



Interview mit Susanne Schlusnus zu „Physioboë“  
Beethovens Orchester: *Prometheus* im Burgtheater und im  
Augarten (Teil 2 - Theodore Albrecht)



# Editorial

**Liebe Mitglieder, Freunde und Förderer!**

Alle Jahre wieder grüßt das RSO-Auflösungsmurmeltier. Ich weiß ja nicht, wie es euch damit geht, aber mir hängt das Thema zur Es-Klappe heraus. Der Herr Generalintendant sagt im Interview, er kann sich das Orchester nicht leisten? Lieber Herr Generalintendant, das müssen Sie auch gar nicht. Wir Gebührenzahler leisten es uns. Das reicht. Wer sich einen ORF-Chef wie Sie leisten kann, kann sich auch ein Orchester wie das RSO leisten. Was steht in Ihrer Job-Description? Der ORF *hat* einen Kulturauftrag, das Orchester *ist* ein Kulturauftrag – alles klar? Vermutlich ist es für die Nation, die Musiker und das Publikum kein Trost, aber, Herr Generalintendant, Sie und Ihre Berater sind nur die letzten Vertreter einer langen Reihe von Leuten mit einer Neigung zu einsamen Entscheidungen. Wir schreiben das Jahr 1801, das Jahr von Beethovens *Prometheus*-Uraufführung. Unter dem Titel *Reorganisation der Hof-Theater* haben ein paar hirnlose pomadisierte Kultur-Apparatschiks (also Vorfahren der ORF-Stiftungsräte) nichts Besseres zu tun, als gut eingespielte Orchester-Stimmgruppen auseinanderzureißen und wahllos zwischen Burg- und Kärntnertortheater aufzuteilen. Die Konsequenzen kann man sich ausmalen. Immerhin sind die Herrschaften nicht so weit gegangen, eines oder beide Orchester gleich ganz aufzulösen (vgl. Theodor Albrechts Artikel über die Geschichte der Hoftheater in dieser Ausgabe). Mein Vater selig begann als Posaunist im Vorarlberger Funkorchester (1959 aufgelöst), wanderte 1959/60 weiter ins Kleine Wiener Rundfunkorchester (1970 aufgelöst) und landete schließlich 1969 beim damaligen ORF Radio-Symphonieorchester (heute: RSO). Mit seinem Vorbild legte er den Grundstein für meine Laufbahn. Prof. Otto Kuttner, mein erster Lehrer (und Lieblingsschüler von Hadamowsky), war RSO-Mitglied. Ganz ehrlich, ohne RSO wäre ich heute kein Musiker, es gäbe keinen Oboen-Verein, kein Journal und auch das Vorwort, das Sie gerade lesen, würde nicht existieren. So, und jetzt geh ich und lass mir meine Es-Klappe reparieren. Hoch die Arbeit!

Euer Josef Bednarik

## Einladung zur GENERALVERSAMMLUNG

**Montag, 22. Mai 2023, 17:30 Uhr**

Mnozil's Gastwirtschaft zum Kellergwölb,  
1010 Wien, Seilerstätte 13

### Tagesordnung:

Beschlussfähigkeit  
Bericht des Obmannes  
Bericht des Kassiers  
Bericht des Rechnungsprüfers  
Entlastung des Kassiers  
Beschlussfassung über diverse Vorhaben  
Allfälliges

### *Einige wichtige Auszüge aus den Statuten:*

§4: Anträge zur Generalversammlung sind mindestens fünf Tage vor der Generalversammlung beim Vorstand schriftlich einzureichen.

§6: Die Generalversammlung ist bei Anwesenheit der Hälfte aller stimmberechtigten Mitglieder beschlussfähig.

Ist die Generalversammlung zur festgesetzten Stunde nicht beschlussfähig, so findet sie zwanzig Minuten später mit derselben Tagesordnung statt, die ohne Rücksicht auf die Anzahl der Erschienenen beschlussfähig ist.

Stimmberechtigt sind alle ordentlichen (O) und ordentlich ermäßigten (Oe) Mitglieder, die im Jahre 2022 oder bereits 2023 ihren Mitgliedsbeitrag beglichen haben.

### **Unser Cover**

Schon die bloße Idee, das RSO aufzulösen, geht uns nahe. Sollte das Undenkbare Realität werden, wird's keiner gewesen sein: Der Generalintendant erfüllt nur die Vorgaben der Medienministerin, die ihrerseits die Vorgaben der Regierung erfüllt, die ihrerseits nur die Sachzwänge erfüllt, den ORF „zukunftsfit“ und digitaler zu machen, damit er im Wettbewerb mit den Privatmedien bestehen kann (obwohl es nie seine kulturpolitische Aufgabe war, mit ihnen in Konkurrenz zu treten). Zudem muss das Publikum von Gebühren und von Niveauansprüchen, die Politik von unangemessen kritischer Berichterstattung entlastet werden. Daher: Hängen wir Trauerfahnen für Friedrich Cerha auf die Konzerthäuser und lösen das Orchester auf, das seine Werke spielt!

## Zum Thema „Physioboe“ (Susanne Schlusnus)

*Susanne Schlusnus, professionelle Oboistin und ausgebildete Physiotherapeutin, hat in der Dezember-Ausgabe des Oboenjournal ihr Buch „Physioboe - Physiologisches Oboenspiel“ präsentiert. Da Publikationen über die physiologischen Grundlagen des Oboenspiels mit Bezugnahme auf ganzheitliche Methodik zu den Ausnahmen in der Fachliteratur zählen und daher von besonderem Interesse sind, haben wir sie zu einem via E-Mail geführten ergänzenden Interview gebeten, in dem wir nicht nur auf die Oboe zu sprechen kommen. Susanne Schlusnus arbeitet an einem Buch über ihren Urgroßonkel Heinrich Schlusnus, einen führenden Bariton der Zwischenkriegszeit. Seine im Vergleich zu heute völlig andere Gesangstechnik wirft die Frage nach der Berechtigung auf, von der Bewahrung einer Klangtradition zu sprechen, wie sie der „Wiener Klangstil“ in Anspruch nimmt. Aber auch der mitunter schmale Grat zwischen faktenbasierter Wissenschaft und dem weiten Bereich esoterischer Praktiken und Glaubensinhalte ist Gegenstand dieses Gesprächs.*

*Die Oboe ist trotz aller spieltechnischen Erweiterungen immer noch ein „gesangliches“ Instrument nahe der menschlichen Stimme. Lassen Sie uns daher mit Ihrem prominenten Vorfahren Heinrich Schlusnus beginnen. Hört man auf youtube seine Aufnahmen, fallen sofort die Vorzüge seiner Gesangstechnik auf:*

- ein perfektes Legato, ein „Auf Linie singen“, also keine unterschiedlichen Färbungen einzelner Töne innerhalb einer Phrase*
- der große Anteil des Brustregisters auch in der Höhe*
- die „Clarté“ der Stimme mit offener Resonanz, dadurch auch mit exemplarischer Wortdeutlichkeit*
- die prinzipielle Identität von Opern- und Liedgesang. Überspitzt und generalisiert gesagt: Formuliert man für jeden einzelnen dieser Parameter das Gegenteil, dann ist man grosso modo beim heute vorherrschenden Gesangsstil. Was ist da passiert, und was sind die Ursachen? Oder sehen Sie das nicht so drastisch?*

Der Gesang meines Urgroßonkel erscheint bereits wie eine Erinnerung. Diese natürliche, wahre Klangschönheit ist heute nicht mehr zu hören. Noch heute wird er jungen Gesangsschülern als Beispiel für Atemführung und druckloses, sauberes Singen der „alten Schule“ genannt. Und so sagte auch Elisabeth Schwarzkopf in einem Interview: *„Ich habe den Eindruck, als bröckele die Kunst des Singens allmählich und leider fast unbemerkt ab. Jahrhundertelang haben die Sänger beständig an ihrer Technik gearbeitet.“* Gute Lehrer dieser „alten Schule“ scheint es kaum noch zu geben und tatsächlich beklagte man schon seit geraumer Zeit, dass *„es keine großen Stimmen mehr gibt“*. 1988 war Peter Schreier entsetzt zu erkennen, dass selbst bei Hochschul-Absolventen die technische Basis fehlte und Gundula Janowitz konnte mit

ebensolchen 2002 im Rahmen eines Liedkurses nicht interpretatorisch arbeiten, weil ihnen Grundlagen aus den ersten Studienjahren fehlten. 2019 wurde die 3sat-Dokumentation *Oper – das knallharte Geschäft* erstausgestrahlt. Mit teilweise sehr harten Aussagen wurde die Ausbildungsqualität an den Hochschulen bezüglich der Sängerausbildung kritisiert. Ein Grund ist darin zu suchen, dass ab 1945 ein Vakuum in der ehemals blühenden Pflege der deutschen Gesangstradition entstand. Stattdessen entwickelten sich dogmatische Lehrmeinungen (mit in meinen Augen zweifelhaften Annahmen wie dem *„Stauen der Luft“* oder *„Atemrückhaltekraft“*, der *„Inspirationstendenz“*, dem *„in die Maske singen“* und die Frage um den sogenannten *„subglottischen Druck“*), und kaum jemand beschäftigt sich tatsächlich mit systematischem Training (oder gar den Feinabstimmungen aller am Singen beteiligten Muskelgruppen) und vor allem mit konkreten Ursachen und Wirkungen, wie sie die aus meiner Sicht überzeugenden Methoden von Paul Bruns oder Louis Bachner in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts liefern. Beide waren ihrer Zeit weit voraus und hatten mit ähnlichen Vorurteilen zu kämpfen, wie es wohl allen ganzheitlichen Ansätzen gemein ist. Schlechter Gesangsunterricht wird von der – in meinen Augen ebenfalls überzeugenden – Gesangspädagogin Franziska Martiensen-Lohmann in ihrem Buch *Der wissende Sänger* schonungslos als *„Körperverletzung“* bezeichnet und meiner Erfahrung und Beobachtung nach mangelt es häufig generell an Verständnis für das komplexe Instrument Stimme.

