

Křivinková-Janská, Pavlína

Die Musikkultur auf dem Schloß in Vranov nad Dyjí : (Frain an der Thaya)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. [1988-1989], vol. 37-38, iss. H23-24, pp. [33]-41

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112469>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PAVLÍNA KŘIVINKOVÁ-JANSKÁ

DIE MUSIKKULTUR AUF DEM SCHLOß IN VRANOV NAD DYJÍ (FRAIN AN DER THAYA)

Die Erforschung der Musikkultur auf den Schlössern Mährens blickt auf siebzigjährige Traditionen zurück: in engem Anschluß an Riemanns Mannheimer Studien erscheint im Jahr 1916 der erste Teil der Jaroměřice nad Rokytnou gewidmeten Monographie Vladimír Helferts.¹ Diese methodologisch fortschrittliche, auf kritisches Quellenstudium gegründete Arbeit schuf in der tschechischen Geschichtsschreibung optimale Voraussetzungen für die Einleitung systematischer Studien auf dem Gebiet der Schloßmusikkultur. Schon Helferts Schüler Karel Vetterl und Jan Racek² beteiligten sich an weiteren Entdeckungen, und bald gesellten sich auch Vladimír Gregor, Theodora Straková, Jiří Sehnal zu ihnen. Schloß Jaroměřice, das anfangs den Stempel der Ausschließlichkeit getragen hat und als besondere musikgeschichtliche Erscheinung galt, wurde im Laufe der folgenden Entdeckungen eher zum Modell des Betriebs und der Organisation des Musiklebens auf den Schlössern unserer Länder in der Zeit des Spätfeudalismus, praktisch bis in das Ende des 18. Jahrhunderts. Die Kultur auf Schloß Jaroměřice ließ zum erstenmal Einblick in die in ihrer Weise einzigartigen feudalen Beziehungen auf kleinen ländlichen Herrschaften und ihren Musikbetrieb nehmen, der sich von jenem der großen Residenzkulturen unterschieden hat. Die Besonderheit der musikalischen Entwicklung unter unseren Bedingungen, die in der Verknüpfung des Schloßmusikbetriebs mit den volkstümlichen Kulturaktivitäten wurzelte, haben auch die folgenden Untersuchungen bestätigt.

Obwohl es den Anschein hatte, daß man zu Jaroměřice, Brtnice, Kroměříž, Holešov, Náměšť nad Oslavou, Strážnice keine Analogie findet, trat die Möglichkeit zutage, eine weitere Schloßkultur in Frain an der Thaya zu klären, die eine Zeitspanne von der zweiten Hälfte des 17. bis praktisch

¹ Vladimír Helfert: *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku.* (Praha 1916, Rozpravy ČSAVU.) *Hudba na jaroměřickém zámku. František Miča 1696—1745.* (Praha 1924, Rozpravy ČSAVU.)

² Karel Vetterl: *Bohumír Rieger a jeho doba* (in: ČMM, Brno 1929). Jan Racek: *Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století* (in: Musikologie I, 1938).

in den Beginn des 20. Jahrhunderts umfaßte und besonders im 19. Jahrhundert ziemlich reich gewesen ist. Das Studium der Quellen beantwortete eine Reihe von Fragen hinsichtlich der Kommunikationswege zwischen Wien und Mähren, des Vordringens der italienischen Musik in mährische Dominien, ergänzte das Bild des Musiksalons der Aristokratie im vergangenen Jahrhundert, bot konkrete Belege für die Privatisierung der Musik, stellte adelige Komponisten vor, die Salonmusik pflegten.³

