren, um nicht zu sagen: zu verfälschen?

In Band 1 der von Alfred Quellmalz gesammelten und herausgegebenen *Südtiroler Volkslieder* steht unter Hinweis auf das um 1900 in Wien geschriebene Liederbuch des Johann Tragust aus Schluderns im oberen Vintschgau die unten, linke Spalte, abgedruckte Fassung des Liedes vom verschlafenen Jäger. Der Berichterstatter hatte Gelegenheit, das Original dieses „*Kaiserjäger-Liederbuches*“ in Schluderns einzusehen; dabei stellte sich heraus, daß Quellmalz ohne dies zu vermerken oder ohne im Vorwort prinzipiell darauf hinzuweisen – von seiner Quelle (unten, rechte Spalte) mehrfach abgegangen ist:

Quellmalz, Band 1, Seite 69, Nr. 17:

1. *Es ging ein Jäger aufs Jagen
dreiviertel Stündlein im Morgentagen.
Er schießt nur auf Gams und auf Reh, juhe,
er schießt nur auf Gams und auf Reh.*
2. *Er schießt nur auf grasgrüner Heide.
Drei Jungfrau in schneeweißen Kleide,
die Jüngste, die nahm er zu sich, juhe . . .*
3. *Er nahm sie sogar in die Mitte
und führt sie in seine Schlafhütte,
sogar in sein eigenes Bett, juhe . . .*

Handschrift Tragust, Schluderns, S. 99 f.:

1. *Es gieng ein Jäger aufs Jagen,
drei viertelstündlein in vorigen Tagen,
Er schüießt nur auf Gams und auf Reh, Juhe,
er schüießt nur auf Gams und auf Reh.*
2. *Er schüießt nur auf grasgrüne Häute
drei Jungfrauen in Schneeweissen Kleide,
die jüngste die nahm er zur Eh, juhe . . .*
3. *Er nahm sie sogar in die Mitte,
und führt sie in seiner Schlaf Hütte,
sogar in sein eigenes Bett, juhe . . .*

* *Südtiroler Volkslieder*. Gesammelt und hrsg. von Alfred QUELLMALZ. Band 1: Balladen, Schwankballaden, Moritaten, historische Lieder, ältere Soldatenlieder, Ständelieder, Bauern und Knechte. Band 2: Jäger und Wildschützen, Almleben, Heimatlieder, Allgemeine Scherzlieder, Ketten- und ähnliche Lieder, Trachtenlieder, Kartenspiellied, Trink- und Reiselieder, Geistliche Parodien, Volkkläufige Lieder aus Latsch, Besinnliche Lieder, Liebeslieder, Der Fenstergang (Kiltlieder). Kassel-Basel-Paris (Tours)-London: Bärenreiter-Verlag 1968. 1972. XXIV u. 356 bzw. X u. 366 S., zahlreiche Notenbeispiele und Abbildungen.

¹ O. Elschek, *The Problem of Historicity in European Folksong*. Diskussionsbeitrag, in: Report of the Tenth Congress Ljubljana 1968, Bärenreiter Kassel u. a. 1970, S. 343-347; ders., *Der Quellenwert älterer Volksliedaufzeichnungen*, in: Handbuch des Volksliedes, hrsg. von Brednich/Röhrich/Suppan, München 1973, Band 2, S. 501-515; W. Suppan, *Volkslieddefinition, Volkslieddokumentation*, in: Musikerziehung 22, Wien 1968/69, S. 201-205.

4. Sie schliefen so fröhlich beisammen
und hatten einander so lieb,
ach, wenn es doch immer so blieb, juhe . . .

5. „Jäger, steh auf, wir haben jetzt Zeit!
Wir haben verschlafen, das hat mich gefreut,
und eine Jungfrau bin ich noch, juhe . . .“

6. Das täte den Jäger verdrießen,
er wollte das Mädchen erschießen,
weil sie ein so Reden geführt, juhe . . .

7. Das Mädchen, das fiel ihm zu Füßen,
er sollt sie lieber nicht erschießen,
und sollt ihr verzeihen die Red, juhe . . .

8. Das täte dem Jäger glei gefallen,
er ließ das Stutzerl glei knallen
und schießt sich selber zu Tod, juhe . . .

9. Das Mädchen ließ die Haare glei fliegen,
ein anders schöns Bübl zu kriegen
dem Jäger zur Schand und zum Spott.

4. Sie schlifen so Fröhlich beisamen
und hatten einander so Lieb,
Ach wan es nur immer so blieb, Juhe . . .

5. Jäger steh auf, wier haben jezt Zeit,
wier habens verschlafen, dös hat mie gefreit,
a reine Jungfrau bin is noch, Juhe . . .