*Hört man Schlusnus mit „An die Musik“ und danach Fischer-Dieskau, oder mit „Ich liebe dich“ und danach Prey, so hat man den Eindruck: fast volksliedhafte Ein-*

*fachheit versus „Interpretation“ als impressionistisch-manieristisches Raffinement. Träte Schlusnus heute auf, hätte er wahrscheinlich keinen Erfolg. Kann man von einem „Wandel des Geschmacks“ reden oder von zunehmender Unkenntnis gesangstechnischer Grundlagen?*

Aus obiger Antwort ist in Bezug auf gesangstechnische Grundlagen schon einiges herauszulesen. Heinrich Schlusnus' Witwe schrieb über meinen Urgroßonkel: „Sein Liedgesang war weniger von stilistischen Nuancierungen als von einer natürlichen Seelenaussprache geprägt. Er ließ die Musik für sich sprechen. Seine interpretative schlichte Klarheit schuf Sinnfälligkeit. So faszinierte und gewann er ein weltweites Publikum, auch und gerade einfacher Menschen.“ Heinrich ist die Interpretation eines Werkes weniger wichtig als vielmehr das Erkennen dessen eigenen Wertes – und diesen vermittelt er dem Publikum. Dietrich Fischer-Dieskau oder Nicolai Gedda hingegen haben die Interpretationsgeschichte in den eigenen Dienst gestellt. Louis Bachner, Heinrich Schlusnus' Lehrer, schreibt in seinem Buch *Dynamic Singing*: „Die Gesangskunst verlangt Disziplin sowohl in der emotionalen als auch in der künstlerischen Entwicklung des Sängers, beseitigt emotionale Spannungen und ermöglicht freien Ausdruck ohne persönliche Beteiligung.“ Auch spricht er über eine Sensibilität für die Reaktionen des Hörers, die den Sänger befähigen, bei ihm eine Empfänglichkeit für musikalische, emotionale und poetische Werte zu wecken. Die heutige Misere macht auch aus, dass die Gesangstechnik, die mein Urgroßonkel repräsentierte und die sehr am Belcanto angelehnt ist, heute nicht einmal mehr in Deutschland gelehrt wird. Aus diesem Grund ist es mir ein Anliegen, *Dynamic Singing* von Louis Bachner populärer zu machen, und ich arbeite dazu an einem weiteren Buch.

*Ein „baritonal gefärbter Tenor“ gilt heute als hohes Lob. Die Stimmen sind künstlich abgedunkelt („constricted singing“). Ist beim Oboenklang nicht ein analoges Phänomen zu beobachten? Eine helle, obertonreiche Klangfarbe war früher das Ideal, heute kann der Oboenton nicht satt und dunkel genug sein. Vorteil: er fügt sich besser ins (Holzbläser-) Ensemble, verliert aber tendenziell an Strahlkraft. Ein Kollege alter Schule sagte einmal: „Heute spielen alle ein gepflegtes Mezzoforte“. Andererseits wird im Orchester vor allem von 2. Bläsern ein fast unhörbares Säuseln (nicht „piano“ als eigene Tonqualität) verlangt.*

*Sehen Sie da eine Parallelität der Klangvorstellungen in Gesang und Technik der Blasinstrumente? Piano beim Singen als reflexartige Beschränkung auf das Kopffregister...*

Dazu passend folgende Episode von vor 30 Jahren bei einer Masterklasse, mir mündlich überliefert: „Es sang eine junge Sängerin die Arie der Mimi – obertonreich, offen und hell. Der ganze Raum war voller Schwebungen und eine junge Mimi, von der die Töne ausgingen. Sie wurde unterbrochen, ihr wurde gezeigt wie sie mehr Ausdruck in ihren Gesang legen kann. Sie presste mehr, die Schwebungen, das offene ihres Tones, die reichen Obertöne waren verschwunden und der Raum war nicht mehr voll des Tones. Jedoch die Lehrerin fand es ganz toll, jetzt, da diese Sopranistin rauher und gepresster sang.“ Auch Franziska Martienssen-Lohmann spricht von einer „verdorbenen Farbenpalette“ im Gesang. Weiter oben erwähnte ich dogmatische Lehrmeinungen (mit in meinen Augen zweifelhaften Annahmen), bei denen Ursache und Wirkung verwechselt werden. Ein Beispiel dafür ist das sogenannte „Decken“ (oder „constricted singing“), das auch meinem Urgroßonkel zunächst von seinem ersten Lehrer antrainiert wurde, das dem Abdunkeln des Klanges diene, und was auch das Klangideal der deutschen Oboenschule war. Louis Bachner gewöhnte es ihm zum Glück wieder ab!

Mit der Aussage Ihres Kollegen gehe ich absolut konform, und die Anforderungen an einen 2. Oboisten lassen sich – neben physikalischen Gründen, aus denen eine Wiener Oboe wohl insgesamt leiser gespielt werden kann als eine französische – wohl auch auf die Einflüsse der Ursprünge des amerikanischen Oboenklanges zurückführen: 1915 suchte das Philadelphia Orchestra unter Leopold Stokowski nach einem Oboisten, der die klanglichen Vorstellungen des Chefdirigenten befriedigen konnte und fand ihn in dem Franzosen Marcel Tabuteau. Dieser reagierte auf Stokowskis Forderungen und entwickelte einen Klang, der voller, dunkler und flexibler war als das französische Ideal. Die Absenkung des Kammertons auf 440 Hz war für einen dunkleren Klang zudem förderlich. Stokowski bestand auf einer extremen Dynamik- und Klangfarbenpalette, wobei sein Hauptanliegen mehr die Mischung der Holzbläsersektion war, die zur Durchsichtigkeit des Orchesterklanges beiträgt und weniger das Hervortreten der einzelnen Solisten. Um den Bogen zurück zum Gesang zu spannen, passt folgende Aussage Tabuteaus: „Ein guter Oboist kann

*bis zu fünfzig verschiedene Klangfarben auf einer Note erzeugen, genauso wie ein Sänger die Färbung der Stimme auf unendlich viele Arten variieren kann. Deshalb muss der Oboist gesanglich denken.“*

*Zur prinzipiellen Gleichheit von Opern- und Liedgesang: gilt das Ihrer Meinung nach auch für Klanggebung im Orchester und in der Kammermusik?*

Auch wenn mein Urgroßonkel ein gleichermaßen gefeierter Opern- wie Liedsänger war, bleibt festzuhalten, dass die Vertreter des deutschen Liedgesangs doch aus anderen Schulen kamen als speziell diejenigen des Wagnergesangs, wenn es auch gewisse Überschneidungen innerhalb der Ausbildungsmodelle gab. „Man muss, um über ein Orchester zu kommen, bestimmte Resonanzen ganz bewusst ansteuern“ – so Marilyn Schmiege, Präsidentin des Bundesverbandes Deutscher Gesangspädagogen – „eine Opernstimme mit einer bestimmten Physis gibt es heute nicht mehr so wie früher. Es kommt immer wieder vor, dass junge Menschen vor einem Orchester stehen und mit kammermusikalischem Schöngesang nicht weiterkommen und der Dirigent fragt ‚Singen Sie aus?‘“ Vergleichbar mit dieser Aussage empfinde ich die Unterschiede im Kammermusik- und Orchesterspiel für uns als nicht so drastisch, auch wenn es in puncto Klangfülle natürlich ein Unterschied ist, ob

ich in einem kleinen Kammermusiksaal spiele oder als Solo-Oboistin in einer großen Philharmonie - dem kann man über eine passende Rohrauswahl aber auch gut gerecht zu werden.

*Non vibrato war in Wien Dogma bis in die 80er-Jahre, zugleich Kampfbegriff gegen die französische Vibrato-Kultur („keuscher deutscher Ton gegen französische Laszivität“ dekretierte allen Ernstes noch Hans Hadamowsky, legendärer Wiener Oboenlehrer, Schüler Alexander Wunderers und Verfechter des Gegensatzes „Deutsche Kultur - französische Zivilisation“, wie ihn auch Thomas Mann propagierte). D.h. ursprünglich waren sich Franzosen und „deutsche Wiener“ (sprich: ehemalige Nazis) eigentlich einig in ihren stilistischen Anschauungen?! Mitte des 20. Jahrhunderts spielten dann französische Oboisten tatsächlich alles mit Vibrato, auch die Wiener Klassik, die Wiener alles non vibrato, auch Debussy. Dass Vibrato prinzipiell ausdrucksvoller ist, würde ich allerdings bezweifeln. Noch Brahms ging in den Symphonien von vorwiegend vibratolosem Streicherklang aus, was heute z.T. wieder rekonstruiert wird. Das Dauervibrato nervt, wie Sie schreiben, als Pseudo-Emotionalität doch tatsächlich. Spielen Sie z.B. das lange c3 am Beginn des Mozart-Konzerts mit Vibrato?*

Sie spielen auf die Aussage Fernand Gillets (S. 20 im



# ZURICH MACHT'S WIEDER GUT.

Musikinstrumente sind sehr wertvoll.  
Ein guter Schutz ist deshalb wichtig.  
Ob zu Hause oder auf Tournee,  
Zurich versichert Ihre Instrumente.

Ihre Versicherungspartnerin: **NICOLE HEISSIG**  
Lassallestraße 7, 1020 Wien  
01 21720-1660  
nicole.heissig@at.zurich.com

**ZURICH VERSICHERUNG.**  
**FÜR ALLE, DIE WIRKLICH LIEBEN.**



**ZURICH®**

Buch) an, dass die Benutzung des Vibratos seinerzeit (Übergang 19./20. Jahrhundert) am Pariser Conservatoire verboten war. Dies zu lesen hat mich in ihrer Radikalität zunächst auch überrascht, dann aber auch wieder nicht, denn auch ich wurde von meinem – von der französischen Oboenschule geprägten – Lehrer Heinz Holliger immer wieder darauf hingewiesen, dass ich das Vibrato als Stilmittel zur Verzierung und Klangbelebung zu verstehen habe. Anhand der Schulung speziell in der Barockmusik habe ich dann den Umgang damit bewusst gelernt und lehne es ab, es als Dauervibrato wie „Ketchup“ über sämtliche Noten zu schütten (ich erinnere mich nicht mehr, welcher Dirigent diesen Vergleich zog). Aus diesem Grund gehe ich mit folgender Aussage nicht wirklich konform: *„Vergleicht man den Klang Wiener und Französischer Oboen, so wird zunächst das Vibrato auffallen, das bei der Wiener Oboe sparsam und bei allen anderen fast durchgehend verwendet wird“* (IWK der mdw). Was das lange c angeht: Ich spiele es mit Vibrato an, mache dann ein Decrescendo welches mit non vibrato einhergeht und setze es zur Intensivierung und zur Unterstützung des Crescendos die letzten drei Viertelschläge wieder ein.