Es waren vor allem die Namen der Baumeister, die den hohen Kulturwert des Schlosses in Frain fundierten: auch heute wird er ihm (besonders nach der geglückten Rekonstruktion) vor allem vom Standpunkt der Stilreinheit zuerkannt. Die Form eines großzügig gelösten Objektes (an Stelle der ehemaligen mittelalterlichen Burg) verliehen dem Schloß berühmte Künstler des österreichischen Barocks: Johann Bernhard Fischer von Erlach — Autor des Projekts des Frainer Ahnensaals und der Schloßkapelle der hl. Dreifaltigkeit aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts, Fischers Sohn und Fortsetzer Josef Emanuel, der mit dem Bau des Haupt-Schloßtraktes und Eintrittsflügels mit dem doppelten Treppenhaus die Barockisierung des Schlosses beendet hat. Den Freskenschmuck schuf der österreichische Maler Johann Michael Rottmayer, die Statuengalerie für den Ahnensaal Tobias Kracker. Der Umbau des Frainer Schlosses dauerte fast hundert Jahre und war mit den damaligen Eigentümern, den Grafen Althan, eng verknüpft (begonnen wurde er auf Anregung des Grafen Michael Johann II. von Althan).

Die Althans, Angehörige eines alten bayerischen Geschlechts, kamen um das Jahr 1570 nach Mähren. In der Geschichte des Schlosses Frain, das sie ununterbrochen in den Jahren 1680—1793 besaßen, stellen sie zweifellos die wichtigsten Eigentümer vor. Zum umfangreichen Althaner Besitz gehörten in Mähren auch Oslavany (Oslawan), Jaroslavice (Joslowitz), und Hrušovany na Jevišovkou (Grusbach). Bei Hof bekleideten die Mitglieder dieses Geschlechts bedeutende Stellungen: sie waren hohe kirchliche Würdenträger, Generale, Diplomaten, Landesbeamte, die für ihre Verdienste eine Reihe von Auszeichnungen und Privilegien erhielten. Gleich dem Großteil der damaligen Aristokratie gehörten ihnen außer den Landsitzen auch Paläste im Zentrum der Monarchie und sie nahmen am höfischen Glanz teil. Kein Wunder, daß Frain gerade unter den Althans unmittelbarer Zeuge und Schauplatz eines glänzenden gesellschaftlichen und kulturellen Getriebes wurde und das in unmittelbarer Nähe des kaiserlichen Wien liegende Schloß Frain die Strahlen des „imperialen Stils“ aufnahm.

³ Zugängliche Quellen sind in der Frainer Schloßbücherei, in den Staatlichen Archiven von Brno und Znojmo hinterlegt. Der reichste Frainer Fonds (Musikalien-sammlung, Bücherei, Rechnungsbücher, Inventare), stammt aus der Zeit der Mniszeks. In SOA Brno bot das umfangreichste Ensemble an Dokumenten der Fonds des Frainer Großgrundbesitzes (selbständige Familienfonds der Schloßbesitzer stehen nicht zur Verfügung); an Znaimer Material konnte nur überraschend wenig ausgewertet werden. Die Quellenbasis ergänzte teilweise Literatur, vor allem Topographien vom Typ Schwows, Wolnys, d'Elverts, Hosáks (von neueren Paukerts und Janičeks), Arbeiten des Wörterbuchtyps (Wurzbach, Olgebrand, Pazdírek usw.) und zeitliche genealogische Handbücher (*Genealogisches allgemeines Lexicon*, 1726, *Gothaisches genealogisches Taschenbuch auf das Jahr ...*, *Gothaischer genealogischer Hof-Kalender auf das Jahr ...*, u. a.).

Viele Familienmitglieder galten als begeisterte Mezenäe der Wissenschaft und Kunst, die sich vor allem an die Musik und das Theater hielten, Eigentümer kleinerer Musikkapellen und manchmal auch aktive Musiker waren.