6. Das thäte den Jäger verdrüsen,
er wolte das Mädchen erschüsen,
Weil sie im so Reden geführt, Juhe . . .

7. Das Mädchen das viel ihm zu Füsen,
er soll sie beleib nitt erschiesen,
und soll ihr verzeihen die Reu, Juhe . . .

8. Das thäte den Jäger glei gefallen
Er lies das Stutzerl glei knallen
und schüset sich selber zu Todt, Juhe . . .

9. Das Mädchen lies die Haare glei flügen
um a anders schöns Bübl zu Kriegen,
den Jäger zur Schand und zur Spott, Juhe . . .

Geschrieben aus dem Lieder Buch von
Josef Butt am 11. Jänner 1900. Wien.

Ähnliche Eingriffe finden sich in allen Liedern, die Quellmalz der Tragust-Handschrift entnommen hat. In Lied Nr. 107 des ersten Bandes *Bruder, setzt euch in die Runde* sind die Strophenfolgen verändert: bei Quellmalz 1-7 = in der Vorlage 1-5-6-3-4-2-7; vier weitere Strophen wurden dem Tragust-Text aus einer anderen Quelle hinzugefügt.

Ein Liederbuch für pädagogische oder schöngeistige Zwecke wird Rechtschreibfehler aus Vorlagen korrigieren, stilistische Verschönerungen durchführen und Ergänzungen anbringen dürfen. Einer „wissenschaftlich“ sich gerierenden Edition steht dies schlecht an. Zumindest aber sind Eingriffe des Herausgebers als solche kenntlich zu machen, – so wie Kopistenfehler bei der Neuauflage Mozart'scher Werke korrigiert und Vortragsbezeichnungen hinzugefügt werden: jedoch nicht, ohne im Druckbild und im Kritischen Bericht darauf einzugehen. Auch Volksliededitionen haben den Charakter wissenschaftlicher Denkmälerausgaben; auch in diesem Bereich gelten Editionsrichtlinien, wie sie beim „Erbe deutscher Musik“ oder bei den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ längst zur Selbstverständlichkeit geworden sind. Solange sich diese Erkenntnisse nicht durchsetzen, wird die Musikwissenschaft mit Recht „unsaubere Methoden“ im Bereich der Volksmusikforschung anprangern².

Zur Auswertung der oben genannten schriftlichen Liedquelle durch Quellmalz ist weiter zu sagen, daß nur ein Teil der darin enthaltenen Liedfassungen genutzt wurde. Parallelen anderer Provenienz wurden nicht als solche angezeigt. Lied Nr. 108 des 1. Bandes, *Einst scheiden wir aus diesem Kreise*, findet sich im Schludernser Liederbuch auf S. 186 f. mit dem Beginn, „*Bald scheiden wir . . .*“. Quellmalz weist nicht darauf hin; er hat die Identität der beiden Liedfassungen offensichtlich nicht erkannt. – Dafür wird bei einem anderen Lied die Handschrift aus Schluderns als Quelle angegeben: Band 1, Nr. 109 b, *Es blühen Rosen, es blühen Nelken*, obgleich dieses Lied nicht in der Tragust-Handschrift steht.

Es ist dem Berichterstatter nicht möglich, die Transkriptionen von Quellmalz nach Tonaufnahmen zu überprüfen. Skeptisch macht jedoch in diesem Bereich die Feststellung des Herausgebers, daß die während des Zweiten Weltkrieges gemachten Tonaufnahmen wegen der

2 H. Husmann, *Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule*, in: Bericht über den 9. Intern. Kongreß Salzburg 1964, I, Bärenreiter Kassel u. a. 1964, S. 31; H. Segler und L. U. Abraham, *Musik als Schulfach*, Braunschweig 1966, „ . . . *Jene Unredlichkeit, die der Volksliedforschung von jeher zu schaffen gemacht hat*“ (S. 39), „ . . . *Wer Einsicht hat in das Maß an Unredlichkeit in Volksliedpublikationen*“ (S. 100).

damaligen Unvollkommenheit der Aufnahmegeräte und des Mikrophons sowie wegen ungünstiger Raumverhältnisse (?) in den sechziger Jahren an Ort und Stelle „überprüft“ wurden. Erfahrungsgemäß verändern sich Texte und Melodien von Volksliedern nicht allein im Laufe der mündlichen Tradierung von einer Gewährsperson zur anderen, sondern auch bei den Liedträgern selbst; Variabilität ist eines der entscheidenden Bestimmungselemente des Volksgesanges. Welche Fassung also druckt Quellmalz in folgendem Fall ab:

Band 1, Nr. 128 *Bin i a lebfrischer Fuhrmannssuhn*

Tonaufnahme . . . 26. 11. 1940 – Luis Oberhöller (46) mit Hans (39), Jochel (34), Sepp (32) und Lipp (30) Thaler, Leitersöhne – Unterreinswald – Überprüft mit Jochel Thaler, Mai 1963 (S. 345), die 1940 im geselligen Kreis in vermutlich gehobener Stimmung fixierte – oder die von 1963? Vielfach hat Quellmalz diese „Überprüfungen“ nicht selbst durchgeführt; dann heißt es, etwa bei Nr. 7 des 2. Bandes: „ . . . überprüft durch Anton Haidacher . . . “ (S. 341). Im Vorwort zu Band 2 vermerkt Quellmalz zu diesem Problem, daß die bei der „Überprüfung“ neu aufgezeichneten Varianten „mit Angabe von Name, Ort und Zeit bei den betr. Liedern publiziert“ worden seien; entsprechende Hinweise oder die Anzeige von Varianten konnte ich bei Durchsicht des überwiegenden Teiles der Lieder nicht finden.

Zu den Grundforderungen einer Tonband-Transkription gehört, daß die Metronomzahl angegeben wird. In Band 2, S. IX, bemerkt Quellmalz dazu, daß „die Angabe von exakten [!] Metronomzahlen bei den Liedern so gut wie unmöglich“ wäre, weil die Tonaufnahmen der vierziger Jahre infolge der Frequenzschwankungen im Stromnetz unterschiedliche Geschwindigkeiten ergäben hätten. (Der Musikethnologe behilft sich in solchen Fällen durch Aufspielen des Kammertones *a* auf das Tonband.) Quellmalz hat in den beiden Bänden jedoch nicht allein auf „exakte“ Metronomzahlen verzichtet, er gibt überhaupt keine Metronomzahlen. Wenn schon „Überprüfungen“ in den sechziger Jahren, warum sind dann die Metronomzahlen dabei nicht kontrolliert oder generell nach den Zweitfassungen fixiert worden?

Wie der Unterzeichnete bei mehreren Volksmusik-Sammelfahrten nach Südtirol feststellen konnte, wird in dieser Landschaft in der Regel mehrstimmig gesungen. Ältere Gewährspersonen, deren Partner verstorben sind, erklären vielfach, nicht mehr singen zu können. Eine Gruppe von Studierenden der Universität Mainz traf im Oktober 1972 in St. Johann im Ahrntal den blinden Gewährsmann Josef Hainz, der – wie er auf Tonband zu Protokoll gab – „noch nie in seinem Leben einstimmig gesungen“ hätte; seit dem Tod seiner Freunde mochte er nicht mehr singen; Josef Hainz konnte nur unter großer Mühe dazu bewegt werden, einige Lieder in das Mikrophon zu singen – und er hatte offensichtlich große Mühe dabei³. Eine Edition Südtiroler Volkslieder sollte demnach auf die schriftliche Wiedergabe der charakteristischen Mehrstimmigkeit nicht verzichten. – Quellmalz schreibt: „ . . . aus Raumgründen mußte die volklaufig improvisierte Mehrstimmigkeit fortfallen“ (Band 1, S. XIX).

Unter den vielen Fragen, die die Quellmalz-Edition aufgibt, sei in diesem Zusammenhang noch eine angeschnitten. Wie oben vermerkt, hat Johann Tragust seine Handschrift in Wien, während er seine dreijährige Präsenzdienstzeit bei den Kaiserjägern ableistete, aus den Büchern eines „Waffengenossen“ abgeschrieben; neben Liedtexten finden sich in dem Band tagebuchartige Notizen. Die in Wien niedergelegten Texte und die dort gelernten Melodien wurden von Tragust in seinen Heimatort Schluderns verpflanzt, – da galt er als guter, gesuchter Sanger und gewann in Wirtshäusern in geselligen Runden Ansehen. Aber handelt es sich wirklich um „Südtiroler“ Lieder? Oder um „Wiener“ Lieder? Oder wäre es nicht treffender, einer solchen Edition den Titel: „Volkslieder, in Südtirol gesammelt“, zu geben?

Angesichts der im Vorwort zu Band 1 dargestellten langen und finanziell gut dotierten Vorgeschichte der Südtiroler Volkslieder erscheint es unverständlich, daß ein derart zwiespältiges Ergebnis: nicht Fleisch, nicht Fisch, der Praxis nicht dienlich⁴ und wissenschaftlich nicht akzeptabel, sich einstellen konnte. Der deutschsprachigen Volksliedforschung und der Provinz Südtirol wurde damit kein Dienst erwiesen.

³ *Das geistliche Liedgut des Ahrntales*. Bericht über die Südtirol-Exkursion . . . , Freiburg i. Br./Mainz 1973, mschr.

⁴ W. Suppan, *Volksgesang, Volksliedpflege und Chorwesen*, in: *Südtiroler Volkskultur* 21, 1969, S. 59-62.