*Ich würde gerne auf den Untertitel Ihres Buchs („Physiologisches Oboenspiel“) zu sprechen kommen. „Unphysiologisches Oboenspiel“ wäre demnach ein physiologisch nicht optimal beherrschtes Spiel. Verstehen Sie Ihr Buch in diesem Sinn als „Krisenintervention“ oder als Präventionsbeitrag, um durch reflektiertes Üben Krisen erst gar nicht aufkommen zu lassen? Oder ist es ein allgemeines Handbuch für Lehrer oder für Studenten oder für beide?*

Eigentlich ist der Untertitel meines Buches ja „Ganzheitliches Konzept für Oboe“, doch sah ich mich aufgefordert, meine Wortneuschöpfung PHYSIOBOE – die sich dem ein oder anderen eventuell nicht auf den ersten Blick erschließt – zu erklären und so stellte ich „Physiologisches Oboenspiel“ nach. „Physiologisch“ bedeutet: „die Physiologie betreffend“ bzw. im übertragenen Sinn „natürlich“, „gesund“ oder „den normalen Lebensvorgängen entsprechend“. Demnach bedeutet „unphysiologisch“ „nicht den normalen Lebensvorgängen entsprechend“ und wird von uns Physiotherapeuten bzw. Physiologen fachterminologisch regelmäßig und gerne verwendet, um Abläufe im sogenannten „Bewegungsapparat“ zu beschreiben, die in unseren Augen nicht ideal oder natürlich ablau-

fen – und das eben gerade speziell in der Sport- oder Musikermedizin! Mein Buch soll im Rahmen eines allgemeinen Handbuches für Lehrer und Studenten – aber auch für Hobbymusiker und an der Oboe Interessierte – als ein zusätzliches Kompendium dienen, welches sowohl zur Krisenintervention als auch zur Prävention genutzt werden kann. Die von Ihnen formulierte Aussage *„um durch reflektiertes Üben Krisen gar nicht erst aufkommen zu lassen“* trifft dabei absolut ins Schwarze und ist eine meiner Hauptintentionen! Zur Veranschaulichung empfehle ich dazu ergänzend meine Video-Reihe zum Buch auf meinem YouTube-Kanal, zu finden unter meinem Namen.

*Ein „ganzheitliches Konzept“ für das Instrumentalstudium scheint ein Zweig der alternativen „ganzheitlichen Medizin“ zu sein, wobei ja Instrumentallehrern auch bisher schon klar gewesen sein dürfte, dass freies Musizieren nur durch eine geglückte Verbindung von „Geist und Körper“ möglich ist. Verstehen Sie Ihr Buch als eine auf das spezielle Instrument Oboe angewandte Lehre der ganzheitlichen Methode, die ungeachtet dieser Fokussierung prinzipiell auch für andere Blasinstrumente Gültigkeit hat?*

Meiner Erfahrung nach ist vielen Instrumentallehrern eben dies nicht klar, und aus diesem Grund sehe ich in diesem Gebiet einen großen Nachholbedarf! Einige haben es vielleicht im Hinterkopf, nur findet diese (ja eigentlich) „Selbstverständlichkeit“ des Zusammenwirkens von Körper, Geist und Seele nicht den Weg ins Bewusstsein. Somit findet die Integration in den Instrumentalunterricht oftmals nicht statt. Prinzipiell hat mein Konzept für alle Blasinstrumente Gültigkeit und ich habe im Rahmen meiner Tätigkeiten auch schon mit allen Blasinstrumenten zusammengearbeitet. Die Buchrezension in *rohrblatt* stammt übrigens von Klarinetist Thomas Sattler-Fujimoto, und er stellte bereits in seiner Überschrift die Frage *„Physioboe – Nur Oboe oder doch mehr?“* Weiter schreibt er, *„dass alle Holzbläser von diesen Ansätzen profitieren können“* und dass dies *„zu neuen Ideen und Erkenntnissen des alltäglichen Spiels führt.“* In meinem ersten Buch *Physio- und Mentalcoaching* gehe ich sogar noch einen Schritt weiter und spreche mit meinem Konzept alle Musiker\*innen, egal welchen Instrumentes, an.

*Es erstaunt, dass es notwendig scheint, die Physiologie des Atmungsapparats so ausführlich zu dokumentieren. Sollte man nicht voraussetzen, dass für*

*Instrumentallehrer dieses Wissen Voraussetzung ihres Unterrichts ist und in jeder Oboenstunde je nach der Problemlage des jeweiligen Studenten zur Anwendung kommt? Physiologische Korrekturen sind ja doch nur auf den konkreten Fall bezogen?*

Sooo ausführlich dokumentiert habe ich es gar nicht im Vergleich zu seitenlangen trockenen Abhandlungen in anderen musikphysiologischen Büchern. Der Umfang dieses Kapitels ergibt sich eher aus den spezifischen Anforderungen, die unser Instrument stellt („Oboebläser haben immer zu VIEL Luft!“ – Rolf Julius Koch) und meiner Beobachtung der Vernachlässigung entscheidender Aspekte. Um diesen Themenkomplex richtig lehren zu können, ist ein profundes anatomisch-physiologisches Wissen erforderlich, und auch wenn man dieses voraussetzen sollte, so sieht es in der Realität doch anders aus. Solange beispielsweise die Einatmung von vielen Oboisten als die „aktive“ Phase des Leistungsatemzyklus betrachtet wird – obwohl dies nur die Ausatmung, da in ihr der Blasvorgang stattfindet, sein kann (ein grundlegendes Missverständnis also!) – wird es immer wieder zu Problemen in diesem Bereich kommen. Sobald ein grundlegendes Verständnis für die „Basics“, die Atmung betreffend, geschaffen wurde, kann und sollte man sich natürlich auf den konkreten und individuellen Fall beziehen. An diesem Beispiel wird ersichtlich, wie wichtig ein physiologisches Grundverständnis (siehe Komplex I des Buches) ist, um sich schließlich mit den oboistisch-musikalischen Aspekten (Komplex II) befassen zu können.

*Sie erwähnen im Kapitel „Atmung“ die „lunaren“ und „solaren“ Atemtypen: demnach ist der lunare ein „aktiver (expansiver) Einatmer, atmet nicht aktiv aus“. Hat er demnach einen gewissen Startnachteil, wenn er ein Blasinstrument studiert? Geben Sie uns diesbezüglich eine kurze Vorschau auf Ihr Praxisbuch, in dem Sie Körperübungen anführen werden, die für den Lunartyp hilfreich sind?*

Ja, es ist eben oft ein grundlegendes Missverständnis, weswegen ich es in solcher Deutlichkeit anspreche. Was die Atemtypenlehre angeht: Da sie die meisten ja nicht kennen, wissen sie zunächst nichts über ihren vermeintlichen Nachteil ... und es ist oft so, dass der „lunare“ Typ intuitiv für sich einen guten Weg findet. Erst wenn dem nicht so ist, nämlich dann, wenn technisch-physiologisch alles korrekt erscheint, sich aber

trotzdem kein Wohlgefühl in der Atmung einstellt, bringe ich die Möglichkeit des „lunaren“ Typus ins Spiel. Besteht für die vermeintliche „Pseudowissenschaft“ dann eine Offenheit, geht dies oftmals mit Erleichterung einher, endlich eine Erklärung für das „Atemproblem“ gefunden zu haben. Besteht diese hingegen nicht, liegt es an meinem Geschick, mit meinem Wissen darum, seine/ihre Atmung so zu adaptieren, dass sich ein Wohlgefühl einstellt. Dies können kleinste Veränderungen in der Ausbalancierung und Positionierung oder auch mentale Hilfsmittel sein, die ich im Praxisbuch vorstellen werde.

*Für sehr wichtig erachte ich die von Ihnen beschriebene „Wechselatmung“ mit dreierlei Atemzeichen:  $\wedge$  für Ausatmung,  $\vee$  für Einatmung,  $\wedge\vee$  für Aus- und Einatmung. Geben Sie uns ein Beispiel aus Ihrer Praxis? Mit welchem Atemmanagement spielen Sie z.B. das Englischhornsolo im Tristan?*

Die „Wechselatmung“ setze ich seit Beginn bewusst ein und erachte sie ebenfalls als äußerst wichtig. Besonders „trainiert“ habe ich sie in Studienzeit mit

**CHRISTIAN RAUCH**  
WERKSTÄTTE FÜR  
HOLZBLASINSTRUMENTE



Innsbruck, Hallerstraße 19  
0512 269343  
rauch@woodwind.at  
www.woodwind.at  
www.oboe.cc

Hilfe der Bach'schen *Orgeltriosonaten* in der Version von Ingo Goritzki für Oboe und Orgel, und dieses Training war äußerst hilfreich und effektiv. Meine persönliche Besonderheit ist, dass ich oftmals anhand der Zirkularatmung ausatme und sie

dafür fantastisch finde – dies funktioniert super im Strauss-Konzert! Hier beim Tristan-Solo verwende ich Zirkularatmung im vorletzten Takt der dritten und im dritten der sechsten Zeile (vor dem *Accelerando*):

The image shows a musical score for Oboe, consisting of six staves. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *sf* (sforzando), *molto cresc.*, *ff* (fortissimo), *a tempo*, *accel.* (accelerando), *poco rall.* (poco ritardando), and *molto rit.* (molto ritardando). There are also performance markings like *^* (accent) and *v* (breath mark). The score is written in a single system with six staves.

Vor einigen Jahren hat die Musikuni Wien unter dem Motto „Musik und Gesundheit“ folgende begleitende Veranstaltungen öffentlich plakatiert: *Dispokinesis, Feldenkrais, Franklin-Methode, Qi Gong, Biofeedback, Musikkinesiologie, Angewandte Musikphysiologie, Craniosacrale Biodynamik, Bewegungslehre, Kräftigung und Dehnung, Auftrittscoaching, Funktionelle Entspannung, Mentales Training, Autogenes Training, Akupressurmassage, Musikalische Körpersprache.* Liest man diese Liste, hat man den Eindruck, dass das Instrumentalstudium eigentlich fast zum Nebenfach geworden ist. Als Hilde Langer-Rühl Ende der 70er-Jahre ihren Kurs *Atem-, Bewegungs-, Stimmerziehung* initiierte, begründete sie ihn mit der Beobachtung, dass der intuitive Zugang zum Musizieren bei jungen Menschen zunehmend verloren gegangen und ihr Körperbewusstsein häufig nur rudimentär vorhanden sei. Haben Sie auch diesen Eindruck? Und wenn ja, worin sehen Sie die Ursachen?