Michael Adolf I. von Althan (1574—1636), kaiserlicher Heerführer und Diplomat, nimmt in der Historie seines Geschlechts eine bedeutungsvolle Stellung ein. Im Jahr 1598 tritt er zum katholischen Glauben über (als enger Freund des Olmützer Bischofs Kardinal Franz von Dietrichstein, des damals höchsten mährischen Beamten) und gehört bald zu den eifrigsten Vertretern des Jesuitismus. Michael von Althan gründet mehrere Ordenskollegien, von denen das Znaimer (unweit von Frain) zum Zentrum des örtlichen Kulturlebens wird. Schon zwei Jahre nach dessen Gründung im Jahr 1626 wird hier die erste Theatervorstellung veranstaltet (der hundert Jahre lang weitere folgen sollten), die sich durch prunkvolle Ausstattung und viele Schauspieler auszeichnete. Michael Adolf, der Gönner des Theaters, nimmt an der Vorstellung selbst teil: quellenmäßig ist sein Mitwirken bei der am Znaimer Rathaus stattfindenden Vorstellung im Jahr 1626 belegt, als die Jesuiten das Spiel „*Michael, victor de Lucifero*“, offensichtlich zu Ehren ihres Mezenäs aufführten.⁴ Das Znaimer Theater⁵ war auch mit weiteren Angehörigen des Geschlechts der Grafen von Althan verbunden, sein freigiebiger Gönner war der Besitzer des Mährischen Landesgerichts Graf *Michael Johann II.* (1643—1736): erhalten blieb beispielsweise ein Bericht über Althans Anwesenheit bei einer Vorstellung im Jahr 1684, als 115 Schauspieler auftraten. Im Jahr 1709 begegnen wir hier *Michael Herrmann von Althan* (1671—1736), dem höchsten Richter Mährens, der den Großteil seines Lebens in Brno (Brünn) verbrachte. Als Gönner der Znaimer Jesuiten beteiligte sich an der Vorstellung „*Johann Althan, Kämpfer gegen die Mauren*“.

Nach dem Jahr 1702, als Michael Johann II. testamentarisch auf dem Gebiet der Althananer Herrschaften Frain, Neuhäusel und Joslowitz das sogenannte Majorats-Fideikomiß errichtet, werden die verbundenen Domänen fast im ganzen 18. Jahrhundert verwaltungsmäßig und wirtschaftlich vom Joslowitzer Zentrum geleitet. Es nimmt deshalb nicht Wunder, daß die Quellenbelege das Wirken einer kleineren, etwa 13 Instrumente zählenden Lakaien-Kapelle gerade auf Schloß Joslowitz verlegen, obwohl dies angesichts historischer Zusammenhänge strittig ist. Von hier aus hat sich die Kapelle nach den Winken ihres Besitzers *Michael Johann III. von Althan* (1679—1722), eines hervorragenden Hofmanns und Lieblings Kaiser Karls VI., bewegt. Sicher war sie auch häufiger Gast auf dem Frainer Sitz. Michael Johann III. hielt nicht nur eigene Musiker, sondern war auch selbst, ähnlich wie der Jaromeritzer Johann Adam von Questenberg, ein gewandter Lautenspieler.

Die Bedeutung von Frain an der Thaya als Dominalzentrum verschiebt sich zu dieser Zeit: es wird zum ideell repräsentativen Schwerpunkt der

⁴ Die Vorstellung erwähnt auch Jiří Fukač in: *K dějinám hudebního dramatu ve Znojmě* (Vlastivědný věstník moravský 15/1960, 255—260).

⁵ Näheres siehe Metoděj Zemek: *Školní divadlo ve Znojmě* (in: Jižní Morava 1970, 68—75).

Althaner Familienpolitik, und dies vor allem wegen seines großartigen Pantheons der Ahnengalerie. Und es ist Schloß Frain, das nach der Fertigstellung der Wohnbauten den Kaiser und einen Teil des Hofgefolges bewirbt, hier spielen sich prunkvolle Theatervorstellungen und Musikproduktionen ab. Damals, im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts, besitzt Schloß und Herrschaft nämlich des Kaisers Favoritin und vertraute Freundin, die Spanierin *Marie Anna Josefa Pignatelli, Gräfin von Althan* (1689—1755), eine der markantesten Gestalten der Frainer Historie. Karl VI., ein glühender Mezzän und Liebhaber pompöser barocker Feste und Theatervorstellungen, fährt in den Jahren 1722—1736 regelmäßig nach Frain und verbringt dort meist die Sommermonate. Eine der Erinnerungen an des Kaisers Aufenthalte stellen zwei mächtige Kalkstein-Statuengruppen vor, die bis heute den Stiegenaufgang des Schlosses schmücken, der im Jahr 1732 vom Wiener Hofbildhauer Lorenzo Mattioli geschaffen wurde. Auch der Wiener Palast der genannten Gräfin wurde zu einem Zentrum des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens. Seine Besitzerin, eine kultivierte und gebildete, in der damals modischen Genealogie und Heraldik gut bewanderte Frau, empfing hier Wissenschaftler und Künstler klingender Namen. In das großartig ausgestattete Palasttheater kommen u. a. die Dichter und Opernlibrettisten Apostolo Zeno und Pietro Metastasio (Metastasio war angeblich der Gatte der Gräfin, und datierte in Frain manche seiner Briefe).