Mit Hilde Langer-Rühl bringen Sie eine wunderbare Persönlichkeit ins Spiel, in deren Tradition ich mich durchaus sehe. Sie liefert uns ein passendes Zitat bezüglich der vorhergehenden Frage zum Thema Atmung,

welches im Prinzip die Hauptaussage meines gesamten Atemkapitels darstellt: „Nach einer geführten Ausatmung, die mit Explosivlaut abschließt, erfolgt die Einatmung reflektorisch“ (Quelle: Wikipedia – Hilde Langer-Rühl). Die von ihr angesprochene „geführte Ausatmung“ entspricht unserem Blaskvorgang. Jedes Baby atmet auf diese Weise: Es schreit („sich oft die Lunge aus dem Hals“) in der Ausatmung und atmet anschließend intuitiv reflektorisch, ohne groß darüber „nachzudenken“ – ein. Dies lässt sich gut beobachten, und ich möchte es jedem raten, der dazu die Möglichkeit hat. Und mit ihrer Feststellung des nur „rudimentär vorhandenen Körperbewusstseins“ sind wir am Knackpunkt des gesamten Dilemmas angelangt: Uns wird die Intuition durch unsere verstandesorientierte, rationale Ausbildung quasi „abgezogen“ und das Körperbewusstsein, welches sich durch stundenlanges, ruhiges und somit bewegungsarmes Sitzen ab dem sechsten Lebensjahr in der Schule NICHT adäquat entwickeln kann, gleich mit! Treiben die Kinder neben der Schule keinen oder nur wenig Sport, geraten sie in dieses Defizit, welches sich später nur mit all den von Ihnen oben genannten Methoden mühsam wieder zurückgewinnen lässt. Aus diesem „Überangebot“ gilt es dann, die jeweils pas-



sende Methode herauszufinden – wie den passenden Schlüssel für das jeweilige Schloss. Auch aus diesem Grund bietet mein Konzept ein breites Angebot an „Maßnahmen“ bzw. Tools, da jeder Mensch individuell zu betrachten ist und entweder auf das eine oder andere besser oder weniger gut anspricht. Dies heraus zu finden benötigt neben großer Erfahrung wiederum Intuition. Ich persönlich kann ich mich sehr gut in meine Studenten und Klienten hinein fühlen und deren körperliche, mentale oder energetische (Spiel-)Blockaden an meinem eigenen Körper wahrnehmen. Auf diese Weise gelingt es mir, sie zu lokalisieren – ich setze meinen Körper somit quasi als „Resonanz-Instrument“ – wie ein Biofeedback-Gerät – ein.

*„Ich persönlich kann ich mich sehr gut in meine Studenten und Klienten hinein fühlen und deren körperlichen, mentalen oder energetischen (Spiel-)Blockaden an meinem eigenen Körper wahrnehmen.“ Hier sprechen Sie ein Prinzip des Zen-Buddhismus an: in den Gegenstand einzudringen und ihn sozusagen von innen zu sehen. Sie bezeichnen jenen Abschnitt des Buchs, der sich auf Zen bezieht, auch als „Herzstück“. Demnach wäre der auf das Oboenspiel bezogene physiologisch-physiotherapeutische Teil (um es unangemessen derbtechnologisch auszudrücken) quasi die Hardware Ihres generalisierenden Konzepts, die Betriebsumgebung für die Software der spirituellen, antidiskursiv und nicht im abendländischen Sinn zielgerichteten orientierten Basis, aus der befreites Musizieren erst möglich wird?*

Absolut richtig erkannt, dem gibt es nichts hinzuzufügen! Louis Bachner schreibt dazu in seinem Buch *Dynamic Singing* (New York, 1944): *„Ein guter Lehrer kann an den mitfühlenden Reaktionen seines eigenen Körpers beim Hören von Tönen – durch ‚induktives‘ Fühlen – Störungen und Schwächen spüren, die die Freiheit im Gesangsinstrument des Schülers verhindern. Zur Erklärung: Die Koordination zwischen den Hörzentren im Gehirn und den verschiedenen Bestandteilen des Gesangsinstruments sollte beim Lehrer so entwickelt sein, dass das Hören von Tönen, die von Sängern erzeugt werden, als Reiz für eine Reaktion dient, die er tatsächlich erlebt – durch mitfühlende Empfindungen in seinem eigenen Körper, die Reaktionen auf das, was in ihren Gesangsinstrumenten stattfindet. Diese Sensibilität des Gefühls, das ‚induktive Gefühl‘, ist eine seltene Gabe, die nur wenige Menschen besitzen.“*

*Ich schlage ein aktuelles Heft der „Musikfreunde“ auf und lese in einem Dirigenteninterview: „Geist, Seele, Herz, Körper, alles muss miteinander verbunden sein. Wenn dein Körper keine Connection zu deinem Herz und zu deinem Kopf hat, dann bist du zwei: einer, der sagt: ‚Interessant‘, und ein anderer, der das überhaupt nicht übertragen kann.“ Abgesehen davon, dass das Herz ja eigentlich zum Körper gehört und hier eher für „Seele“ oder „Emotion“ zu stehen scheint: Sind das nicht quasi die „Abstracts“ zu Ihrem Buch? Aber solche Formulierungen sind inzwischen inflationär, die finden Sie in jedem zweiten Interview. Mit anderen Worten: Rennen Sie mit Ihren Grundthesen nicht offene Türen ein, auch wenn so manche, die durch sie hindurchgegangen sind, nicht gerade erhellt wirken?*

Möchte man wohl meinen, dass das so ist... Auch wenn solche Formulierungen tatsächlich „inflationär“

**STEPHAN BÖSKEN**  
Meisterwerkstatt  
für  
Holzbläser  
WIEN

REPARATUR - VERKAUF - ZUBEHÖR  
ONLINESHOP

**OBOE - FAGOTT**

Goldeggasse 20/11 tel 0043 664 / 364 23 25  
1040 Wien info@boesken.biz

[www.boesken.biz](http://www.boesken.biz)

gebraucht werden (allerdings meiner Beobachtung nach eher von sogenannten „Stars der Szene“ und oftmals in einem – für mich – doch eher oberflächlich gehaltenen Kontext), so sieht es in der Realität doch ein bisschen anders aus: Solange ich über „den Körper“ und instrumentaltechnische Aspekte spreche, stößt dies auf großes Interesse. Die darüberhinausgehenden Dinge hingegen, selbst das doch so „moderne“ Mentalcoaching, finden eher einen überschaubaren Kreis Interessierter – ich denke, weil es dort oft ans „Eingemachte“ geht. Mir wurde vor meiner Buchveröffentlichung auch tatsächlich geraten (allerdings nicht von meinem Verleger, dem ich dafür sehr dankbar bin!), Begrifflichkeiten wie „ganzheitlich“, „Seele“ etc. auszuklammern, weil diese überfordernd oder gar „abschreckend“ wirken könnten. Louis Bachners Konzept *Dynamic Singing*, nach dem Heinrich Schlusnus ausgebildet wurde, war ebenfalls ein ganzheitliches, und dazu muss man sagen, dass solch ein Ansatz damals ein absolut revolutionärer, neuartiger und ungewöhnlicher war. Hundert Jahre später sind wir leider aber nur einen kleinen Schritt vorangekommen. In der Gesangspädagogik ist die Akzeptanz deutlich größer als in der Instrumentalpädagogik, weil beim Gesang die Offensichtlichkeit des „Körperinstrumentes“ Stimme größer ist als bei Instrumenten, die man in Händen hält und die daher mehr im Mittelpunkt stehen als der Körper selbst. Außer Louis Bachner haben sich zudem weitere Größen der Gesangspädagogik mit diesen Ansätzen befasst und sie etablieren können. Speziell in der Literatur zur Blasinstrumentenpädagogik gibt es so gut wie nichts zu finden, obwohl es beeindruckende „Bläserpersönlichkeiten“ gab und gibt, die mit ganzheitlicher Pädagogik vertraut waren und sind – dazu fällt mir als Beispiel der französische Oboist Maurice Bourgue ein.

*Ich habe mit den Begriffen „ganzheitlich“ oder „Seele“ keine Probleme, allerdings mit der tour de force, mit der Sie von der Physiologie in Bereiche springen, die spekulative oder esoterische Thesen zum Inhalt haben, die Sie als wissenschaftlich gesichert darstellen, so z.B. die Aurafotografie oder die energetisch-feinstoffliche Ebene. Es gehört ein gewisser Mut dazu, nach Freud von Über- und Unterbewusstsein zu sprechen, ohne sie auf Über-Ich und Es zu beziehen und die Seele nochmals in die sterbliche Psyche und die unsterbliche Seele zu unterteilen, ihr also wieder Substantialität zuzuschreiben. Einerseits ist das eine Immunisierung Ihrer Argumentation, weil jeder, der die Sensibilität für*

*diese Bereiche nicht aufbringt, eben auch nicht mitreden kann, andererseits bezweifle ich den fundamentalen Wert für die Praxis physiologischen Oboenspiels. Es ist ein wenig so, als würde in einem Lehrbuch der Statik für die Technische Universität ein Kapitel über die Himmelsmechanik und die Sphärenharmonie als unabdingbare Grundlage für das Verständnis des Brückenbaus bezeichnet. Ist beseeltes Oboenspiel nicht auch ohne Seelentheorie möglich, und daher eine gewinnbringende Lektüre Ihres Buchs auch ohne Herzstück, also quasi mit Beschränkung auf die banalere Lungenfunktion garantiert? Oder bedeutet das zu viel Abstrich von Ihrem ganzheitlichen Konzept?*

Selbstverständlich ist und war physiologisches und auch beseeltes Oboenspiel auch ohne Buchlektüre möglich. Jedem steht frei, sich aus meinem Buch das herauspicken, was für ihn/sie nutzbringend ist. Ob das ausschließlich der technisch-physiologische Teil ist oder die Gesamtlektüre – das ist selbstverständlich jedem selbst überlassen. Hätte ich die von Ihnen angesprochenen Dinge weggelassen, so hätte ich auf einen erheblichen Teil von mir verzichten müssen, und es hätte sich für mich nicht vollständig angefühlt. Das Gesamtkonzept beinhaltet meinen persönlichen Wissens- und Erfahrungsschatz, der mich, aber auch meine Klienten/Studierenden in einer ganz bestimmten Phase des jeweiligen individuellen (oboistischen) Entwicklungsprozesses vorangebracht hat. Alle Inhalte sind praxiserprobt und bewährt, sonst hätten sie nicht die Aufnahme ins Buch gefunden. Dies betrifft auch Dinge wie *Qi Gong* (Energiearbeit) oder das *Holistische Mentale Coaching* nach Kurt Tepperwein (mit den Ebenen Tages-, Unter- und Überbewusstsein). Als Hypnotherapeutin und Heilpraktikerin für Psychotherapie besitze ich die Legitimation, therapeutisch damit arbeiten zu dürfen. Und was den Begriff „esoterisch“ betrifft: Auch hier finden wir wieder eine Querverbindung zu Heinrich Schlusnus! Klaus Geitel, Musikkritiker der Berliner Morgenpost, bezeichnete ihn einst als „esoterischen Liedersänger im Baritonfach“... Aber wie so oft reicht es, die Bezeichnung einmal genauer unter die Lupe zu nehmen: „Esoterik“ bedeutet nämlich nichts weiter als „nach innen schauen“ (im Gegensatz zur „Exoterik“): „Wer nach außen schaut, träumt. Wer nach innen schaut, erwacht“ – Carl Gustav Jung. Und ja, Mut habe ich definitiv, sonst hätte ich mich sicherlich nicht noch im „reifen Alter“ von 37 Jahren auf eine Skisprungschanze gewagt!

# Beethovens Orchester: *Prometheus* im Burgtheater und im Augarten (Teil 2)

Theodore Albrecht

## Die Prometheus-Proben

Nach den im ersten Teil dieses Artikels gelieferten Antworten zur Chronologie blieb eine weitere Frage offen: Wie viele Proben benötigten *Die Geschöpfe des Prometheus* und über welchen Zeitraum wurde geprobt?

Der Hinweis auf die heute wie wahrscheinlich auch im Jahre 1801 geltende Faustregel kam von Dr. John Crawford-Spinelli, emeritierter Dekan des College of the Arts der Kent State University und erfahrener Tänzer und Choreograph:

*„Die Standard-Faustregel für Choreographie lautet, dass eine Minute Aufführung ungefähr einer Stunde Probe entspricht. Es hängt alles von der Schwierigkeit der Choreographie, dem Können der Tänzer usw. ab, aber ein einstündiges Ballett würde zur Vorbereitung der Aufführung wahrscheinlich zwischen 50 und 60 Stunden Proben erfordern. Wie diese Probenstunden aufgeteilt werden, steht auf einem anderen Blatt. Probt man täglich einige Stunden, könnte man ein einstündiges Ballett in zwei oder zweieinhalb Wochen erarbeiten. Mit hoch qualifizierten Tänzern könnte die Probenzeit etwas kürzer sein, obwohl sie wahrscheinlich irgendwo zwischen zwei und vier Wochen liegen würde.“*

Eine historische Perspektive bot Othmar Barnert, Bibliothekar im Ruhestand des Österreichischen Theatrumuseum (Palais Lobkowitz, Wien), eine Autorität auf den Gebieten Shakespeare-Übersetzung und Ballettgeschichte (insbesondere in Wien).

Angesichts der Quellenlage schrieb er:

*„Es gibt viele Quellenprobleme mit Salvatore Viganòs Wiener Zeit; wir haben besseres historisches Material aus seiner späteren Mailänder Zeit. Leider hatte Carlo Ritorni, Viganòs erster Biograf (Commentarii, 1838), wenig Kenntnis von der Wiener Prometheus-Version aus dem Jahre 1801, widmete aber einige Seiten der sechsaktigen Mailänder Prometeo-Produktion aus dem Jahre 1813, die wieder einen Teil von Beethovens Partitur verwendet.“*

Zur Handlung und Planung der Choreographie:

*„Vermutlich fehlte Viganò das tiefere Verständnis von Beethovens Partitur und ihren philosophisch-mythologisch-musikalischen Implikationen. Er wendete wahrscheinlich weder viel Zeit noch viel geistige Energie für Handlung, Libretto-Details sowie für die Proben auf. Ein spezielles Problem stellt der Prometheus-Part dar. Hatten Beethoven oder Viganò anfangs vielleicht Prometheus' Tod geplant (es gibt dazu eine handschriftliche Notiz in der Partiturnotiz), so entschieden sie später, ihn am Ende am Leben zu lassen. Möglicherweise war Viganòs Prometheus-Choreografie nicht ganz neu; vielleicht verwendete er Standardkörperbewegungen und Gruppenmuster aus früheren Balletten. Wir wissen nicht genau, ob die Bewegungen der Tänzer eher tänzerisch oder eher pantomimisch waren; das ergibt einen großen Unterschied in der benötigten Probenzeit.“*

Über die Verteilung der Musik für die einzelnen Tanzrollen:

*„Wir wissen nicht genau, welche Teile von Beethovens Musik für Solisten, für Ensembles oder für das Corps de ballet verwendet wurden. Wir wissen [auch] nicht, ob ihn Ferdinando Gioja Viganò bei seiner Arbeit unterstützt hat. Vielleicht hat er die Choreographie seiner eigenen Rolle selbst kreiert.“*

Zu Probensituationen und Probenorten:

*„Es gibt zwar keine dokumentarischen Berichte darüber, ob Viganò in seinem Prometheus ein Corps de ballet verwendet hat, wir können aber sicher sein, dass er es getan hat. Proben mit Solotänzern bereiten keine Probleme; sie können zu fast jeder Zeit und an jedem Ort arbeiten. Jeder kann pantomimische Gesten lernen und zu Hause proben, aber das Proben mit einem Corps braucht den großen Raum einer Bühne. In diesem Fall bestand das Corps de ballet des Hoftheaters aus jeweils 17 Figurantinnen und Figurantinnen, davon dürfte aber nur ein Teil für Viganòs und Beethovens Prometheus eingesetzt worden sein.“*

Die *Geschöpfe des Prometheus* wurden am Sams-

tag, den 28. März uraufgeführt, eine Woche später als ursprünglich geplant. Rosenbaum berichtet von einer Probe (wahrscheinlich mit Orchester) am Freitagmorgen, dem 27. März, die bis 14:30 Uhr gedauert hat. Angesetzte Proben dauerten gewöhnlich drei Stunden, diese Probe hatte also wahrscheinlich um 11:30 Uhr begonnen. Da an diesem Abend im Burgtheater keine Aufführung angesetzt war, fand die letzte Probe – im Wesentlichen eine Durchlauf-Generalprobe – wahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt statt. Da die Ballettpremiere um eine Woche verschoben werden musste, hatte es vermutlich am Donnerstag, 26. März, von 11:30 – 14:30 Uhr eine Auffrischungsprobe gegeben.

Unter der Annahme, dass der 60-minütige *Prometheus* 60 Stunden Probenzeit benötigt (in diesem Fall wahrscheinlich 20 Proben à 3 Stunden), ist es im Rückblick möglich, zumindest ein ungefähres Datum für den Probenbeginn zu bestimmen. Eine Ballettprobe hätte tagsüber kaum stattgefunden, wenn eine abendliche Ballettaufführung geplant war, wie *Alcina* am 2. März, *Alceste* am 4., 10. und 19. März oder *Das Waldmädchen* am 16. März. Am Samstag oder Sonntag fanden Proben möglicherweise nur statt, wenn dies unbedingt erforderlich war. Die Pianistin Josepha Auernhammer (1758-1820) gab am Fest Mariä Verkündigung (25. März) ein Konzert mit Orchester im Burgtheater, hatte also am 23. und 24. März tagsüber geprobt.

Othmar Barnert stellte fest: „In diesen Jahren mussten die Sänger und Tänzer des Hoftheaters nicht nur am Michaelerplatz arbeiten; sie mussten auch für Kaiserin Maria Theresia im Schönbrunner Schlosstheater auftreten. Leider haben wir keine genauen Daten zu diesen Schönbrunner Aufführungen“ und fügte hinzu: „Ein weiterer Faktor bei der Planung wäre gewesen, wenn einer von Viganòs Tänzern während der Probenwochen im Herbst/Winter 1800-1801 verletzt oder krank geworden wäre.“ Tatsächlich wirkte das Orchester bei Beethovens Konzert im Burgtheater am 2. April 1800 abgelenkt und spielte nicht optimal, möglicherweise weil an diesem Nachmittag Justina Klemp, Ehefrau des langjährigen Primus Leopold Klemp, im Alter von 45 Jahren an Schwindsucht gestorben war. Auch Johann Renth, ein junger Figurant-Tänzer, starb am 5. März während der *Prometheus*-Proben an Lungensucht. Ob er im *Prometheus* als Mitglied der Corps de ballet-Tänzer vorgesehen war, wissen wir nicht, aber seiner Frau Theresia, erst 23 und ebenfalls Figurantin, war in Beethovens Ballett die kleine Rolle der Melpomene zugeteilt worden, und da die Kompagnie bis zur *Prometheus*-Premiere am 28. März arbeitete,

dürfte sich dieser Verlust auf Stimmung und Probenplan entsprechend ausgewirkt haben.

Mit den oben erwähnten drei Proben am 26. und 27. März, die als Proben Nr. 18, 19 und 20 zählen, können wir rückwärts arbeiten und ursprünglich geplante Proben am 20., 18., 17., 16., 13., 12., 11., 9., 6., 5. und 3. März postulieren; weiters am 27., 26., 25., 24., 23. und 20. Februar, wobei Probe Nr. 1 möglicherweise am Donnerstag, 19. Februar stattfand – praktischerweise am ersten Tag nach Aschermittwoch. Rückblickend könnte ca. der 1. Februar 1801 das Datum sein, an dem Beethoven dem Hoftheater die fertige Partitur des Hauptteils des Balletts (noch ohne Ouvertüre) lieferte.

### Die Skizzen und die Prometheus-Partitur

Beethovens *Prometheus*-Autograph ist nicht erhalten, doch die daraus hergestellte Reinabschrift umfasst 295 Blätter (585 beschriebene Seiten) und war das Werk von neun verschiedenen Kopisten (also durchschnittlich 65 Seiten für jeden). 1824 teilte der Kopist Paul Maschek Beethoven mit, dass jeder seiner Mitarbeiter nicht mehr als 20 bis 24 Seiten Partitur pro Tag kopieren könne, was darauf hindeutet, dass die Anfertigung einer sauberen Kopie von Beethovens vermutlich schwer leserlicher Vorlage die neun Kopisten jeweils vier oder fünf Tage beschäftigt haben muss.

Wie bereits erwähnt, lieferte Beethoven seine Partitur um den 1. Februar 1801 herum ab. Nachdem die Partitur kopiert worden war, konnten daraus die Orchesterstimmen herausgeschrieben und bei Bedarf vervielfältigt werden. Als erste Stimme dürfte die Violine I hergestellt worden sein (möglicherweise mit Stichnoten), sodass sie dem Geiger/Ballettdirigenten Johann Kletschinsky rechtzeitig für die ab ca. 19. Februar beginnenden Proben zur Verfügung stand.