Auch *Michael Johann IV. von Althan* (1710—1778), der älteste Sohn Maria Pignatellis, widmete sich der Kunst. Wie wir aus Quellen erfahren,⁶ hielt er in seinem Wiener Haus eine Kapelle, deren Mitglied aller Wahrscheinlichkeit nach auch der Wiener Komponist der 50. und 60. Jahre des 18. Jahrhunderts, Carlo Ordonez, gewesen ist. Der Graf orientierte sich auf die Aufführung italienischer Opern, das Notenmaterial erhielt er u. a. vom Grafen Questenberg. Er selbst war musikalisch äußerst begabt: wir begegnen ihm als Violinisten im Jahr 1737 bei der Feier zum Geburtstag des Kaisers, wo sein Name neben weiteren Instrumentalisten und Sängern aus höheren Adelskreisen figuriert. Der letzte Frainer Althan, *Michael Josef* (1756—1800), unter dem die Innenräume des Frainer und Joslowitzer Schlosses zu Ende gebaut wurden, war unter dem Druck finanzieller Schwierigkeiten gezwungen, Schloß Frain im Jahr 1793 dem Prager Rechtsanwalt Josef Hilgartner von Liliensborn zu verkaufen (der hier allerdings nur eine kurze Episode vorstellte, und eher in wirtschaftliche Fragen der Herrschaft eingriff).

An die unterbrochene kulturelle Kontinuität der Besitzer von Schloß Frain knüpfte erst im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts der polnische Graf *Stanislaw Mniszek* (1774—1846), k. u. k. Kämmerer, geheimer Rat und höchster Landesmarschall im österreichischen Teil Galiziens, an. Gemeinsam mit seiner Frau, der Fürstin *Helena Lubomirska* (1783—1876), einer bedeutenden Hofdame aus einem Geschlecht mit berühmter Vergangenheit, läßt er in Frain wieder eine Schloßkultur, allerdings bereits mit romantischer Aura, aufblühen. Die „polnische Periode“ prägt ein neues

⁶ Näheres siehe Theodora Straková in: Stichwort „Jaroslavice“ für das Wörterbuch der tschechischen Musikkultur (im Druck, Supraphon).

Antlitz des Schlosses und des unter ihm liegenden Städtchens. Die politisch-machtmäßigen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Wandlungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußern sich deutlich im Leben der Herrschaft: die ökonomische Schwächung des Adels Hand in Hand mit den wachsenden Möglichkeiten des antretenden Bürgertums kann man hier in Form einer eigenartigen Verknüpfung der Aktivitäten beider Gesellschaftsgruppen beobachten: auf der einen Seite der Aristokratie, die nicht mehr imstande ist, selbstgenügsam zu bleiben, auf der anderen das junge Bürgertum, das seine Autonomie unter den Bedingungen einer kleinen Herrschaft des Frainer Typs noch nicht imstande ist aufzubauen und zu wahren. Das Übergreifen städtischer Kulturaktivitäten, das die Lage in Frain praktisch bis in die Mitte der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts kennzeichnet, findet Analogien beispielsweise in Náchod, Náměšť nad Oslavou und Strážnice. Auch dort hatten die Schlösser den Charakter des gesamten gesellschaftlichen und kulturellen Geschehens bestimmt.

Schauspieler, Sänger und Musiker, die an den Produktionen am Schloß und außerhalb des Schlosses teilnahmen, waren nicht nur gräfliche Beamte (wie beispielsweise der Herrschaftsdirektor Bittner und seine Frau oder der Angestellte des Forstamtes Hallamassek), sondern auch Angestellte der örtlichen keramischen Fabrik zur Herstellung der sogenannten Wedgwood-Ware (beispielsweise der Maler und spätere Fabriksleiter Josef Doré oder der Werkmeister Ferdinand Dürnbeck), von denen manche in den Matrikeln als Bürger, Häusler u. ä. bezeichnet werden. Die Kunst und eigentliche Lebensposition der Schloßmusiker schwankte manchmal zwischen dem Professionellen und Laienhaften, zwischen der Stellung von Untertanen und freien Bürgern. Häufig traten sie anlässlich der alljährlich stattfindenden Rosenfeste (Fête de la rosière) auf, einer reizvollen, mit der Wahl eines züchtigen Mädchens — der „Rosenkönigin“ — verbundenen örtlichen Tradition, die bei den Bewohnern der Herrschaft Beliebtheit gewann (sie fanden in den Jahren 1808—1876 unter der Patronanz der Gräfin Helena Mnisek statt). Musik, Theater und Tanz waren unabdenkbare Bestandteile dieser Feste. Nicht nur bei ihnen, sondern an allen Feiertagen des Jahres erklang Musik in der Schloßkapelle und Frainer Kirche. Noch heute findet man auf dem Frainer Kirchenchor Figuralmessen aus der Wende des 18. und 19., sowie aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die hier unter Teilnahme örtlicher Musiker aufgeführt wurden. Zu den Musikanten gehörten selbstverständlich auch Lehrer: nebst dem Frainer Lehrer Johann Wildschek, der hier mehr als ein halbes Jahrhundert tätig war, waren es Lehrer aus den nahen Dörfern. Gemeinsam mit den Mitgliedern des Frainer „Musikvereins“ (wie sich die zum Schloß gehörenden Musiker nannten) traten auf Konzerten auch geladene Gäste auf: beispielsweise der damals beliebte Sänger italienischer Herkunft Giovanni David, Mitglieder der Theaterorchester (Znaim oder Wien) und schließlich auch der Bäder-Orchester (Karlsbad, Bad Ischl), Musiker aus Frankreich, Tirol, die verschiedensten fahrenden Musikanten, Gaukler, Akrobaten, Bauchredner . . . Zum Ort der Vorführung aller Produktionen wurde der Musiksalon des Schlosses; Frain hatte aber auch sein heimisches Theater mit Garderobe. Es war jedenfalls nicht ungewöhnlich, wenn bei den

Schloßproduktionen Mitglieder der Aristokratie als Sänger und Schauspieler auftraten (deren Namen man auf erhaltenen Programmen findet).

Neben den erwähnten Aufführungen, die eher halböffentlichen Charakter trugen, atmeten die Schloßräume die intime Atmosphäre des adeligen Musiksalons, der dem damals modernen und verbreiteten Musizieren aller Familienmitglieder diente. Eine ähnliche Vorliebe, die sich mit Ansätzen eigener schöpferischer Tätigkeit vor allem auf den Gesang und das Klavierspiel bezog, läßt sich im Laufe der ganzen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in bürgerlichen Salons zu Brünn und anderen, auch kleineren Städten, wie Náměšť nad Oslavou unter Karl Wilhelm Haugwitz, bis in die siebziger Jahre verfolgen.