### Die Premierenbesetzung (Theater Zettel, 28. März 1801)

<i>Prometheus</i>	Cesari
<i>Kinder</i>	Mlle. Casentini, Salvatore Viganò
<i>Bacchus</i>	Ferdinand Gioja
<i>Pan</i>	Aichinger
<i>Terpsichore</i>	Mad. Brendi
<i>Thalia</i>	Ma+ Cesari
<i>Melpomene</i>	Ma+ Renth
<i>Apollo; Ansione, Arione, Orpheus:</i>	unbekannt

(Kein Corps de ballet angeführt, aber sicher beschäftigt.)

**Casentini, Maria** (Tochter des Prometheus) (\* Lucca, 1778; + nach 1821). Arbeitete 1788-1795 in Venedig, dann 1796-1804 in Wien. Berühmt in *Das Waldmädchen* (1796), Choreographie von Giuseppe Trafieri; Musik von Paul Wranitzky (1756-1808). Trat im *Waldmädchen* am 12. und 22. März 1801 auf. Jahresgage: ca. 3000 fl. Besuchte Wien von Bologna aus mit ihrer Tochter Caroline (ebenfalls Tänzerin) am 21. Dezember 1821 (Wiener Zeitung).

**Viganò, Salvatore** (Sohn des Prometheus) (\* Neapel am 25. März 1769; + Mailand am 10. August 1821); Biografie siehe erster Teil. Jahresgage: 4500 fl. Bruder Julio/Giulio und seine Frau wirkten ebenfalls mit.

**Gioja, Ferdinand/Ferdinando** (Bacchus) (\* vermutlich 1778 in Neapel; + Bologna, 1855). Jahresgage: 2225 fl. Jüngerer Bruder des Balletmeisters Gaetano/Cajetan Gioja (\* 1764/1768 in Neapel; + Neapel, 30. März 1826). Ferdinand heiratete anscheinend zu einem unbekanntem Zeitpunkt Amalia Muzzarelli (\* 1787), siehe unten.

**Muzzarelli, Cesari** (Thalia) = Amalia (\* 1787). Jahresgage: 2000 fl.

**Muzzarelli, Anton/Antonio** [nicht in dieser Produktion] (\* 1744/1754 oder auch 1762; + 7. August 1821). Vermutlich Sohn eines unbekanntem Theater-Tänzers (+ vor 1801) und von Margareta (\* ca. 1717 in Bologna; + 22. April 1801). Margareta starb 84jährig am „Schlag“ in ihrer Wohnung in Graf Wallis' Haus, Krugerstrasse Nr. 1071 [1821 unnummeriert in 1009]. Totenbeschauprotokoll, 1801, M, fol. 27v.

Antons Frau war Theresia Muzzarelli, geb. Vulcani (1756-1821). Muzzarelli war 1791 in Wien aktiv, verließ aber im April 1800 vorübergehend die Ballettkompagnie und kehrte 1802 zurück. Gage: 1333 fl. für einen Teil des Jahres. Antons und Theresias Tochter war Amalia Muzzarelli. Das wahrscheinlichste Geburtsjahr Antons scheint 1754 zu sein.

**Cesari, Filippo/Philipp** (Prometheus) (\* ca. 1780; + nach 1821), war Mitglied von Wiens Italienischem Ballett bis 1796. Jahresgage: 960 fl. Vermutlich zu diesem Zeitpunkt mit Amalia Muzzarelli (\* 1787) verheiratet. Verließ Wien, kam aber mit seiner Frau aus Florenz am 3. Juni 1821 auf zu Besuch.

**Brendi, Madame** (Terpsichore) (Daten unbekannt).

Ein Klassiker neu aufgelegt

# Die Wiener Oboe

Spielt sich leicht und klingt einmalig!

Wir bauen die Wiener Oboe in der Tradition der Wiener Zuleger-Oboe oder in französischer Griffweise.

Sprechen Sie mit uns – wir sagen Ihnen mehr dazu.



Holzblasinstrumente

**Guntram Wolf Holzblasinstrumente  
GmbH & Co. KG**

Im Ziegelwinkel 13 · D-96317 Kronach

Tel. 09261 506790 · Fax 52782

E-Mail: [info@guntramwolf.de](mailto:info@guntramwolf.de)

[www.guntramwolf.de](http://www.guntramwolf.de)



Jahresgage: 2062 fl. Verheiratet mit einem Balletttänzer namens Serpos.

**Aichinger/Eichinger, Franz Kilian** (Pan) (\* ca. 1760; + Wien, 30. August 1833). Drei Kinder, starben zwischen 1794 und 1799. War 1801 ein Senior-Figurant (Corps de ballet-Tänzer). Jahresgage: 700 fl., Sohn Karl (\* Wien, ca. 1791; + Wien, 21. Dezember 1837) wurde Tanz-Regisseur.

**Renth, Theresia, geb. Decamp** (Melpomene) (\* Wien, ca. 1778; + Wien, 8. November 1801). War 1801 eine Senior-Figurantin. Jahresgage: 400 fl. Starb um 11 Uhr morgens an *Lungengeschwörren* in ihrer Wohnung, Scheinde Haus, Komödiengassel Nr. 1103 [1821 unnummeriert in 1040]. In einer seltenen religiösen Bezugnahme im magistratischen Totenbeschauprotokoll ist sie als „*seelig im Herrn entschlaffen*“ angeführt. Totenbeschauprotokoll, 1801, R, fol. 46r.

Ihr Mann, Johann Renth (\* ca. 1770; + Wien, 5. März 1801), war ebenfalls Figurant-Tänzer im Hoftheater. Jahresgage: 400 fl. Starb an Lungensucht nicht in der Wohnung Stadt Nr. 1103, sondern im Allgemeinen Krankenhaus. Totenbeschauprotokoll und *Wiener Zeitung* im Nekrolog bezeichnen ihn als “Rend”: Totenbeschauprotokoll, 1801, R, fol. 14v.

*Quellen:* Hoftheater, Generalintendanz, S. R. 33 and 34 (Haus- Hof- und Staatsarchiv); Gustav Gugitz, „Auszüge ... [Verlassenschafts-Abhandlungen]“; Gugitz, „Auszüge ... Conscriptions-Bögen“ (Wiener Stadt- und Landesarchiv); Österreichisches Musiklexikon; Wiener Zeitung; Michael Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810* (2011) und Othmar Barnert.

## **Reorganisation der Hoftheater-Orchester, August 1801**

Das Hoftheater reorganisierte seine Orchester vermutlich mit dem neuen Spiel- bzw. Geschäftsjahr (vom 1. August 1801 bis 31. Juli 1802). Spätestens seit der Wiedereröffnung des Kärntnertheaters 1791 (nach dem Türkenkrieg) gab es im Burgtheater, das über die erfahreneren Orchestermusiker verfügte, mehr Aufführungen als im Kärntnertheater. Das Burgtheater zahlte auch deutlich höhere Gehälter. Neue Musiker dürften im Kärntnertheater an den letzten Pulten jeder Stimmgruppe begonnen haben, im Lauf der Zeit zu den vorderen aufgestiegen sein, von dort dann zu den letzten Pulten im Burgtheater und nach dem Senioritätsprinzip schließlich zu den vorderen. Einige der Stimmführer und Ensemblemitglieder des Burgtheaters waren seit Anfang der 1780er Jahre in diesem

Orchester: u.a. die Tuttisten Leopold Klemp, Blasius Millechner und Zeno Franz Menzel, der Solocellist Joseph Weigl, die Flötisten Joseph Prowos und Ludwig Gehring, die Oboisten Georg Triebensee und Johann Went, die Klarinettenisten Johann und Anton Stadler, der Fagottist Ignaz Drobney und der Pauker Anton Eder.

Am 1. August 1801 teilte die Hoftheaterverwaltung, möglicherweise um die Mitgliedschaft in den beiden Orchestern „gerechter“ zu gestalten, ihr Personal neu in eine eher konturlose *Erste Abteilung* und eine *Zweite Abteilung* auf, oft mit verheerenden Folgen.

Es ist fraglich, in welchem dieser beiden Ensembles Paul Wranitzky (den Beethoven mochte) und Giacomo Conti (den er nicht mochte) tatsächlich als Konzertmeister spielten. Michael Umlauf, Sohn des Komponisten Ignaz, hatte um 1800 als kommissarisches Mitglied der Geigengruppe um etwa das halbe Gehalt gespielt. Nun gesellte sich Franz Clement, der als junger Geigenvirtuose durch Europa gereist war, in dieser Stellung zu ihm, ehe er ca. 1802 als Konzertmeister ans Theater an der Wien wechselte.

Joseph Oliva (ca. 1734-1806), der im Jahr 1800 Bratschist im Kärntnertheater gewesen war, wurde im August 1801 zweiter Geiger in der *Zweiten Abteilung*. Luy, 1800 zweiter Geiger im Kärntnertheater, wurde im August 1801 Bratschist in der *Zweiten Abteilung*. Im Allgemeinen saßen in den Bratschengruppen viele der ältesten Mitglieder, wobei Anton Borghi (ca. 1723/24-1807) wahrscheinlich der älteste war, aber personell veränderten sie sich von Juli 1800 bis zur Reorganisation im August 1801 sehr wenig.

In den Violoncello- und Kontrabassgruppen bedeutete die organisatorische Änderung den wechselseitigen Austausch je eines Spielers jeder Stimmgruppe zwischen den Abteilungen.

Die Änderungen bei den Holzbläsern waren sehr unterschiedlich. Die Flötengruppen blieben im Wesentlichen gleich (wobei die *Erste Abteilung* ungefähr dem alten Burgtheaterorchester und die *Zweite Abteilung* dem alten Kärntnertheater-Orchester entsprach), aber die Neuorganisation verlegte den Oboisten Went weg von seinem langjährigen Solistenkollegen Triebensee in die *Zweite Abteilung*. Bei den Klarinetten wirkte diese Maßnahme noch störender, weil sie die Brüder Anton und Johann Stadler, die einander seit ihrer Verpflichtung durch Kaiser Josef II im Jahre 1782 im Orchester des Burgtheaters ergänzt hatten, trennte. In der Fagottgruppe wurden alle drei nach dem Tod von Franz Czerwenka verbliebenen Mitglieder der beiden früheren Gruppen in der *Ersten Abteilung* belassen

und bis August 1801 drei neue Musiker für die *Zweite Abteilung* eingestellt.

Bei den Hörnern wurde das zuvor am Kärntnertheater arbeitende Paar der *Ersten Abteilung* zugeteilt, während das Paar vom Burgtheater zur *Zweiten Abteilung* wechselte. Bei den Trompeten ging mit Mayer das älteste Mitglied in die *Zweite Abteilung*, während die verschiedenen Weidinger-Familienmitglieder ebenfalls aufgeteilt wurden. Die Pauker blieben, wo sie gewesen waren. Die Harfenistin Josepha Müllner wurde immer aus den Extra-Ausgaben bezahlt, sie wäre also bei keiner dieser personellen Veränderungen ins Spiel gekommen.

Bereits am 1. August 1801 (nach der siebten der 28 Vorstellungen, die *Prometheus* bis zum 29. August 1802 haben sollte) hatte die Hoftheaterverwaltung unter der Leitung von Baron Peter Anton von Braun (1764-1819) das Orchesterpersonal im Vergleich zum sicheren und zusammenhängenden Ensemble, das Beethovens *Symphonie Nr. 1* im April 1800 uraufgeführt hatte und für das er ursprünglich bis März 1801 seine Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* komponiert hatte, erheblich verändert.

### Ein weiteres Beethoven-Konzert im Burgtheater im Frühling 1802?

Beethoven hatte gehofft, im Frühjahr 1801 ein zweites Konzert zu seinem eigenen Vorteil im Burgtheater geben zu können, aber weil das Hoftheater ihn mit der

Komposition des *Prometheus*-Balletts beauftragt hatte (ein Angebot, das er nicht hätte ablehnen können), war er daran gehindert, die *Symphonie Nr. 2* und das *Klavierkonzert Nr. 3*, Werke, die er dort kurz nach seinem ersten Konzert am 2. April 1800 begonnen hatte, fertigzustellen (oder auch nur an ihnen weiterzuarbeiten). Da das Ballett Anfang 1802 noch im Repertoire des Burgtheaters war und die daraus abgeleiteten Kontraltänze bei den höfischen Faschingsbällen in den Redoutensälen Verwendung fanden, konnte er nun wieder auf ein Konzert hoffen – wenn nicht vor der Fastenzeit, so doch nach dem Ostersonntag am 18. April.

Vermutlich um neue Werke für ein geplantes Konzert vorzubereiten, übergab Beethoven seine geschäftlichen Angelegenheiten seinem jüngeren Bruder (Caspar Anton) Carl (1774-1815), der am 28. März 1802 an den Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel schrieb: „*Ferner werden wir in 3 bis 4 Wochen eine große Simphonie und ein Konzert für das Klavier haben. . . . Uiber diese beyden bitte ich mir gelegentlich Ihre Meinung.*“ Die erwähnten Werke sind die *Symphonie Nr. 2* und das *Klavierkonzert Nr. 3*, von denen noch keines fertig war.

Am 22. April 1802, also am Donnerstag nach Ostern, schrieb Carlerneut an Härtel: „*Mein Bruder würde Ihnen selbst geschrieben haben, aber . . . ihm der Theater-Direktor Baron v. Braun, der bekanntlich ein dummer und roher Mensch ist, das Theater zu seiner Akademie abgeschlagen, und es andern äusserst mittelmässigen Künstlern überlassen hat. . . . der Baron [hat] keine*

# VOTRUBA

## MUSIK

[www.votruba-musik.at](http://www.votruba-musik.at)

**Verkauf, Reparatur, Erzeugung**

1070 Wien, Lerchenfelder Gürtel 4

Tel: 01/5237473 Fax: -15, [musikhausvotruba@aon.at](mailto:musikhausvotruba@aon.at)

Mo - Fr 08.30 - 12.30 u. 13.30 - 18.00 Uhr, Sa 08.30 - 12.00 Uhr



Wiener Tradition  
mit Fortschritt

*Ursache und der Bruder seiner Frau mehrere Werke gewidmet hat. Wegen der Symphonie und dem Konzert bitt[en?] wir Sie noch etwas zu warten, weil wir sie noch an eine Musik zu gebrauchen denken.“*

Da das Orchesterpersonal der Hoftheater nun in Aufruhr war und Baron Brauns Politik oder dessen Richtlinien gegen ihn arbeiteten, begann Beethoven wahrscheinlich, sich nach einem anderen Saal für ein weiteres eigenes Benefizkonzert umzusehen. Am 25. März 1802 (Fest der Verkündigung) hatte er vielleicht im kürzlich eröffneten Theater an der Wien eine Möglichkeit gefunden – aber das ist unser nächstes Kapitel!

In der Zwischenzeit . . . .

### **Beethovens Umzug nach Heiligenstadt: Eine revidierte Datierung**

Beethoven fügte dem Brief seines Bruders Carl an Breitkopf & Härtel vom 22. April (oben zitiert) eine separate undatierte Notiz hinzu, in der er versprach, sehr bald selbst zu schreiben. Da Bruder Carl damals in Wien weilte, können wir davon ausgehen, dass Beethoven noch zugegen und noch nicht ins ländliche Heiligenstadt gezogen war, um sein krankes Gehör zu pflegen. Aufgrund einer Passage in seinem *Heiligenstädter Testament* vom 6. Oktober 1802, in der er schrieb, er habe die letzten sechs Monate auf dem Land verbracht, glaubten frühere Autoren, dass Beethoven Anfang April 1802 dorthin gezogen war.

Aber der traditionelle Frühlingsterminus für die halbjährliche Anmietung von Wohnungen war der Georgitag, der in Wien am 24. April (statt am 23.) gefeiert wurde. Jeder Umzug fand danach innerhalb etwa einer Woche statt. Wenn also Beethoven zwei Tage vor Georgi (24. April) noch in Wien war, dürfte er in der letzten April- oder ersten Maiwoche 1802 nach Heiligenstadt umgezogen sein.

### **Schuppanzighs Sommerkonzerte im Augarten 1801 und 1802**

Die *Prometheus*-Aufführungen im Burgtheater endeten am 29. August 1802, und wahrscheinlich beanspruchte (oder entlieh) Beethoven die Orchesterstimmen, sobald dies möglich war, um die Ouvertüre und drei Sätze bei den Sommerkonzerten des Geigers und Dirigenten Ignaz Schuppanzigh im Augarten spielen zu lassen, die gewöhnlich in der ersten Maiwoche begannen.

Diese weniger formellen Aufführungen, die am Morgen vor der Nachmittags- und Abendhitze im Gartenpavillon stattfanden, sind sowohl in der zeitgenössi-

chen Presse als auch in den Erinnerungen oder Tagebuchberichten der Teilnehmer schlecht dokumentiert. Elf oder zwölf Konzerte fanden im Sommer 1801 statt, aber es gibt noch keine Hinweise auf *Prometheus*. Ein weiteres Dutzend Konzerte fand im Sommer 1802 statt. Wir wissen, dass die *Prometheus*-Ouvertüre in einigen dieser Programme von einem aus Profis und versierten Amateuren zusammengesetzten Orchester gespielt wurde, aber weitere Details bleiben schwer fassbar.

Am 22. Januar 1803 jedoch bot Beethovens Bruder Carl (1774-1815), der immer noch als sein Handelsagent fungierte, in einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel mehrere Werke an, darunter „eine Ouvertüre aus dem Ballett *Prometheus*, dann aus eben demselben eine *Martzialische Szene*, ein *Pastorale* und *Finale*“. Um Härtels potenzielles Interesse an diesen Werken zu wecken, bemerkte Carl, dass sie „in den hiesigen Augarten Konzerten sehr oft als Musickstücke [Konzertstücke] mit ungemeinem Beyfall aufgenommen worden seien“ und stellte weiter klar, dass diese vier Stücke „welche zwar ebenso gehen würden wie *Symphonien*“.

### **Die Symphonie Nr. 1½ (Prometheus)**

Der erste Satz der Suite war die *Prometheus*-Ouvertüre in C-Dur, wie oben beschrieben (ca. 5 Min.). Die „kriegerische Szene“ ist der Marsch in D-Dur (Nr. 8 in der Ballettpartitur), ein konventioneller Orchestermarsch, der dennoch die Aufnahme eines langsameren Marsches in Beethovens *Eroica* ebenso vorwegnimmt wie eine ähnliche Passage im Finale dieser Symphonie, jetzt mit punktiertem Rhythmus (ca. 7 Min.).

Der dritte Satz der Suite, die *Pastorale* (Nr. 10 im Ballett), steht wieder in C-Dur und nimmt, obwohl ruhig, entsprechende Passagen im ersten und dritten Satz der *Eroica* vorweg (ca. 3 Min.). Das Finale (Nr. 16 im Ballett) steht in Es-Dur und verwendet das berühmte Kontratanzthema, das – im Sommer 1802 – in den *Klaviervariationen op. 35*, später als Thema des Variationen-Finales der *Eroica* ausgebaut werden sollte (ca. 6 Min.).

Daher dauerte die gesamte Suite aus *Die Geschöpfe des Prometheus*, die „wie eine *Symphonie* funktioniert“, ca. 21 Minuten.

In seiner bemerkenswert schnellen Antwort vom 28. Januar 1803 lehnte Härtel das Angebot des Bruders Carl für die *Prometheus*-Stücke ab. Tatsache bleibt aber, dass die vor der *Symphonie Nr. 2* komponierte und aufgeführte Ballettsuite stilistisch zum Teil auf Beethovens *Symphonie Nr. 1* zurückgreift, aber, was noch wichtiger ist, die wegweisende *Eroica* antizipiert.