In unmittelbarem Zusammenhang mit der damaligen Großstadtproduktion entsteht an der Wende und in der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts in Frain eine umfangreiche Bücherei mit fast 10 000 Bänden, die sich inhaltlich an die Neigungen der Besitzer (Theater, Musik, Historie, Sprachen, Memoirenliteratur) hielt. Neben der Bücherei wächst auf dem Schloß auch eine Musikaliensammlung, die heute gegen 700 Nummern zählt. Wiener Drucke, die in der Mehrzahl vorhanden sind, ergänzen französische, weniger italienische, englische Bücher, Musikalien, sowie — was durchaus nicht üblich, allerdings im Fall der Familie Mniszek begreiflich war — auch Drucke polnischer Herkunft. Wenn wir die Titelblätter der Musikalien durchgehen, ist es erstaunlich, wie plastisch sie die Musikkultur der Zeit spiegeln, in der sich der „Waren“-Charakter der Musik der frühkapitalistischen Epoche abzuzeichnen beginnt, als die gesamte Musikproduktion dem Salon und dessen Bedürfnissen diente, und in erster Linie dem Erfordernis des Modischen entsprechen sollte. Persönlichen Charakter und Unwiederholbarkeit verleihen den Frainer Musikalien zahlreiche Handschriften der Besitzer der Herrschaft, Kompositionen mit Widmungen bedeutender zeitgenössischer Künstler, die meist in Wien lebten (Pacini, Mercadante, David, Bassi); lokale Besonderheiten unterstreichen heute bereits nur mehr Bruchstücke des ursprünglich reicheren Ensembles von Stücken örtlicher Komponisten: Ferdinand Dorés und des bereits erwähnten Frainer Lehres (aber auch Musiklehrers der gräflichen Familie, Organisten und Chordirektors der Frainer Kirche, Instrumentalisten und Sänger bei Schloßkonzerten) Johann Wildschek.

Gegen achtzig Autographe und eigenhändige, größtenteils von Felizia Mniszek angelegte Abschriften lassen in das Schaffen des frühzeitig verstorbenen Komponisten Adam Mniszek (1808—1840), Sohnes des Grafen Stanisław, einblicken. Seine Kompositionen, meist einstimmige Lieder mit Klavierbegleitung, kennzeichnen ihn als Amateur, dessen schöpferische Fähigkeiten allerdings in mancher Hinsicht die Grenze des adeligen Dilettantismus überschreiten und nicht selten mit der zeitlichen Produktion vergleichbar sind. Der junge Graf war Romantiker und sublimierte seine Lebenshaltung in Liedern, ihrer Melodik und Harmonie. Schon die Wahl der dichterischen Vorlagen (Byron, Chateaubriand, Scott, Béranger) stellt ihn als höchst sensitiven, melancholischen, innerlich unruhigen Menschen vor. Unter den zu deutschen, französischen, italienischen, englischen Vorlagen komponierten Stücken nehmen die Lieder mit polnischen Texten eine besondere Stellung ein: diese Texte gingen aus

der Feder von Mniszeks Zeitgenossen und vielleicht auch Freunden (Mickiewicz, Brodziński u. a.) hervor. Mit ihrem Inhalt und ihrer musikalischen Gestaltung sind sie deutlich in der Atmosphäre der polnischen Ereignisse des Jahres 1830 verankert. Erst künftige Untersuchungen und Vergleiche mit anderen adeligen Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — Erzherzog Rudolf, dem Schüler Beethovens, komponierenden Mitgliedern der Familie Chotek und vor allem mit Karl Wilhelm Haugwitz⁷ — werden das Niveau von Mniszeks Schaffen vor dem Hintergrund der romantischen Epoche beglaubigen.

Die Mniszeks weilten häufig auf ihren polnischen Gütern in Krysowice, Dubiecko, Równe, beteiligten sich am örtlichen Kulturleben und unterhielten Kontakte mit zahlreichen Angehörigen polnischer Adelsfamilien. Sie waren nahe Verwandte *Jerzy Lubomirskis* (1817—1873), der sich als bedeutender Vertreter der polnischen nationalen Aufklärung und Vorkämpfer der Ideen einer slawischen Gegenseitigkeit am Allslawischen Kongreß in Prag beteiligte. Aber auch Fürst *Kazimierz Lubomirski* (1812—1871), der häufig Frain besuchte, gehörte zu den hervorragenden Persönlichkeiten des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens in Polen: er wurde zu einem beliebten Komponisten und Organisator des Musiklebens. Seine Lieder und Klavierstücke, von denen manche einen Bestandteil der Frainer Musikaliensammlung bilden, ließ er größtenteils in Warschau erscheinen. Mit ihrer technischen Brillanz, dem formalen Bau und der Gesamtstimmung übertreffen Lubomirskis Kompositionen den Durchschnitt und nähern sich dem Schaffen Fryderyk Chopins. Wahrscheinlich verkehrte Fürst Lubomirski auch mit seinem nur wenig jüngeren Vetter Adam, mit dem er offenbar kompositorische Erfahrungen austauschte, obwohl Kazimierzs Bindung an die polnische Musikkultur wesentlich deutlicher war, während Adams Schaffen eher zur Wiener Produktion, besonders zu Schuberts Schaffen, neigte. Die Wiener Konzertsäle und Theater waren auch das Ziel der häufigen Familienbesuche: die Mniszeks besaßen unweit des Stadtzentrums (in der Wallnerstraße) ein Haus, dessen Musiksalon gleich anderen Adels- oder Bürgersalons wohl Zeuge so mancher Begegnungen von Künstlern, Liebhabern und Gönnern der musikalischen Kunst gewesen ist. Vielleicht knüpfte Graf Stanislaw gerade hier freundschaftliche Bande mit Saverio Mercadante, Giovanni David und anderen Komponisten an, deren Namen wir auf den Titelseiten der Frainer Musikaliensammlung lesen.

* * *

Drei Jahrhunderte lang formte sich in Frain an der Thaya eine Kultur, die in der Geschichte Mährens, aber auch der damaligen Monarchie, nicht zu übersehende Kapitel geschrieben hat (vor allem im zweiten Viertel des 18. und im 19. Jahrhundert mehr als siebzig Jahre lang). Im Anschluß an des Musikleben der großen Städte und benachbarten mährischen Domänen beeinflusste sie das kulturelle und gesellschaftliche Geschehen im Rahmen der eigenen Herrschaft. Die verschiedenen Formen und die nicht

⁷ Näheres über diese Komponisten siehe Miloš Štědroň: *Die Harfenkompositionen des Karl Wilhelm Haugwitz* (in SPFFBU, H 8, 1973).

immer übereinstimmende Intensität und Orientierung des Schloßbetriebs bedingten wohl geschichtliche Wandlungen, und im Zusammenhang mit ihnen Änderungen der Funktion und Stellung der Schloßkulturen im Musikleben; selbstverständlich wurden diese in konkreten Fällen auch von den persönlichen Dispositionen der Initiatoren des Musikbetriebs mitbestimmt, die sich begreiflicherweise auf eine Art der künstlerischen Produktion einstellten, welche ihrer Vorliebe, ihrem Geschmack, den finanziellen Möglichkeiten und schließlich der Mode und zeitgegebenen Bräuchen entsprochen hat.

Obwohl die Frainer musikalische Vergangenheit keinen ununterbrochenen Entwicklungsprozeß inauguriert konnte, umfaßte sich fast alle Etappen der Schloßmusik-Kulturen, die im Laufe des 16. bis 19. Jahrhunderts funktionierten: abgesehen von den Kapellen der Spätrenaissance am Anfang dieser geschichtlichen Entwicklung, die parallel zur Prager Hofkapelle Rudolfs II. existierten, könnten wir am Beispiel der Althanschen Kapellen die Entwicklung barocker Musikensembles in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenso verfolgen, wie ihre Modifikation in den ersten Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts, als Frain, ähnlich wie Kremsier, Joslowitz, Holeschau, Nikolsburg und viele weitere Adelssitze, ein Zentrum des unerhörten Aufschwungs des Kulturlebens auf Schlössern war. In verschiedenen Formen kleinerer Musikensembles überlebt der Typ der ständigen Lakaienkapellen offenbar auch bei den Althans bis in das Ende des 18. Jahrhunderts. Schrittweise orientiert sich dieser Typ wie die meisten ähnlichen Musikensembles auf eine qualitativ neue Instrumentalmusik, während sich der verblässende Glanz und Prunk der barocken Schloßkulturen mit fast fünfzigjähriger Verspätung nach Schlesien verschiebt, um hier, wenn auch nur kurze Zeit, in voller Kraft aufzuleben. Mit Abnahme der Macht und finanziellen Möglichkeiten der Aristokratie werden auch ihre Kapellen spärlicher. Deren Repertoire oszilliert zu Beginn des 19. Jahrhunderts zwischen Werken der Klassik und Frühromantik. Es kommt zu gegenseitigem Übergreifen der Schloßkulturen und Kulturen des städtischen Typs, und die Schloßmusik erklingt in der Weise der Salonmusik. Straschnitz, Teltsch, Náchod, Náměšť, Frain unter den Mniszeks stellen einige der wenigen noch funktionierenden Schloßkulturen vor, die ihr unaufhaltsames Ende verzögern. Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts privatisiert sich das Schloßleben zusehends, die Vorliebe für die Musik wird zu einem intimen Zug. Trotzdem erfüllt das Schloß weiterhin die Aufgabe der Repräsentation nach außen und vermag, wie manche Ausnahmen erkennen lassen, auch im 20. Jahrhundert das örtliche Musikleben zu integrieren; seine einstige Funktion als wichtige Musikinstitution tritt nun ganz in den Hintergrund...