## Hoftheater Wien

### Orchester, Erste Abteilung, August 1801

*basierend auf Hoftheater, Generalintendanz, S.R. 34 (August 1801 – Juli 1802), S. 69-72*

#### Konzertmeister

Wranitzky, Paul (ca. 1756-1808)  
Conti, Giacomo (1754-1805)

#### Violin I

Maratschek, Karl (ca. 1753-1811)  
Fux, Peter (ca. 1752-1831)  
Bonhaimer/Ponhaimer, Carl (ca. 1770-1806)  
\*Clement, Franz (1780-1842)  
Umlauf, Michael (1781-1842)  
Hoffmann, Johann (+ 1801)

#### Violin II

Millechner, Blasius (ca. 1748-1822)  
Pösinger/Bössinger (ca. 1767-1827)  
Axmann, Joseph (ca. 1740-1812)  
\*Krumpholz, Wenzel (ca. 1750-1817)  
\*Stechl  
\*Klemp, Sohn

#### Bratschen

Nurscher, Jakob (ca. 1739-1814)  
Ruschitzka, Wenzel (1757-1923)  
*(auch Organist in der Hofkapelle)*  
Altmütter, Matthias (1760-1821)  
Borghi, Anton (ca. 1723/24-1807)

#### Violoncelli

Weigl, Joseph, Vater (1740-1820)  
Schindlöcker, Philipp (1753-1827)  
Deabis, Franz (ca. 1847-1838)

#### Kontrabässe

Sedler, Georg (ca. 1750-1829)  
Dietzel, Johann (1754-1806)  
Mölzer/Melzer, Joseph (1763-1832)

#### Flöten

Gehring, Ludwig (ca. 1753-1819)  
Brovos/Provos, Joseph (ca. 1751-1832)

#### Oboen

Triebensee, Georg (ca. 1753-1813)  
Czerwenka, Joseph (1759-1835)  
\*Duffeck

#### Klarinetten

Stadler, Johann (1755-1804)  
Haberl, Andreas (ca. 1766-1803)  
\*Mösch, Conrad (1768-1842)

#### Fagotte

Drobney, Ignaz (ca. 1731-1804)  
Sedlatschek, Wenzel (ca. 1758-1816)  
Clement, Paul (1759-1828)

#### Hörner

Lother, Willibald (1762-1844), hohes Horn  
Hradetzky, Friedrich (ca. 1767-1846), tiefes  
Horn

#### Trompeten

Weidinger, Anton (1766-1852)  
Weidinger, Joseph (ca. 1855-1829)

#### Pauken

Eder, Anton (ca. 1753-1813)

#### Verschiedenes

Kletzinsky, Johann Baptist (1756-1828),  
*Balletdirektor*  
Katter, Joseph (ca. 1771-1841), Violine  
Zulinger, \_\_\_\_\_, August-April, ausgeschieden

\* kennzeichnet Mitglieder, die seit Juli 1800 neu  
in den Orchestern des Hoftheaters waren.

## Orchester, Zweite Abteilung, August 1801

*basierend auf Hoftheater, Generalintendanz, S.R. 34 (August 1801 – Juli 1802), S. 73-77*

### Konzertmeister

Siehe Erste Abteilung

### Violinen I

Scheidl, Joseph, Vater (ca. 1751-1819)  
Klemp, Leopold, Vater (ca. 1750-1816)  
Menzel, Zeno Franz (ca. 1756-1823)  
Schram, Karl (ca. 1755-1816)  
\*Willmann, Carl (ca. 1783-1811)  
Bok, Joseph (ca. 1764/65-1807)

### Violinen II

Reinhart/Reinhard, Leopold (ca. 1739-1806)  
Hörmann, Franz (ca. 1770 – nach 1816)  
Ungericht, Veit (ca. 1741-1804)  
\*Oliva, Joseph (ca. 1734-1806)  
Schweigel, Lorenz (1773-1849)  
Scheidl, Joseph, Sohn (aktiv bis 1808)  
\*Beer (aktiv nur Juli 1802)

### Bratschen

Wschiansky, Philipp (ca. 1751-1823)  
Luy/Ludwig (1753-1802)  
\*Barton, Johann (eingetreten März 1802)  
Hirsch, Leopold (ca. 1766-1845)  
Sukowaty, Wenzel (ca. 1746-1810), auch Kopist

### Violoncelli

Orsler, Joseph (ca. 1836-1806)  
Schanzer, Mathias (ca. 1773-1803)  
Mayer, Cölestin (1776-nach 1840)

### Kontrabässe

Lorenz, Joseph (1758-nach 1806 oder 1814)  
Holfeld, Friedrich (ca. 1737-1807)  
Stadler, Felix (1754-1824)

### Flöten

Scholl, Karl (ca. 1778-1854)  
Mayer [Bayer?]

### Oboen

\*Grohmann/Gromann, Sebastian (1765-1813)  
Went, Johann Nepomuk (1745-1801)  
Ruschitzka, Wenzel (1748-1831)

### Klarinetten

Pichler, Ludwig (ca. 1763-1826)  
Stadler, Anton (1753-1812)

### Fagotte

\*Müller  
\*Sommer  
\*Höllmayer, Franz (1777-1840)

### Hörner

Rupp, Martin (ca. 1748-1819)  
Hörmann, Johann (ca. 1748-1816)  
\*Lendwey/Lendvay, Gabriel (1760-1806)  
\*Wagner (nur Juli 1802)

### Trompeten

Mayer, Joseph (ca. 1735-1817)  
Weidinger, Franz (ca. 1770-1814)  
\*Pflug, Franz (ca. 1780-vor 1830)

### Pauken

Brunner, Anton (aktiv bis 1814)

### Posaune

\*Glöggel, Joseph (1739-1806)

\* kennzeichnet Mitglieder, die seit Juli 1800 neu in den Orchestern des Hoftheaters waren.

# KONZERTE

## Konzertzyklus VARIACELLO, Leitung Stefan Teufert, Wiener Neustadt

### BÖHMISCH-MÄHRISCHE MATINEE

**Sonntag, 23. April 2023, 11 Uhr**

Festsaal des BORG

Herzog Leopold Straße 32 Wr. Neustadt

*Bedrich Smetana*: „Moldau“ Sinfonische Dichtung arr. für Bläserquintett von Wendy Large

*Leos Janáček*: „Mládi“ (Jugend) Suite für Bläserquintett und Cello (original Bassklarinetten)

*Antonin Dvorak*: Serenáda in d-moll Op. 44 für Blasinstrumente, Cello und Kontrabass

#### **Holzbläserquintett Varié und Freunde:**

*Flöte*: Hans Pichler

*Oboe*: Gerlinde Sbardellati, Prisca Schlemmer

*Klarinette*: Daniela Wanzenböck, Benjamin Schachinger

*Fagott*: Julia Gutschlhofer, Christina Gaugl-Höllwerth

*Horn*: Oliver Gilg, Davide de Ferrari, Markus Bauer

*Cello*: Stefan Teufert

*Kontrabass*: Lisi Rakowitz

**Eintritt 23€ (Erwachsene), 5€ (SchülerInnen); Karten an der Kasse**

## Haydnorchester Eisenstadt

**Samstag, 29. April 2023, 19:30 Uhr**

Haydnssaal des Schlosses Esterházy in Eisenstadt

*Wolfgang Amadeus Mozart*: Divertimento KV 138 für Streicher

*Joseph Haydn*: Konzert für Violoncello und Orchester in C-Dur

*Ludwig van Beethoven*: Symphonie Nr. 8, F-Dur op. 93

*Dirigent*: Peter Schreiber

*Solist*: Othmar Müller (Artis-Quartett)

*Karten im Ticketbüro panEvent am Esterházyplatz 4 in Eisenstadt*

*Telefonisch*: 02682/65065;

*E-Mail*: [tickets@panevent.at](mailto:tickets@panevent.at)

*online*: <https://esterhazy.at/veranstaltungen/haydnorchester-im-schloss-esterh%C3%A1zy>

Die nächste Ausgabe des Journals der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe erscheint im Juni 2023.

Wir bitten wieder um zahlreiche Mitarbeit in Form von Artikeln, Infos, Annoncen, Berichten, Mitteilungen, Konzertterminen usw., zu richten an unseren Obmann Josef Bednarik.

**Redaktionsschluss: 25. Mai 2023**

## Mitgliedsbeiträge:

Ordentlich O € 35,-

Unterstützend Ao € 23,-

Studenten, Schüler Oe € 20,-

## Unsere Kontoverbindung:

Raiffeisen Regionalbank Mödling  
**IBAN: AT33 3225 0000 0193 4165**  
BIC: RLNWATWWGTD

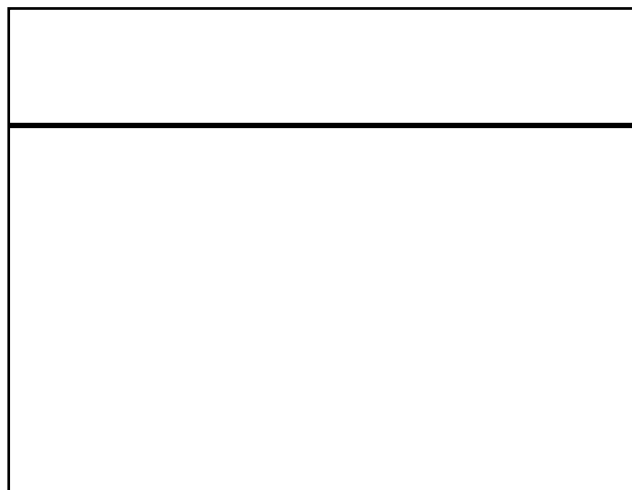


Weinbau  
Elisabeth & Karl Sommerbauer  
**GUGA**

Semlergasse 4  
2380 Perchtoldsdorf  
Tel.: 0699/11 32 35 90, 0664/215 35 45  
E-Mail: sommerbauer.guga@gmx.at

*Ausg'steckt ist vom*  
*3. - 19. März 2023*  
*14. April - 1. Mai 2023*

Der Erwerb des Journals ist für Nichtmitglieder im Abonnement um € 17,- jährlich möglich; Mitglieder erhalten das Journal **GRATIS**.



## Impressum:

Medieninhaber, Herausgeber und Verleger:  
Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe  
Obmann und für den Druck verantwortlich:  
Josef Bednarik

A 1230 Wien, Lastenstraße 13  
Handy: +43/(0)664/215 35 44  
E-Mail: bednarik@wieneroboe.at

Instrumentenbeauftragter: Sebastian Frese  
Tel.: +43/1/712 73 54  
Handy: +43/(0)650/712 73 54  
E-Mail: s.frese@gmx.at

Internethomepage:  
<http://www.wieneroboe.at>

Layout: Ernst Kobau  
(E-Mail: kobau@aon.at)

Digital-Druck: FBDS Copy Center  
1150 Wien

## Grundlegende Richtung:

Das „Journal Wiener Oboe“ ist die Zeitschrift der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe. Sie erscheint vierteljährlich und dient als Plattform des Dialoges.

Für namentlich gezeichnete Artikel ist der jeweilige Verfasser verantwortlich und gibt seine persönliche Meinung wieder.

**danner.**  
MUSIKINSTRUMENTE  
MEISTERWERKSTATT  
www.danner.at  
www.danner.at  
Harrachstraße 42 · A-4020 Linz  
FON 0732-78 39 14 · FAX 77 38 92