* * *

Obwohl das Studium der fundamentalen Quellbelege beendet ist, wäre noch eine Reihe weiterer Sonden erforderlich, um die Frainer Schloßkultur gründlicher zu durchzeichnen. Besonders die Althansche Etappe betreffende Informationen wird man mit einer breiteren Quellengrundlage zu unterlegen haben (sofern diese natürlich zugänglich ist). Die Kultur

der Familie Mniszek bietet zahlreiche Impulse zu weiteren Forschungen, sei es nun, daß wir an den adeligen Komponisten Adam Mniszek oder örtliche oder Bindungen an das damalige Polen denken. So gesehen erscheint das in dieser Studie verwendete Tatsachenmaterial eher als Aussage über den gegenwärtigen Untersuchungsstand.⁸ Ob nun die Entdeckung Frains⁸ Die Studie geht von der Dissertationsarbeit der Autorin aus (Philosophische Fakultät der Jan-Evangelista-Purkyně-Universität, Brno 1986), gesetzmäßig oder zufällig war, gewiß ist, daß sie uns eine vom musikgeschichtlichen Standpunkt nicht zu übersehende, nicht nur für die lokale Geschichte, sondern auch im breiteren Bedeutungsspektrum wichtige Kultur vorgestellt hat. Diese Entdeckung hat wohl hinreichend davon überzeugt, daß die Untersuchungen der Schloßkulturen (nicht nur in den böhmischen Ländern) noch bei weitem nicht beendet sind.

Deutsch von Jan Gruna

HUDEBNÍ KULTURA NA ZÁMKU VE VRANOVĚ NAD DYJÍ

Studie vznikla na základě zpracování bohatého fondu hudebnin a pramenných materiálů týkajících se zámku Vranov nad Dyjí. Využívá současného stavu bádání v oblasti výzkumu zámeckých lokalit na Moravě, započatého ve 20. letech 20. století českým muzikologem Vladimírem Helfertem. Představuje kulturní a hudební vývoj lokality v průběhu 17. až 19. století, kdy Vranov vlastnili Althanové a poté polští majitelé, hrabata z Mniszku. Nekontinuální vývojový proces vranovské hudební kultury vyvrcholil zejména ve druhé čtvrtině 18. století (za Marie Anny Pignatelliové, hraběnky z Althany) a v první polovině století následujícího (za Stanislava Mniszka a Heleny Lubomirské). Po více než tři sta let vstřebával zámek bezprostřední vlivy nedaleké císařské Vídně, inspiruje se bohatostí jejího kulturního života; obdobně byl napojen i na dění blízkých moravských dominií (Znojma a Jaroslavic). Práce představuje Althany jako další z hudbymilovných šlechtických rodů baroka. Jejich prostřednictvím odpovídá na řadu otázek týkajících se komunikačních tras Vídeň—Morava, proniknutí italské hudby na moravské teritorium apod. Zpracování novějších pramenů (především doposud neznámé zámecké sbírky hudebnin z přelomu 18. a první poloviny 19. století) vrhlo nové světlo do oblasti hudby šlechtického salónu fungujícího na rozhraní dvou epoch. Představilo kompozice dodnes neznámých šlechtických skladatelů a ukázalo specifické podmínky společenského života na malém panství v první polovině 19. století. Vykreslení hudební minulosti vranovské lokality uzavírá zhodnocení jejího hudebněhistorického významu a zařazení do vývojového procesu zámeckých hudebních kultur.

